

FILOLOGÍA DE CALENDARIO (1903),
D'ANTONI M. PENYA I ILDEFONS RULLAN:
UN GLOSSARI FILOLÒGIC I ETNOPOÈTIC
SOBRE EL CALENDARI*

FILOLOGÍA DE CALENDARIO (1903) BY ANTONI M. PENYA
AND ILDEFONS RULLAN: A PHILOLOGICAL AND ETHNOPOETIC GLOSSARY
RELATED TO THE CALENDAR

JOSEP NICOLAU PERELLÓ
Universitat de les Illes Balears
Dept. de Filologia Catalana i Lingüística General
Facultat de Filologia i Comunicació
Ctra. de Valldemossa km 7.5, 07122 Palma
josep.nicolau@uib.cat
ORCID ID: 0009-0009-6512-0584

Resum

L'any 1903 Antoni M. Penya publicà conjuntament amb Mn. Ildefons Rullan la seva darrera obra relacionada amb la literatura oral: *Filología de Calendario*, una obra de difícil classificació, però amb un important contingut filològic i literari. El volum, concretament, relaciona els termes referits al temps meteorològic i al calendari (*calendario, día, luna...*) amb endevinalles, parèmies i cançons —tant en català com en altres llengües romàniques— que contenen la paraula que els autors volen descriure.

A la introducció, Rullan i Penya mostren la voluntat de fer un recull comparatiu: «única manera de estudiar las lenguas con algún provecho». A continuació, presenten les normes ortogràfiques catalanes que seguiran per al volum i, finalment, exposen els diferents continguts. La importància del treball rau en la quantitat de materials —tant en català com en castellà— que presenta (aproximadament 250 cançons i 550 parèmies) i en la contribució que fa al camp d'estudi de la paremiologia comparada. És per això que, en aquest article, posarem en valor aquesta obra, i especialment els materials folklòrics (cançons, parèmies i endevinalles) que aporta, així com la contribució dels autors a la folklorística catalana.

Paraules clau

Antoni M. Penya, Ildefons Rullan, *Filología de Calendario*, cançó, parèmia, endevinalla

* Aquest estudi ha estat possible gràcies a l'Ajut per a donar suport a projectes d'investigació d'humanitats i de la cultura vinculats amb les Illes Balears (Institut d'Estudis Baleàrics, 2023).

Abstract

*In 1903, Antoni M. Penya and Mn. Ildefons Rul·lan jointly published their third work related to oral literature: *Filología de Calendario* (Calendar Philology), a work that is difficult to classify yet that has important philological and literary content. Specifically, the volume relates the terms referring to meteorological weather and the calendar (calendar, day, moon, etc.) with songs, proverbs and riddles —both in Catalan and in other Romance languages— that contain the word that the authors want to describe.*

In the introduction, Rul·lan and Penya express their goal of making a comparative collection: ‘the only way to study languages with some benefit’. Then they present the Catalan orthographic rules that they will use for the volume, and finally, they explain the contents. The importance of the book lies in the number of materials it presents (approximately 250 songs and 550 proverbs) and its contribution to the field of comparative paremiology. That is why, in this article, we highlight the value of this work, and especially the folkloric materials (songs, sayings and riddles) it contains, as well as the authors’ contribution to Catalan folklore.

Key Words

*Antoni M. Penya, Ildefons Rul·lan, *Filología de Calendario*, folk song, proverb, riddle*

1. INTRODUCCIÓ

Antoni M. Penya (Palma, 1863-1948) era conegut com a poeta i, sobretot, per esser el fill del polifacètic intel·lectual Pere d’Alcàntara Penya (Palma, 1823-1906), però el nostre autor també va dur a terme una important recerca folklòrica que recentment ha estat objecte de diversos estudis.¹ La majoria se centren en la seva primera obra: *Rondalles de Mallorca* (1895), la qual està signada per l’arxiduc Lluís Salvador d’Àustria-Toscana; a la introducció del llibre, però, s’esmenta la participació de Penya en el volum (ARXIDUC LLUÍS SALVADOR 1996 [1895]: 19). Els estudis recents han pogut detallar quina va ser la seva contribució a aquesta obra.

1. Són destacables els estudis de Caterina VALRIU (2020, 2022).

La segona obra folklòrica, *Cansons populars mallorquines* (1896),² la tenim referenciada a «Bibliografia de la cançó popular mallorquina» (MASSOT 1981: 255). En canvi, de la tercera i darrera obra sobre folklore de Penya, *Filologia de Calendario* (1903), no en teníem cap dada. Aquesta obra fou realitzada juntament amb el prevere Ildefons Rullan i Declara (Palma, 1856-1911), conegut sobretot per ser el traductor al català de Mallorca de l'obra de Cervantes *L'enginyós Hidalgo don Quixote de la Mancha* (1905). Per altra banda, els estudis sobre Rullan s'han centrat sobretot en l'adaptació cervantina (com BORDOY 1956, PONS 1969 o COTONER & RIERA 2005) o en la perspectiva filològica de la seva obra (BELLÉS 2017, 2022a, 2022b).

La definició de *Filologia* com a obra és dificultosa —fins i tot per als autors—, ja que de bon principi no va néixer amb una finalitat concreta i ben definida, sinó que fou resultat d'un procés de treball que va patir diversos canvis fins a assolir la forma final, que, així i tot, té un aire un tant precari o de provatura. Breument, assenyalem que *Filologia* és una obra escrita en castellà, la podem descriure com un glossari sobre termes del calendari (*calendario, almanaque, año, primavera, pascua*, etc.) amb contingut de caràcter filològic i etno poètic. Per tot això, l'objectiu d'aquest estudi és presentar i analitzar el seu contingut per a entendre la voluntat dels autors a l'hora d'incloure els materials i com els usaren.

2. FILOLOGÍA DE CALENDARIO: UNA OBRA DE DIFÍCIL CLASSIFICACIÓ³

Filologia de Calendario es va publicar en format colleccionable a l'apartat *Folletín de El Felanigense*, de la revista *El Felanigense. Semanario de intereses locales y materiales*. En aquest cas, la publicació te-

2. Del cançoner també en tenim una edició inèdita (NICOLAU 2023), pendent de publicació.

3. Per a les mostres literàries de *Filologia*, he partit de l'edició actualitzada de NICOLAU (2023), la qual resta inèdita. A més, he mantingut la numeració del volum original per a identificar les mostres.

nia un caràcter local, del municipi de Felanitx.⁴ El setmanari constava de quatre pàgines i de bon principi es va caracteritzar per fer palesa una clara ideologia catòlica, moralista i conservadora. Es publicava íntegrament en espanyol, i sols les publicacions de caràcter literari estaven escrites en català. Amb els anys, però, la visió regionalista del diari i a favor de la llengua catalana fou predominant i s'accentuà encara més —entre 1931 i 1936— amb la influència de l'Associació per a la Cultura de Mallorca.

Concretament, dia 27 de juny de 1903 s'anuncia l'inici de la publicació de *Filología de Calendario* amb el següent text: «en el próximo número empezaremos la publicación, en forma de folletín, de unos apuntes titulados *Filología de Calendario*, que han tenido la amabilidad de ofrecernos los señores don Ildefonso Rullán Pro. y D. Antonio M.a Peña».⁵ Les pàgines començaren a publicar-se la setmana següent: dia 4 de juliol. A la portada interior hi trobam la presentació dels autors i l'obra: «*Filología de Calendario* por D. Ildefonso Rullán, Pbro. y D. Antonio M.a Peña, licenciados en Filosofía y Letras. Con licencia eclesiástica. Felanitx, Imprenta de Bartolomé Reus. 1903» (PENYA & RULLAN 1903: 3).

L'obra s'inicia amb l'apartat «Al lector» i ens mostra com definir *Filología de Calendario* amb sols un terme és una tasca complexa. Els autors ens expliquen les dificultats que varen tenir a l'hora de classificar el llibre i per donar-li un títol que realment tengués relació amb el contingut i precisàs la finalitat de l'obra: «nos hubimos de quedar algo perplejos, al querer encabezarlos con un nombre, sino *altamente significativo*; al menos, que fuera adecuado a la índole de los asuntos» (PENYA & RULLAN 1903: 5). Els autors no volen desprestigiar el terme *filología* perquè saben que «la filología aplicada sin apasionamientos, aun a los asuntos más triviales, produce resultados de no pequeña importancia, para el estudio de las lenguas y a esto atiende en primer término nuestro trabajo» (1903: 6). A continuació, ens expliquen el seu objectiu. De bon principi sols volien aplegar «refranes, modismos y cantares mallorquines» (1903: 6) amb el nom dels sants per a relacio-

4. Per a més informació sobre la publicació, vg. ROSSELLÓ (2016).

5. *El Felanitgense*, 27 de juny de 1903, p. 2.

nar-los amb el dia onomàstic. El resultat veren que s'assemblava a un calendari i decidiren afegir els proverbis de cada mes i, per acabar, ho completaren amb altres termes com: *año, mes, día*, etc.; i també hi afegiren mostres en castellà, francès o portuguès i d'altres territoris com de Catalunya, moltes extretes de «colecciones de folklorismo que han llegado a nuestras manos» (1903: 6).

Finalment, conclouen l'apartat teòric amb el següent text, on retorna la perspectiva filològica (1903: 6): «De aquí resulta, que presentamos un regular acopio de materiales que pueden considerarse como continuación de apuntes para un diccionario comparativo, única manera de estudiar las lenguas con algún provecho».⁶

A continuació, introdueixen a l'obra un capítol sobre l'ortografia mallorquina que empraran en la redacció del treball. Aquest aspecte, com el breu comentari comparatista anterior, seria una mostra de la incidència de Rul·lan en el volum, mentre la figura de Penya es veuria representada sobretot en els materials literaris, ja que a *Filología* hi trobam algunes gloses del cançoner de Penya. No és objecte d'aquest estudi analitzar l'ortografia⁷ de l'obra, però podem esmentar que alguns autors han dedicat estudis a l'obra de Rul·lan, encara que no la comentin extensament (BELLÉS 2022a: 73): «Atès que l'interès d'aquesta obra és eminentment paremiològic i cultural, no se'n fa l'anàlisi lingüística».

Sí que és interessant, però, contextualitzar breument la ideologia lingüística i la justificació del castellà per part dels autors, encara que no se'n faci cap esment a la introducció. Totes les obres de Rul·lan, excepte el pròleg del *Quixot*, són en castellà. També caldria remarcar que en molts de casos veim com a *Filología* utilitza els termes *mallorquí* i *atalà* per a assenyalar algunes diferències lingüístiques, però Rul·lan «és conscient de l'origen comú i de la unitat de la llengua catalana» (BELLÉS 2022: 355).⁸ El motiu de fer servir el castellà com a llengua

6. Aquest paràgraf lliga molt amb els principis teòrics de Rul·lan que podem veure a partir del recull *Colección polígota de refranes* o de l'adaptació del *Quixot* (RUL·LAN 2005), més enllà dels estudis estrictament filològics.

7. Sobre qüestions ortogràfiques és recomanable la lectura de BELLÉS (2022a; 2022b).

8. Un testimoni de la unitat lingüística és el següent, publicat a *Ensayo* (RUL·LAN 1884: 465): «siendo nuestra lengua Mallorquina la Catalana importada en los tiempos de la conquista [...] debemos comparar nuestras palabras con las latinas y con las de los idiomas romances».

d'ús en els textos respon a la marcada diglòssia de Rul·lan: els textos acadèmics o relacionats amb el progrés (ciència) els redactava en castellà i els literaris en català. BELLÉS (2022: 357-358) ho resumeix en tres punts principals: «la seguretat ortogràfica amb què es pot escriure el castellà en contra de la inestabilitat del sistema català, la inexistència d'una acadèmia del català, i finalment la facilitat de lectura del castellà, que és la llengua per excel·lència de l'aprenentatge a Espanya». I, hi afegeix, la possible influència de Balari i Forteza, atès que tots dos escrivien en castellà els textos gramaticals.

Seguidament, comença l'exposició dels materials: del contingut general al concret i sempre amb les equivalències del terme en diferents llengües romàniques; a continuació, presenten alguns continguts històrics; i, finalment, les mostres etnopoètiques, les locucions i d'altres continguts.⁹ BELLÉS (2022a: 73) classifica els termes en tres grans blocs a partir de l'ordre d'aparició a l'obra:

- 1) Els elements cíclics bàsics del calendari: calendari, almanac, any, mes, dia, setmana i hora.
- 2) Els elements del cicle de l'any i els elements que el marquen: sol, lluna i estacions (primavera, estiu, tardor, hivern).
- 3) Les festes religioses mòbils: Septuagèsima, Dijous Llarder, Carnestoltes, Quaresma, Setmana Santa, Diumenge del Ram, Dijous Sant, Pasqua, rogacions i lletanies, l'Ascensió, diumenge després de l'Ascensió, el Corpus i Advent.

Filologia de Calendario tenia una segona part que fou publicada parcialment.

Les darreres pàgines de la primera secció es publicaren dia 7 de maig de 1904 i el mes de desembre s'inicià la segona part amb la paraula «Dios» i amb la següent «Advertencia» (PENYA & RULLAN 1904: 05): «Conteniendo esta segunda parte, lo que propiamente forma el cuerpo de un calendario; hemos creído oportuno inscribir en primer tér-

9. Concretament, el nostre treball es limitarà a l'estudi de l'obra i dels gèneres etnopoètics (parèmies, cançons i endevinalles). Les locucions, les etimologies, els comentaris històrics i el costumari no seran objecte d'aquest estudi.

mino la palabra *Dios* [sic], substituyendo con ella el acostumbrado Juicio del año, que figura antes del santoral». Sols es publicaren vint pàgines, però es repetiren les pàgines catorze i quinze i, en conseqüència, no es publicaren la tretze i la setze. En concret, l'ordre és el mateix i pel comentari entenem que el «calendari» i els sants —l'objectiu original— serien el tema d'aquesta publicació, la qual mai arribà a publicar-se.¹⁰

2.1. Els gèneres literaris

En concret, els gèneres etnopoètics que apareixen al volum són tres: la parèmia, la cançó i l'endevinalla. L'objectiu inicial de Peña i Rullan era relacionar els materials literaris anteriors amb el santoral, però, després de la revisió del treball, decidiren afegir-hi més continguts. Per consegüent, podem considerar —a partir de l'afirmació final sobre el diccionari comparatiu i del resultat de l'obra— que la finalitat havia canviat parcialment i, per tant, el component comparatiu era rellevant, tal com intenten evidenciar els autors a la introducció. Així i tot, veurem com la comparativa sols és possible i eficaç en els casos de les parèmies i, en canvi, amb les cançons i les endevinalles ens trobam sols davant d'una llista de mostres en diferents llengües romàniques amb la paraula que volen definir, atès que són quasi inexistent les equivalències entre les mostres d'aquests gèneres.

Cal dir que les parèmies són els materials més abundants: hi ha 556 parèmies; després, venen les cançons (252); i, per acabar, les endevinalles, sols 38. En general, la llengua castellana és la més freqüent en el cas de les parèmies i de les endevinalles, però no en les cançons. En tot l'estudi, hem tengut en compte sols les mostres numerades o que

10. L'arxiu personal d'Ildefons Rullan es conserva a l'Arxiu Diocesà de Palma, al Fons del Seminari. Actualment no és consultable, ja que no està catalogat. A l'Arxiu Peña, conservat a Can Bordils (Arxiu de l'Ajuntament de Palma) no hi he pogut documentar cap referència a *Filologia*. Sí, però, a la Biblioteca Lluís Alemany de Palma hi trobam el volum de *Filologia de Calendario* amb l'exlibris de Rullan i set pàgines d'anotacions manuscrites amb més materials dels termes publicats. El volum de Peña es conserva a la Biblioteca Balear del Monestir de la Real i sols conté algunes correccions ortogràfiques.

pertanyen a l'apartat corresponent de «cantares» o «refranes». Així i tot, podem trobar excepcions i algunes mostres s'inclouen dins del mateix text sense numerar i, per això, ja que els autors no les varen tenir en compte, he preferit mantenir-les al marge. Per exemple, *Filologia* conté algunes cançons de Pasqua —vint de Mallorca i quatre de Catalunya—, les quals, per alguna raó que desconec, no estan incloses amb la resta. No per això, però, mereixen menys atenció que les altres i cal mencionar-les per a futurs treballs sobre aquest gènere.

Finalment, m'agradaria fer referència a un dels comentaris que PENYA & RULLAN (1903: 6) ens expliquen a la introducció de *Filologia*. Concretament, l'observació sobre l'extracció de materials folklòrics d'altres obres publicades. M'agradaria puntualitzar que, després d'algunes consultes, les mostres de parèmies marcades amb l'etiqueta *Aragón* o *Teruel* sols les he trobades documentades —i amb la mateixa especificitat— a dues obres del folklorista català Cels Gomis (Reus, 1841 - Barcelona, 1915): *Meteorologia i agricultura populars ab gran nombre de confrontacions* (1888) i *Botànica popular ab gran nombre de confrontacions* (1891). Concretament, les mostres són les parèmies 159, 163, 175 i 245. Fins i tot, podem establir relacions amb altres obres de Rullan, com *Collecció políglota de refranys* (2005 [1926]), perquè hi consta una parèmia amb els termes de *Filologia*, la qual emprà per al nou volum. L'exemple és la mostra 28 de *Collecció* (2005 [1926]: 25): «Tot lo novell és bell» i les respectives variants en altres llengües romàniques. També hi consten algunes mostres que sovint apareixen al diccionari de LABÈRNIA (1839), *Ehtologia de Blanes* de CORTILS (1886) o *Aforística mèdica popular catalana confrontada* (MIRÓ 1900). Per altra banda, BELLÉS (2022b: 73) apunta sobre aquest aspecte que Rullan coneixia les grans obres de romanística de l'època: «en alguns casos l'obra és interessant perquè demostra que Rullan coneixia, més o menys, les obres de referència de la romanística, com pot veure's per exemple en les citacions que extreu de la *Revue de Linguistique Romane*».

2.1.1. Les parèmies

Ildefons RULLAN (2005 [1926]: 11) a *Collecció políglota de refranys* descriu els refranys de la següent manera:

Tothom sap lo que significa la paraula refrany ja que tots els pobles en tenen moltes i més o manco abudants colleccions. Els sabis no les desjecten, els ignorants les usen, els vells els repeteixen, els nins los aprenen; essent moltes voltes un feliç mitjà d'expressió, perquè estalvien el multiplicar les proves en confirmació de lo que hom diu. Els refranys son, digamos-ho així, la ciència democratisada; la ciència que surt de son ocult palau i se posa el vestit popular per tractar i conèixer fins la gent més vulgar.

Tradicionalment els autors han emprat el terme «refrany» per la forta presència dins l'àmbit popular i no d'altres més cultes com parèmia, adagi... Personalment, partiré sobretot de la proposta de Maria CONCA (1990), autora que estableix la parèmia com a terme equivalent als citats anteriorment. La investigadora (CONCA 1990: 55) resumeix el terme parèmia: «sol ser un acte de parla sentenciós, d'ús comú, de vegades al·legòric, que relaciona generalment dues idees», independentment de la forma en la qual s'expressi. Per altra banda, Carme ORIOL (2002: 93) defineix les parèmies com «un text breu, fixat, estructurat amb els recursos del llenguatge poètic, usat generalment amb un valor metafòric, d'autor anònim, consolidat per l'ús i avalat per l'experiència col·lectiva, que s'insereix en un altre text». I, més recentment, SAGRERA (2015: 35) descriu les característiques de les parèmies a partir de CORPAS (1997) i destaca les cinc inicials: la lexicalització i el caràcter anònim, l'autonomia sintàctica i l'autonomia textual i el valor de veritat. I l'autora hi afegeix (2015: 35): «el sentit metafòric, les particularitats fòniques, les anomalies sintàctiques o les estructures particulars, el caire didàctic o sentenciós, etc.».

CONCA (1990) estudia les parèmies i les descriu a partir de tres criteris principals, els quals seguirem en aquest cas: els actes de parla i les mostres descriptives o prescriptives, la descripció formal de la parèmia i la temàtica. Les parèmies són actes de parla i, segons la força amb la qual s'expressen —locutiva o il·locutiva— poden tenir característiques diferents. En primer lloc, en els casos d'acte locutiú, hi trobam dos tipus de refranys: els descriptius («68. Qui dia passa any empeny») o els prescriptius («11. Llaure amb gelada i tendràs bona anyada»). En canvi, en els actes il·locutiús és necessari conèixer el context i, en aquest cas, com a mostra d'arxivística folklòrica, no el tenim documentat.

En el segon nivell, ens trobam amb la descripció de la parèmia i els recursos que empra: l'estructura rítmica, la mètrica i la rima. Aquestes formes poden presentar molta variació, però, des d'una perspectiva generalista, són recursos amb una clara funció mnemotècnica. Per exemple, a les següents mostres hi podem localitzar aquestes característiques:

- 4. Any de gelades, any de pelades.
- 108. Lo novell és bell.
- 254. Lluna lluent, sequegat o vent.

El primer és un exemple molt clar dels recursos de les parèmies, ja que manté la mateixa disposició: accents tòncics en la mateixa posició, rima consonant després dels hemistiquis de quatre versos cadascun i on veim les dues idees que es relacionen. Per altra banda, també veim com algunes estructures es repeteixen, com la del primer cas:

- 5. Any d'aranyoner, any de poc graner.
- 7. Any de roada, any de forment.
- 8. Any d'aubons, any de granons.

Així i tot, sempre ens trobam amb algunes mostres que no compleixen aquestes prescripcions, encara que són escasses: «139. Cada dia perdus, embafen | 234. Quan un se pensa que plourà, fa sol.»

D'estructura de la parèmia en podem destacar la bimembre, és a dir, a partir de dues idees. Alan DUNDES (1979: 104) considera que la diferència principal entre les parèmies i la resta de gèneres és la composició estructural. Després d'una llarga anàlisi, l'autor arriba a la conclusió que totes les parèmies consten de dues parts: «at least, one descriptive element, a descriptive element consisting of a topic and a comment. This means that proverbs must have at least two words» (DUNDES 1979: 115). A partir d'aquí, el folklorista nord-americà desenvolupa dues classificacions. En primer terme, descriu que les parèmies poden ésser monodescriptives o multidescriptives, segons si contenen sols un tema i un comentari («108. Lo novell és bell») o més d'un («11. Llaura amb gelada i tendrà bona anyada»). En conseqüèn-

cia, les primeres presenten una estructura senzilla, mentre les multi-descriptives són més extenses. D'aquest segon cas, la triplicació és relativament freqüent: «59. Qui a trenta anys no té seny, ni a coranta té cabal: a cinquanta a l'hospital.»

Dins del segon grup Dundes observa que es poden classificar segons la identificació o l'oposició dels components. Així, trobam que poden esser no-oposicionals, és a dir, A=B («34. Any sec, any fred») i oposicionals, amb una lectura A és millor / pitjor que B («117. Més val que jo menta que s'anyada») o A#B («24. Any de grana, poca palla; any de palla, poca grana»).

A l'hora de descriure les mostres de *Filologia* veim com les parèmies relacionades amb el calendari són sobretot multidescriptives i no-oposicionals, és a dir, presenten més d'un tema i una relació de correspondència. Les mostres monodescriptives són quasi inexistentes, mentre les multidescriptives són la majoria. A més, dins aquest darrer grup, les no-oposicionals són el conjunt majoritari, però el nombre de parèmies oposicionals és igualment quantitativament nombrosos. Per tant, hi ha una tendència cap a la presència de dos temes i a establir relacions d'identificació.

A més, la parèmia, com a gènere literari, és habitual que contengui recursos estilístics. CONCA (1990: 102) en destaca molts i són els següents:

l'al·literació, el quiasme, les anomalies semàntiques, les onomatopeies, les particularitats lèxiques i dialectals, els arcaïsmes, etc.; els trops i les figures més habituals: la metonímia, la sinèdoque, la metàfora, la ironia, totes elles microestructures textuales que tenen un paper força important en la caracterització global del refrany com a acte de parla codificat, que transmet la manera de concebre el món d'una comunitat determinada.

Els recursos tenen un paper important dins de la unitat fraseològica perquè ens solen ajudar a definir el caràcter de la parèmia com a acte de parla (CONCA 1990: 102).

En darrer lloc, cal fer referència a la temàtica. En general, en esser un gènere popular, la majoria de mostres representen la realitat col·lectiva viscuda per cada poble concret. A *Filologia* les mostres presen-

ten un biaix perquè totes les parèmies tenen un concepte que els autors volen definir, que va estrictament lligat al calendari: any, mes, dia, hora, Pasqua... Així com, per exemple, amb les mostres de cançons hi trobam una gran varietat temàtica, a les parèmies també hi és present, però sobretot hi consten expressions sobre el temps («227. Matí de boira, tarda de sol»), els cicles («136. Qui dia passa, any empeny»), les festes («256. Per l'Ascensió, cortines al balcó»), etc.

2.1.2. *Les cançons*

A *Filologia* la majoria de les cançons del volum, tant en espanyol com en català, són cançons curtes, és a dir, d'entre quatre i sis versos. També hi consten cançons llargues, cantarelles... La riquesa i varietat de materials que presenten els autors és molt remarcable, encara que el nombre de les cançons de més de sis versos no és significatiu: aproximadament hi trobam vint mostres en ambdues llengües. Per a la classificació, en aquest cas, les he estudiat per llengua i seguidament per gènere.

2.1.2.1. *Les cançons en català*

Les cançons més freqüents són les de quatre versos i, en canvi, de les cent vint-i-nou composicions que podem documentar en llengua catalana sols quinze estan formades per cinc versos i cinc cançons per sis versos. Per norma general, totes les mostres del cançoner són heptasil·làbiques. Una mostra de composició de sis versos és la següent: «7. L'any coranta vaig segar / en es lloc de Son Boscana, / veinat d'una jovençana, / que mai vaig sentir cantar, / sinó que sempre va anar / de puput i mala gana.»

A *Filologia*, com hem dit, s'hi inclouen composicions llargues. Parlar del nombre de versos per a descriure si una composició és llarga o curta és caure en un parany segons alguns autors com MOLL (1975: x), perquè les diferències poden ésser mínimes, però entenem com a cançó llarga aquelles que tenen més de sis versos. A *Filologia* hi trobam un seguit de cançons que podem definir com a llargues o, per la seva forma, glosades. Concretament, hi trobam mostres amb set, nou, deu o setze versos.

La composició més freqüent en el cançoner és la mateixa que MOLL (1966: XXXVII) defineix al *Cançoner popular de Mallorca* (1966-1975): la quarteta amb rima consonant. Així i tot, la rima masculina en els versos primer i quart, i femenina en el segon i el tercer, no es compleix en molts de casos, encara que en podem trobar: «9. Set anys llogat vaig estar, i l'amo ho volia vendre; / i amb això vaig aprendre / de fènyer un pa en cada mà.» Sí, però, que és relativament freqüent observar-hi composicions amb rima assonant i consonant: «194. Me venen a demanar / a quina hora es pon sa lluna: / a ca vostra n'hi ha una / que mai s'arriba a apagar.»

En canvi, la rima encadenada no hi és gens present, encara que hi ha algunes excepcions: «151. Es puput i es mussol, / tots dos fan una tonada: / es puput canta amb so sol, / i es mussol de vetlada.» I, finalment, una mostra amb rima *xaxa*, que demostra que en molts de casos no es compleixen les prescripcions, és la glosa: «8. Tres anys fa que som casat, / i cada any he mort un porc; / menos l'any passat i s'altre / i enguany, que no n'he mort.» És una cançó que sols presenta rima en els versos parells i, a més, és assonant. Poc freqüent a Mallorca; cal dir, però, que aquesta manifestació es troba en tot el domini (PUJOL 2013 [2005]: 76).

De les composicions de cinc mots, la forma més comuna és l'*abbba* (148, 225, 256, etc.), però també hi podem trobar les formes *ababa* o l'*abaab*, menys nombroses. De sis versos sols hi consten dues estructures: *abbaab* i *ababba*, freqüents al *Cançoner Popular de Mallorca* (GINARD 1966-1975).

Per altra banda, sobre les composicions llargues, les glosades són el gènere més nombrós, poden tenir diferents formes segons el nombre de versos, la rima... Simplement entenem una glosada com «una composició llarga, sigui de quartetes o de quintetes, de dècimes, etc.» (MOLL 1975: x). En concret, en trobam diverses mostres: de set versos, de vuit, de nou, de deu i de dotze. Tampoc són cançons amb un nombre elevat de versos i el nombre total de mostres és quasi insignificant, ja que no arriben a la quinzena. Les mostres llargues són majoritàriament heptasil·làbiques. Les dues úniques cançons amb una mètrica diferent —que són pentasil·làbiques— són la 93 i la 193. Aquesta darrera, en concret, és la cançó infantil: «La lluna, la pruna.»

Finalment, en tot el volum sols hi ha una cançó de més de deu versos i és la 21: una glosada sobre els mesos formada per quatre quartets heptasil·làbiques, en rima assonant en 1-4 i consonant en 2-3. A més, la composició és monorima: 21. Fred sol esser es gener, / i es febrer per lo semblant; / es març plou de tant en quant / i pes 'bril s'aigo cau bé. [...] i gràcies a Déu faré / com he complit aqueix any / i si no reb ningun dany / un altre en començaré.

Per altra banda, podem considerar que totes les cançons llargues pertanyen al mateix grup: les enumeratives. MOLL (1975: XIV) assenyala que aquest conjunt presenta temàtiques molt diverses, però «tenen com a denominador comú el fet d'haver-hi una enumeració, o sia, un enunciat de diverses accions o circumstàncies manifestades en un ordre correlatiu». En especial, a *Filologia* són relativament nombroses les cançons relacionades amb els dies de la setmana, sobretot de la cançó 92 a la 94. Un breu exemple: «92. Es dilluns vaig pes carrer / i el dimarts me ve en passada; / dimecres, la trob colgada / i el dijous hi trob guerrer. / El divendres no està bé, / dissabte peg esquenada, / jo li dic: —Ma enamorada, / per acabar sa vuitada / demà vespre tornaré.»

Finalment, m'agradaria esmentar també la cançó de joc 191, ja que consta sols de tres versos: «¡Oh, lluneta de pagès! / Jo estic dins ca teua / i no me dius res.»¹¹ És l'única mostra de tot el recull i, per tant, una excepció remarcable.

2.1.2.2. Les cançons en castellà

Normalment, les composicions curtes en espanyol són de quatre versos, és a dir, una cobla o estrofa (DOMÍNGUEZ 1999: 121), encara que també hi consten composicions de tres versos (cançó 126), cinc versos (253), de sis (100) o de vuit (96 o 186). En canvi, les de set versos hi són relativament presents —amb set mostres en total—, ja que es corresponen amb una de les formes de la seguidilla (73). Cal dir que, com que els autors consideren les composicions curtes fins als quatre

11. Aquesta cançó forma part d'un joc infantil anomenat com el primer vers: Llu-neta de pagès. A més, hi ha un poemari de M. Antònia Salvà amb aquest títol on l'autora usa la composició en un poema.

o cinc versos (DOMÍNGUEZ 1999: 179), ens trobam que la seguidilla —composició de la qual parlarem a continuació— podria esser classificada com a cançó curta o llarga. Per altra banda, el vers més present és, sens dubte, l'octosil·làbic, i en menor mesura, l'heptasil·làbic i el pentasil·làbic.

En el cas del castellà, la majoria de les composicions curtes es presenten a partir de dues formes: la primera —i la més abundant— és la quarteta assonant i, la segona, la seguidilla. La quarteta assonant o cantar, el nom que empren Rullan i Peña, és una composició octosil·làbica amb rima assonant, sols en els versos parells *xaxa*: «72. A Jesús triste le rezo / y ¿sabes lo que le pido? / Que el día que tú te mueras / también me muera contigo.» En alguns casos puntuals, encara que és poc freqüent, pot aparèixer amb rima consonant. En canvi, s'utilitza el terme *redondilla* per a les quartetes consonants, amb rima en els versos primer-tercer i segon-quart (*abab*). Normalment solen esser octosil·làbiques, però s'usa el mot per qualsevol composició d'art menor. DOMÍNGUEZ (1999: 298) determina que és més moderna la forma assonant; en el cançoner la consonant sols apareix en una mostra (182).

També hi trobam la seguidilla, una composició que sol constar de quatre o set versos, que alternen set i cinc síl·labes. A més, la rima dels versos senars és lliure i la dels parells assonant (*7x5a7x5a*). En el cançoner en trobam d'ambdós casos, de quatre o set mots, però la forma més comuna és la primera i, fins i tot, pot aparèixer com a consonant. Del primer grup destaquen exemples com el següent: «14. ¿Como quieres que tenga / gusto y contento? / ¡Casadita de un año, / mi niño muerto!» (*7x5a7x5a*). Aquesta variació, tant dels versos com de la rima, per a DOMÍNGUEZ (1999: 374) prové del caràcter popular de la composició. La forma més usual, però, és la curta i assonant. La temàtica dels cantars i les *redondillas* es correspon amb la majoria de temàtiques universals: la vida humana, l'amor i la mort. La temàtica amorosa és sempre de les més predominants i ho podem observar a les cinc primeres cançons en espanyol —de la 14 a la 18. Entre aquestes, quatre pertanyen a la temàtica corresponent i, com a particularitat, hi apareix també el terme *mort* o algun derivat. És una petita mostra que n'exemplifica tot el conjunt: «16. Los ojos de mi morena / tienen un mirar extraño: / que matan en una hora / más que la muerte en un año.»

En el cas de les seguidilles, les temàtiques són similars. Segons DOMÍNGUEZ (1999: 374) els temes més freqüents serien l'alegria, l'amor, la ironia o el to burlesc i els temes dramàtics. En relació amb aquest punt, i amb la descripció anterior, també hi trobam gloses de caràcter amorós amb el tòpic de la mort. Per a valorar alguna mostra que complesqüi les dues condicions tenim: «63. Si esta noche no sales / a la ventana, / cuéntame con los muertos / desde mañana.»

La temàtica de les cançons llargues en espanyol coincideix amb el cas català i les mostres més rellevants serien les cançons enumeratives, sobretot dels dies de la setmana, com són les mostres 95 i 96: «96. Lunes, galbana; / martes, mala gana; / miércoles, tormenta; / jueves, mala cuenta; / viernes, a cazar; / sábado, a pasear; / y domingo, a descansar.»

2.1.3. *Les endevinalles*

L'endevinalla és una de les formes d'enigmística popular. En el cas de *Filología de Calendario*, però, és un gènere poc representat. La part més important del gènere és el trencaclosques lingüístic que presenta l'emissor i que l'oient ha de resoldre. Així defineix el terme Carme ORIOL (2002: 94) (seguint BRUNVAND 1986: 89):

L'endevinalla és una fórmula que planteja un enigma que ha de ser resolt. És una mena de trencaclosques verbal [...] i es caracteritza perquè, mitjançant un llenguatge metafòric, mostra l'enginy d'aquell qui fa la pregunta i, alhora, suposa un repte intel·lectual per a l'audiència.

Per a aconseguir realment ésser un repte lingüístic, les endevinalles usen diferents recursos retòrics com ara metàfores, comparacions o hipèrboles, entre d'altres, per a presentar una dificultat que realment sigui un estímul. Per això, JANER (1986: 62) planteja una definició senzilla: «potser ens valdria definir-la com la transposició de significat entre un element real i un d'imaginari en el qual recau l'enigma que cal esbrinar».

En bona part dels casos, l'endevinalla és una descripció —del component enigmàtic— amb dues parts diferenciades: «una part ge-

neral, que és orientativa, i una altra de més específica i aparentment contradictòria amb la primera» (ORIOI 2000: 236). I, després, hi hauria la resposta. En aquest cas, la temàtica és molt àmplia, per la multitud de temes que es poden tractar. La varietat de formes estròfiques també és molt diversa:

des de l'assonància a la consonància perfecta i des de la parella justa de versos més o menys ben mesurats fins a l'estrofa plena i ben arrodonida de tres, de quatre i més versos (a vegades més de deu), segons la complicació de l'argument i la retòrica de l'autor. (MOLL 1967: XVIII)

A *Filologia* les endevinalles són el gènere menys nombrós i del qual podem dir menys coses, ja que no és destacable la quantitat de mostres d'aquest gènere. Hi documentam sols trenta-vuit endevinalles i, d'aquestes, trenta-una són en castellà, quatre en català —dues definides com a valencià—, dues en francès i una en occità.

La forma més present en castellà és la quarteta, tant en forma assonant com consonant i sols amb una rima: «Estoy de día y de noche / en continuo movimiento, / siempre acortando la vida... / Mira que no soy el tiempo» (8x8a8x8a). La diferència més rellevant és la quantitat de variació que presenta el volum. Hi trobam endevinalles de dos, tres, quatre, sis i vuit versos i no sempre amb el mateix nombre de síl·labes. En aquest cas, la perfecció estròfica és menor en comparació amb les cançons. D'aquest aspecte destaquen un seguit de composicions que tenen un vers hipermètric-hipomètric o més d'un: «De día lleno de carne, / y por la noche con la boca al aire» (8a11a). En contraposició, en aquest cas hi trobam un equivalent en llengua catalana que presenta el mateix nombre de versos, rima assonant, és heptasil·làbic i no perd el sentit de l'enigma: «Tot lo dia van per casa / i obrin de nit la bocassa» (7a7a). Sobre les altres mostres en català, una no presenta rima («¿Quina cosa dins s'aigua no se banya?») i les altres dues sí. La primera és un rodolí heptasil·làbic: «Val. Una cosa redona com un plat: / jip, jap, ja s'ha amagat» (7a7a), i, com podem veure, de rima consonant. En el següent i darrer cas, la composició és una quarteta amb rima encadenada: «Jo tenc unes cases / amb un trispol; / sense fang ni pedres, / sempre hi toca es sol» (5a4b5a5b).

El recurs retòric més emprat a les endevinalles és, sens dubte, la metàfora. En alguns de casos són relativament senzilles, però proposen un desafiament a la persona que ha de respondre. Per exemple, la metàfora de l'any, els mesos i els dies com un arbre és un bon exemple: «Un árbol con doce ramas: / cada una tiene su nido, / cada nido siete pájaros, / y cada cual su apellido.» Com més difícil d'entendre sigui la metàfora, major serà el repte congnitiu.

3. CONCLUSIÓ

Antoni M. Peña Gelabert pot ésser, després dels estudis ja coneguts sobre la seva figura —com *Les rondalles que l'Arxiduc no va publicar* (VALRIU 2022)—, classificat com a folklorista. Concretament, de la mà de l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria-Toscana publicà *Rundayes de Mallorca* (1895); posteriorment, edità en solitari *Cansons populars mallorquines* (1896); i, finalment, anys més tard, el 1903, publicà la seva darrera obra de temàtica folklòrica: *Filología de Calendario*, en coautoría amb el prevere mallorquí Ildefons Rullán i Declara.

L'obra —*Filología*— és un glossari sobre conceptes del calendari amb un important contingut filològic i etnopoètic i, en concret, és el resultat de l'interès dels dos autors per la literatura d'arrel oral. L'apartat ortogràfic introductori i la paremiologia comparada són dos aspectes clau de l'obra que indiscutiblement hem d'adscriure a Rullán, mentre que el paper de Peña, possiblement, seria l'aportació de les mostres etnopoètiques de fonts molt diverses: les cançons, sobretot, però també les parèmies i les endevinalles. Al pròleg de l'obra Rullán i Peña parlen que han extret mostres de literatura oral d'altres reculls. En el cas de les cançons i les parèmies, hi he pogut observar com els autors inclouen a *Filología* materials ja publicats, tant a obres pròpies com d'altres autors com Cels Gomís o Pere Labèrnia. Per tant, entenem que moltes mostres no eren inèdites, sinó que són el resultat d'un buidatge bibliogràfic.

L'obra presenta 252 cançons, 556 parèmies i 38 endevinalles, que són sols aquelles que es presenten en format de llista. Tots aquests materials, fins ara no estudiats, formen una contribució valuosa al pa-

trimoni oral de l'illa. Però, com he dit, són sols una mostra perquè els autors també inclouen tant variants com d'altres mostres a peu de pàgina i dins del text que encara enriqueixen més la seva aportació. Per altra banda, però, cal comentar que la visió comparativista de Rullan i el caràcter dels materials s'exposa sobretot en les parèmies, perquè realment hi ha moltes equivalències entre les mostres.

No obstant això, encara es poden obrir noves línies de recerca com: estudiar amb més deteniment els materials literaris, analitzar els comentaris de Rullan al volum que hem pogut documentar a la Biblioteca Lluís Alemany o intentar trobar nova documentació a l'arxiu de Rullan—conservat a l'Arxiu Diocesà de Palma—sobre la relació entre els dos autors o sobre la segona part de *Filologia*. Així, potser podríem esbrinar per què fou cancel·lada la nova publicació després d'unes setmanes i quins materials havien preparat els autors per a publicar.

En definitiva, *Filologia de Calendario* (1903) és un treball complex. Tant Antoni M. Penya com Ildelfons Rullan no partiren d'un objectiu clar a l'hora de voler projectar les seves idees i el resultat fou una obra d'estrany plantejament, però que fa una important aportació a la literatura oral i la paremiologia comparada.

BIBLIOGRAFIA

- ARXIDUC LLUÍS SALVADOR (1996 [1895]): *Rundayes de Mallorca*, Wirzburgo: Leo Woerl.
- BELLÉS (2017): Eloi Bellés, «Antoni M. Alcover and Ildelfons Rullan: two views about theoretical lexicography at the beginning of the 20Th century in Majorca», *Dialectologia* 7, p. 19- 35.
- BELLÉS (2022a): «Ideologies lingüístiques en gramàtiques i diccionaris catalans del segle XIX», Barcelona: Universitat de Barcelona [Tesi Doctoral]. En línia a: <<http://hdl.handle.net/10803/687739>> [Data de consulta: dia 14 de novembre de 2023]
- BELLÉS (2022b): «L'obra lingüística d'Ildelfons Rullan», *Estudis Romànics* 44, p. 65-84.
- BORDOY (1956): Miguel Bordoy, *La traducción mallorquina del Quijote*, Palma: Panorama Balear.

- CONCA (1990): Maria Conca, *Paremiologia*, València: Publicacions de la Universitat de València.
- CORTILS (1886): Josep Cortils, *Ethologia de Blanes*, Barcelona: Ll. d'Álvar Verdaguer.
- COTONER & RIERA (2005): Lluïsa Cotoner i Carme Riera, «La traducció mallorquina d'Ildefons Rullan», dins RULLAN (2005), p. XIII-XXXII.
- DOMÍNGUEZ (1999): José A. Domínguez, *Diccionario de métrica española*, Madrid: Parainfo.
- DUNDES (1979): Alan Dundes, «On the structure of the proverb», dins *Analytic essays in Folklore*, The Hague: Mouton Publishers, p. 103-118.
- GINARD (1966-1975): Rafel Ginard, *Cançoners Popular de Mallorca*, Palma: Editorial Moll.
- GOMIS (1888): Cels Gomis, *Meteorologia y agricultura populares ab gran nombre de confrontacions*, Barcelona: Llibreria de D. Álvar Verdaguer.
- GOMIS (1891): *Botànica popular ab gran nombre de confrontacions*, Barcelona: Llibreria de D. Álvar Verdaguer.
- JANER (1986): Gabriel Janer, *Pedagogia de la imaginació poètica*, Barcelona: Editorial Alta Fulla.
- LABÈRNIA (1839): Pere Labèrnia, *Diccionari de la Llengua ab la correspondència castellana y llatina*, Barcelona: Hereus de la V. Pla.
- MASSOT (1981): Josep Massot, «Bibliografia de la cançó popular mallorquina», *Randa* 12, p. 223-235.
- MIRÓ (1900): Oleguer Miró, *Aforística mèdica popular catalana confrontada ab la de altres llengües*, Manresa: Anton Esparbé.
- MOLL (1966): Francesc de B. Moll, «Assaig d'estudi preliminar», dins Rafel Ginard, *Cançoners popular de Mallorca*, I, Palma: Editorial Moll, p. XIII-LXXXIV.
- MOLL (1967): «Introducció», dins Rafel Ginard, *Cançoners popular de Mallorca*, II. Palma: Editorial Moll, p. IX-XXIII.
- MOLL (1975): «Introducció», dins Rafel Ginard, *Cançoners popular de Mallorca*, IV. Palma: Editorial Moll, p. VII-LXII.
- NICOLAU (2023): Josep Nicolau, *Cançons populars mallorquines (1896) i Filologia de Calendario (1903), dues obres sobre folklore*

- d'Antoni M. Penya: edició i estudi introductori, Palma: Universitat de les Illes Balears [Treball de Fi de Màster].
- ORIOI (2000): Carme Oriol, «Endevinalla», dins Enric Bou (ed.), *Nou diccionari de la literatura catalana*, Barcelona: Edicions 62, p. 236.
- ORIOI (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls: Cossetània.
- PENYA (1896): Antoni M. Penya, *Cansons populars mallorquines*, Palma: Tipografia Católica Balear de Sanjuan, germans.
- PENYA & RULLAN (1903-1904): Antoni M. Penya i Ildefons Rullan, *Filologia de Calendario*, Felanitx: Impremta Bartomeu Reus.
- PONS (1969): Antoni Pons, *Mossèn Ildefons Rullan i el «Quixot». Esbòs biogràfic*, Palma: Gràfiques Miramar.
- PUJOL (2013 [2005]): Josep M. Pujol, *Això era i no era. obra folklòrica de Josep M. Pujol*, Carme Oriol i Emili Samper (eds.), Tarragona: Publicacions URV.
- ROSSELLÓ (2016): Ramon Rosselló, «*El Felanigense*» (1883-1936), Felanitx: [edició d'autor].
- RULLAN (1884): Ildefons Rullan, «Ensayo filológico aplicado a la lengua mallorquina», *Museo Balear*, 11 (p. 415-421), 12 (p. 464-469), 13 (p. 499-508) i 16 (p. 601-605).
- RULLAN (2005 [1926]): *Collecció políglota de refranys*, Palma: Consell de Mallorca.
- RULLAN (2005): *L'enginyós hidalgo don Quixote de la Mancha, compòst per Miquèl de Cervantes Saavédra y traduït ara en mallorquí sa primera vegada per Ildefons Rullán*, Prevere, Palma: J. J. de Olañeta, Editor.
- VALRIU (2020): Caterina Valriu, «Antoni M. Penya: a la percaça de l'imaginari», dins Josep Temporal i Sílvia Veà (eds.), *Mons reals i imaginats en l'etnopoètica catalana*, La Vall d'Uixó: Grup d'Estudis Etnopoètics de la Societat de Llengua i Literatura, p. 125-134.
- VALRIU (2022): *Les rondalles que l'arxiduc no va publicar*, Paterna: Galés Edicions.

«EL VIATGER NO SAP» I «NO LI DEMANIS
AL CAMÍ QUINA RUTA».
LA POÈTICA DE L'ERRAR EN LA POESIA
D'ANTONI CLAPÉS I VÍCTOR SUNYOL

'THE TRAVELLER DOES NOT KNOW' AND 'DON'T ASK THE ROAD WHICH ROUTE'.
WANDERING POETICS IN THE POETRY OF ANTONI CLAPÉS AND VÍCTOR SUNYOL

DOLORS PERARNAU VIDAL

Universidade de Santiago de Compostela
Av. Castelao, s/n, 15782 Santiago de Compostela
881811790

dolors.perarnau@usc.gal

ORCID ID: 0000-0001-6884-5753

Resum

En el marc de la crisi i la crítica del llenguatge del pensament i la poesia contemporànies, l'article proposa una reflexió metaliterària sobre la figura del poeta com un exiliat de la paraula. Ajudats per pensadors i crítics literaris com Maurice Blanchot, Emmanuel Lévinas i Jean-Luc Nancy, analitzarem en quin sentit l'exili és un component definidor del poeta contemporani i com aquell hi ha de ser entès. Com veurem, l'exili del poeta contemporani no pot entendre's ni a la manera grega —la figura d'Ulisses—, ni a la manera judeo-cristiana —la figura de Moisès—, car en ambdós casos aquestes són figures que simbolitzen un exili transitori, un camí de retorn o de futur en què la negativitat només serveix per a negar-se a si mateixa i operar de nou. Per contra, la figura del poeta-monjo itinerant de la tradició oriental, personificada en Matsuo Bashō, servirà per a il·lustrar l'exili característic del poeta contemporani, un camí en què la negativitat és absoluta en la mesura que planteja una itinerància de pur errar, sense origen ni meta. Finalment, les veus de dos autors de la poesia catalana actual, Antoni Clapés i Víctor Sunyol, aportaran la concreció i el complement necessaris a l'argumentació.

Paraules clau

exili, errar, poètica, Antoni Clapés, Víctor Sunyol

Abstract

Within the framework of the crisis and critique of the language of contemporary thought and poetry, this article proposes a metaliterary reflection on the figure of the poet as an exile from the word. Assisted by thinkers and literary critics like Maurice Blanchot, Emmanuel Lévinas and Jean-Luc Nancy, we will analyse in what sense exile is a defining component of the contemporary

poet and how it should be understood. As we will see, the exile of the contemporary poet cannot be understood either in the Greek way—the figure of *Odysseus*—or in the Judeo-Christian way—the figure of *Moses*—because they are both figures that symbolise a temporary exile, a path of return or future in which negativity only serves to deny itself and operate again. On the contrary, the figure of the itinerant poet-monk, personified in *Matsuo Bashō*, will serve to illustrate the characteristic exile of the contemporary poet, a path in which the negativity is absolute insofar as it proposes wandering with no origin or destination. Finally, the voices of two current Catalan poets, *Antoni Clapés* and *Víctor Sunyol*, will provide the necessary concreteness and complement the argument.

Key Words

exile, wandering, poetics, Antoni Clapés, Víctor Sunyol

Si Ovidi, oh amable Garcés, fou ja, pràcticament, un exiliat, ¿no deu ser que la natura del poeta ja és eternament una natura en exili?

J. V. Foix¹

1. PRELIMINAR

Malgrat ser conscients del que hi ha darrere de tot exili i del compromís ètic que suposa fer-ne un tema o objecte de reflexió, del fet que se'ns «cremin els llavis» tan bon punt ens disposem a parlar-ne,² voldríem assajar aquí una reflexió sobre el que té l'exili, no de fet històric, íntim o col·lectiu, ni tan sols literari; sinó de condició poètica, i de condició poètica, a més a més, contemporània.

Què és el que fa de l'exili, de l'experiència de pèrdua i desposseïció de tota identitat, la pàtria de tots aquells escriptors que, exiliats o no, han fet de l'exili una singular poètica? I com pot ser l'exili una

1. La cita correspon a «Eternitat de la poesia» (FOIX 1933: 3).

2. L'expressió és de *María Zambrano* i procedeix de l'article: «Amo mi exilio»: «Creo que el exilio es una dimensión esencial de la vida humana, pero al decirlo me quemó los labios» (ZAMBRANO 1995: 14). Per a una problematització del concepte d'exili com a situació idíl·lica literaturitzada, vegeu *Reflections on Exile* (SAID: 2000).

pàtria?, la «pàtria vertadera», segons paraules de María Zambrano.³ Què és el que hi ha darrere d'aquesta paradoxa en què cau el poeta cada vegada que es defineix com un exiliat de la paraula, com un estranger en llengua pròpia?, com algú que, lluny de situar-se en el senyoriu de la llengua, «en fa seu l'exili», per dir-ho amb José Ángel VALENTE (2008: 1185-1190).

Si «la fi dels grans relats» (LYOTARD 2004) ha comportat una crítica acèrrima a la raó i el subjecte moderns, no haurà de comportar aquesta crítica un no menys radical rebuig al poder hegemònic de la llengua?; a la fi, en aquest cas, de les literatures majors per a donar pas al que DELEUZE & GUATTARI (1975) han anomenat «literatura menor»?; no pel fet de ser minoritària, és clar —literatura d'un idioma menor—, sinó per exercir des de dins de la literatura «una revolució» que posa en qüestió i subverteix la lògica del sentit establert fins aleshores.⁴ Perquè, si bé és cert que no tota la poesia actual pateix d'aquest moviment d'«extraterritorialitat», que diria George Steiner,⁵ no és menys cert que sense aquest moviment bona part de la poesia contemporània seria impensable, des dels precedents de Mallarmé o Rimbaud fins als nostres dies.

Desposseïció i incapacitat, per tant, d'ocupar un espai identitari *també* en la llengua. Heus aquí el gir copernicà en la categoria d'exili del poeta contemporani, el fet que l'exili no solament sigui una experiència personal o un correlat literari —amb Ovidi com el primer a tematitzar-ne el motiu—, sinó la posició enunciativa de tot aquell escriptor que ha deixat d'establir una relació de domini amb la llengua, que no s'hi sent arrelat, en casa pròpia, ni s'hi erigeix amo i senyor.

3. Sobre el concepte d'exili i d'exili en Zambrano, vegeu ABELLÁN (2001) i el monogràfic coordinat per SÁNCHEZ *et. al.* (2011).

4. Com apunta Roland BARTHES (1969: 57), «Res no hi ha de més essencial per a una societat que la *classificació* dels seus llenguatges. Canviar aquesta classificació, desplaçar la paraula, és fer una revolució». Vegeu també les idees de Julia Kristeva a *La révolution du langage poétique*, obra en què l'autora parla de com la poesia és «le terrain même où a lieu la mise en procès du sujet du langage et de l'idéologie, cette mise en procès simultanée étant la seule garantie de la non-clôture du procès révolutionnaire» (KRISTEVA 1974: 367).

5. En *Extraterritorial*, el crític versa sobre la idea d'un escriptor lingüísticament «unhoused, of a poet, novelist, playwright not thoroughly at home in the language of his production, but displaced or hesitant at the frontier» (STEINER 1976: 4).

Poeta a l'exili, poeta de l'exili, poeta *en* exili,⁶ poeta que surt de si mateix i del seu suposat centre per fer-se, seguint amb DELEUZE & GUATTARI, «le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue» (1975: 35), per parlar des d'un no-lloc que, paradoxalment, dona lloc a una altra parla, a una parla *altra*.

2. EL POETA CONTEMPORANI

Abans d'entrar en aquest tipus d'escriptura —insistim, no de l'exili, sinó ella mateixa exiliada—, faríem bé de deturar-nos a definir, en un primer moment, què és el que hom entén per «poeta contemporani» per analitzar, després, l'exili com l'aspecte ineluctable de la seva condició. Per a tal fi utilitzarem la definició de Víctor Sunyol, poeta que es proclama a si mateix un «homeless de la llengua» (SUNYOL 2005: 81) i que llegeix l'adjectiu «contemporani» del poeta, no com a coetani, sinó com a

comprometido con las estéticas de la contemporaneidad, comprometido con las tradiciones que arrancan de la crisis del lenguaje (corriente que hemos acordado que tiene su punto fundacional en la Carta de Philip Lord Chandos a Sir Francis Bacon, de Hugo Von Hoffmansthal [sic]) y que han estudiado y teorizado tanto la filosofía del lenguaje, sobre todo en el siglo xx, como algunas corrientes de pensamiento (el estructuralismo y los post-estructuralistas básicamente); las corrientes estéticas (éticas) propias de nuestro tiempo, que conviven con las corrientes que provienen de todos los tiempos anteriores. (SUNYOL 2009: s. p.)

És a dir que, segons aquesta consideració, «contemporani» és tot aquell poeta que, compromès amb el gir lingüístic del pensament i la desconfiança del llenguatge que l'anticipa, s'ha fet conscient del seu propi dir i del límit que no solament té sinó que *és* el llenguatge. Del

6. Amb el títol *Poesía como exilio: en los límites de la comunicación*, Arturo BORRA (2017) explora determinades escriptures poètiques contemporànies com a «discursos en exili», això és, discursos estructurats sobre una distància respecte a les formes hegemòniques de comunicació.

límit com a tensió i contradicció de la mateixa creació artística, quelcom que no deixa indiferent el poeta i que afecta el seu —fins ara intocable— llenguatge fins al punt de destruir-lo. Lluny de romandre-hi callat o superar-lo d'una vegada per totes per mitjà de la mediació de la paraula, el poeta contemporani se situa en el límit i l'expressa fins a l'extrem, «fins a l'arrel de la ferida [...] al cor de la ferida / al cor de la paraula», diu SUNYOL (1999: 34).

És evident que el poeta ha estat, des de sempre, un ésser determinat per la realitat de l'exili. De tots és sabut que un dels primers exilis a què va haver de fer front el poeta fou el de confinar-se en el món de l'aparença, en aquell àmbit indigne de la còpia de la còpia d'una república de la idea. Plató expulsava, així, de la polis els poetes com a professionals de la mentida i aquests s'havien d'acontentar amb el fet d'usar la *poïesis* des de la bella versemblança. Amb el temps, però, aquest exili poètic de la veritat es faria cada cop més volgut, ja fos des de la malenconia del geni o en l'aïllament de les torres de vori, àmbits on la separació respecte de la societat del temps era motiu d'identificació, allò que posava en relleu el tarannà isolat d'un ésser que, alat o no, vivia separat del món pel sol fet d'escriure. I, tanmateix, en tots aquests distanciaments i, d'altres que no tenim l'espai de comentar, al poeta sempre li quedava el consol i la salvaguarda de la paraula, la màgia o l'alquímia d'uns mots que servien per a crear mons i trobar, fins i tot, una veritat encara més profunda.

Ara bé, l'exili al qual fem referència és un exili que ja no té la paraula al seu favor sinó més aviat en contra. El poeta contemporani no sent el consol de la paraula perquè aquesta se li ha fet qüestió, desconfia de la capacitat per a representar-se el món, car la paraula ja no serveix per a dir res que no sigui alhora engany, mort i impossibilitat. El poeta s'adona que la paraula no és res que posseeixi ans allò que més aviat el posseeix, allò a través del qual ja no parla sinó que, més aviat, és parlat. Ho anticipa Nietzsche, ho estableix Heidegger, i diverses són les maneres en què s'ha repetit al llarg del segle xx: el llenguatge no és res que estigui a disposició de l'ésser humà, com si en fos un dels múltiples objectes a l'ús, un instrument de representació, comunicació o expressió, sinó quelcom al qual ell també està subjecte, allò que constitueix, en definitiva, l'ésser mateix. En paraules del poe-

ta Octavio PAZ (1991: 58): «la palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento».

És a dir, que paral·lelament al revolucionari «ésser-en-el-món» que Heidegger introdueix en el pensament contemporani: la consideració de l'ésser humà com a ésser que no és en el món sinó en tant que hi habita i s'hi relaciona de manera constitutiva, l'ésser humà és un ésser-en-el-llenguatge, un ésser llançat a la facticitat també del llenguatge. Escriu Heidegger a «Die Sprache»:

Man sagt, der Mensch habe die Sprache von Natur. Die lehre gilt, der Mensch sei im Unterschied zu Pflanze und Tier das sprachfähige Lebewesen. Der Satz meint nicht nur, der Mensch besitze neben anderen Fähigkeiten auch diejenige zu sprechen. Der Satz will sagen, erst die Sprache befähige den Menschen, dasjenige Lebewesen zu sein, das er als Mensch ist. Als der Sprechende ist der Mensch: Mensch [Suele decirse que el hombre posee el habla por naturaleza. La enseñanza tradicional postula que el hombre, a diferencia de la planta y del animal, es el ser viviente capaz de habla. Esta frase no quiere decir solamente que el hombre, además de otras facultades, posee también la de hablar. Quiere decir, que solamente el habla capacita al hombre ser aquel ser viviente que, en tanto que hombre, es. El hombre es hombre en tanto que hablante]. (HEIDEGGER 1989b: 11, 1990: 11)

Més endavant, en la conferència *Construir Habitar Pensar*, el filòsof alemany insisteix en la mateixa idea:

Der Mensch gebärdet sich, als sei er Bildner und Meister der Sprache, während sie doch die Herrin des Menschen bleibt. Vielleicht ist es vor allem anderen die vom Menschen betriebene Verkehrung dieses Herrschaftsverhältnisses, was sein Wesen in das Unheimliche treibt [El hombre se comporta como si fuera él el creador y el maestro del lenguaje, cuando en realidad es el lenguaje el que se adueña del hombre. Quizá sea la inversión humana de esta relación de domino la que, más que cualquier otra cosa, conduce la esencia del hombre a una condición de extrañamiento]. (HEIDEGGER 2015: 14-15)

Aquest canvi de paradigma, que es produeix en contra de la concepció tradicional del llenguatge com a instrument de veritat, té com a resultat que el poeta se situï envers aquest «habitable» de manera diferent,⁷ no com el mestre del llenguatge sinó com algú que en pateix altrament la ferida, el fet que la paraula no expliqui ni pugui donar compte de la realitat. Entre la paraula i el món s'hi ha instal·lat un abisme i el poeta és el destinat a encarnar-lo. Ara bé, no en qualitat d'intermediari com antany, ans existint-hi, experimentant el buit en el si de la paraula.⁸ Com ha notat Blanchot a propòsit de la situació d'absència de déus a què remet Hölderlin i de la qual parla Heidegger a *Unterwegs zur Sprache*, el poeta, més que mediar, es veu obligat a encarnar ara «la vida pura de la separació mateixa»:

Aujourd'hui, le poète ne doit plus se tenir entre les dieux et les hommes, et comme l'intermédiaire, mais il lui faut se tenir entre la double infidélité, se maintenir à l'intersection de ce double retournement divin, humain, double et réciproque mouvement par lequel s'ouvre un hiatus, un vide qui doit désormais constituer le rapport essentiel des deux mondes. Le poète doit ainsi résister à l'aspiration des dieux qui disparaissent et qui l'attirent vers eux dans leur disparition (notamment le Christ); il doit résister à la pure et simple subsistance sur la terre, celle que les poètes ne fondent pas; il doit accomplir le double renversement, se charger du poids de la double infidélité et maintenir ainsi distinctes les deux sphères, en vivant purement la séparation, en étant la vie pure de la séparation même, car ce lieu vide et pur qui distingue les sphères, c'est là le sacré, l'intimité de la déchirure qu'est le sacre. (BLANCHOT 1955: 288-289)

Vet aquí, doncs, per què l'exili es converteix en la categoria que millor defineix la condició del poeta contemporani, car, a diferència d'abans en què al poeta encara li quedava el consol i el refugi de la paraula, són ara les paraules les que es converteixen en estranyes i el poeta, en es-

7. «La paraula és la casa de l'ésser. En la seva habitança, hi habita l'home» (HEIDEGGER 1989a: 139).

8. Segons la versió de Foucault del mite de Babel, la pèrdua de la semblança entre les paraules i les coses havia estat la primera raó de ser del llenguatge: «Toutes les langues que nous connaissons, nous ne les parlons maintenant que sur fond de cette similitude perdue, et dans l'espace qu'elle a laissé vide» (FOUCAULT 1966: 51).

tranger; són ara les paraules les que es fan nòmades, les que ja no identifiquen i les que no confirmen l'ésser sinó que en manifesten més aviat l'absència, la ruptura, i la disseminació. Escriu Roberto BOLAÑO (2005: 49, 43): «Toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa». I, en un altre citació, afegeix: «Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda [...] La literatura de Kafka, la más esclarecedora y terrible (y también la más humilde) del siglo XX, así lo demuestra hasta la saciedad».

3. LA CONDICIÓN EXILIADA

Com ha observat Jean-Luc Nancy en l'article «L'existence exilée», el que pesa i és propi de l'ésser humà en la concepció contemporània és l'ex de l'exili i l'existència. «Non pas une existence exilée (et donc pas non plus un exil existentiel)», com a exili transitori i dialectitzat d'allò que és propi (*solum*), sinó «une propriété en tant qu'ex»:

C'est cette étrange propriété —cette propriété d'étrangement, faudrait-il dire— qui fait le fond de la première pensée de Heidegger, et au-delà, qui inquiète et qui mobilise l'essentiel de la pensée contemporaine. Il s'agit alors de penser l'exil, non pas comme survenant au propre, ni donc par rapport au propre —comme un éloignement en vue d'un retour, ou sur fond de retour impossible mais comme la dimension même du propre. De ce fait, il ne s'agit pas d'être «en exil à l'intérieur de soi-même» [...] mais plutôt d'être soi-même un exil: le soi comme exil, comme ouverture et sortie, sortie qui ne sort pas de l'intérieur d'un soi, mais soi qu'est la sortie même. (NANCY 2001: 277)

A diferència de la subjectivitat moderna del *Cogito* o, fins i tot, de la de l'escissió romàntica, la subjectivitat contemporània no es pot fonamentar en si mateixa, no es pot explicar d'una vegada per totes. Aquesta és, de fet, una de les seves principals característiques i el que la determina com a tal. Una subjectivitat que, lluny d'estar fonamentada, es fonamenta o adquireix substància en l'experiència negativa d'estar, justament, sense fonament. La realitat humana manca de

Grund per mor de reposar sobre l'abisme, de ser *Ab-grund* (HEIDEGGER 1989a: 29). Per això, quan un ésser d'aquesta mena estableix una identitat amb si mateix la primera i darrera informació que en rep és negativa, cosa que significa que per a l'ésser humà la identitat només pot ser experimentada a través del que KIERKEGAARD (1997: 87) defineix com la més «absoluta i infinita negativitat», això és, a través de la diferència, el desequilibri i la discordança amb un mateix; *in nuce*: en i des d'una existència permanentment caiguda i exiliada.⁹ A «Être Juif» de *L'Entretien infini*, BLANCHOT (1969: 304) fa referència a l'ex de l'exili en uns termes prou semblants:

Parler, c'est en définitive chercher la source du sens dans le préfixe que les mots exile, exode, existence, extériorité, étrangeté ont pour tâche de déployer en des modes divers d'expériences, préfixe qui nous désigne l'écart et la séparation comme l'origine de toute «valeur positive».

Atès tot plegat, podem afirmar que l'exili del subjecte contemporani i, amb ell, el del nostre poeta, no pot representar-se amb la tradicional figura d'Ulisses¹⁰ perquè el de l'Odissea homèrica és un exili «en l'interior d'un mateix», un viatge llarg i difícil però, en qualsevol cas, provisional, fet per la seguretat del retorn. Criticat per Lévinas com a arquetip de la conceptualitat totalitzant i autònoma del pensament de la metafísica occidental (LÉVINAS 1961), l'exili de l'heroi itaquès és un camí cap al Mateix, un camí nostàlgic que no qüestiona el càlcul ni la seguretat econòmica —l'*oikos*— i que, com a aventura de l'esperit, dialectitza tota negativitat en pro d'una identitat mai perduda (LÉVINAS 1967: 187-202). Per això, al mite d'Ulisses que retorna a Ítaca (a la casa, a la pàtria), Lévinas hi contraposa la història de la figura d'Abraham «quittant à jamais sa patrie pour une terre encore inconnue et interdisant à son servi-

9. Caiguda en sentit bíblic, de pèrdua de correspondència entre paraula i món, però no necessàriament. La constatació d'una pèrdua o caiguda ha estat universal en gairebé totes les disciplines, sigui des d'un punt de vista metafísic, psicològic, epistemològic o literari.

10. Ja Ovidi emprà la figura d'Ulisses com a símbol del seu exili. Com recull Claudio GUILLÉN a *El sol de los desterrados* (1995: 31-41), amb Ovidi l'exili és tematitzat i, més que una classe d'adversitat, passa a ser una forma de veure el món, una sort d'experiència humana que s'incorpora a l'esdevenir de la literatura.