

L'aigua i l'incomprensible. Retòrica i argumentació a *L'Atlàntida**

Amadeu Viana
(Universitat de Lleida)

Sobre pragmàtica i literatura

En primer lloc, que vagi per endavant el meu agraïment cap als organitzadors d'aquest col·loqui per l'amable invitació a participar-hi. La seua insistència i la seua generositat m'han mogut a travessar diferents fronteres fins a arribar a una posició des de la qual he passat a gaudir de Verdaguer no només com a estudiós o lector de català, sinó com a filòleg. De manera que hauria de començar amb una *captatio* prou àmplia que expliqués tant de què parlaré com des de quina posició parlaré, i que pogués resultar-los a tots, organitzadors i assistents al col·loqui, una mica atractiva.

Crec que la primera qüestió interessant és la inclusió de la pragmàtica de la literatura en el programa de la convocatòria. Vostès no pensaven només en els aspectes canònicament gramaticals, o fins i tot sociolingüístics, de la llengua de Verdaguer, i van eixamplar la demanda fins als temes retòrics, en el sentit històric estricte, o no, i d'alguna manera fins a l'anàlisi del discurs, esmentant la pragmàtica de la literatura. Això semblava una aventura, i el resultat és que gràcies a vostès jo he rodat una bona colla de mesos d'acord amb aquesta aventura.

He de dir també que l'auditori verdaguerista sempre m'ha semblat exigent i m'inspira un important respecte. La pragmàtica, de la literatura o no, l'anàlisi del discurs, tal com s'ha desenvolupat en els darrers vint anys, pot aparèixer de vegades com un exercici de frivolit intel·lectual o com una lamentable simplificació —a mi de vegades m'ho sembla, de

* Vull agrair al professor Josep Maria Domingo tot el que ha fet, tant bibliogràficament com amb consells i ànims, perquè aquest treball pogués tirar endavant. Al capdavant, són actes d'aquest estil els que fan que una cosa pugui ser o no ser.

manera que escapar d'aquesta associació és un exercici no gens fàcil, tant si sou a dintre com si sou a fora. D'altra banda, els esforços de renovació, incloent-hi l'edició i la crítica, dels estudis verdaguerians, duts a terme en els darrers decennis, constitueixen un rerefons tan important que parlar de l'angoixa de les influències no és pas gratuït.

Però potser la qüestió més problemàtica és aquest cara a cara entre els estudis lingüístics i els literaris, que vostès no han volgut eludir. El distanciament acadèmic que hem forjat entre una i altra àrea d'estudi fa que ens ocupem d'un diàleg gairebé en la mesura de l'impossible —almenys si és un diàleg on les parts s'han de sentir atretes i interessades, i han de compartir aspectes essencials de la investigació. El valor d'obrir aquest diàleg els correspon. Les dificultats de l'empresa, el vocabulari especialitzat de cada àrea, les diferents tendències en vigor, fins i tot els guanys relatius en els darrers anys de recerca, no haurien de ser el problema davant la perspectiva d'obtenir persones més formades, més dúctils, més flexibles, capaces d'anar i vindre entre les dues maneres de treballar. Però potser estic idealitzant molt.

La segona part de la meua *captatio* estarà dedicada a explicar en quina mena d'estudis pragmàtics m'agradaria moure'm. L'anàlisi del discurs, des del punt de vista de les categories lingüístiques, és presidida per un poderós empirisme que fa que nosaltres estiguem atents a recollir dades, informació, principalment de la llengua ordinària. Les categories d'anàlisi tenen a veure en moltes ocasions amb una idea de la ment inspirada en la filosofia racionalista. En alguns casos, l'empirisme predominant permet transvasar coneixements procedents de la sociologia i l'aprenentatge cap a l'anàlisi pragmàtica, amb els canvis d'escala pertinents. De manera que sembla que ens moguem entre una aproximació a la ment humana, més o menys aplicada, i la recerca de variables socials. Ens imaginem que les estructures pragmàtiques dels llenguatges humans són per ací enmig. Ara: el significat o el paper relatiu que atribuïm a la literatura és una qüestió problemàtica. Entre les diferents posicions existents, m'adhereixo a la que entén la narrativitat com a productora de sentit. La pragmàtica dels darrers anys ha tractat de transformar-se en una mena de «retòrica cognitiva» que explora la creació de significats i topologies d'acord amb els usos lingüístics, però no sempre hem sabut què fer amb les narracions i amb les metàfores. Em moc a gust entre els estudiosos que reconeixen el discurs com a matriu de significats, que valoren el camp abonat de la ima-

ginació i de la narració com a sustentació de continguts bàsics, com a suport d'altres coses. La creació literària i la capacitat simbòlica humana no són coses allunyades, com alguna vegada hauríem intentat creure. De manera que un enfocament integrat de la cognició, i de la pragmàtica, ha de comptar amb el valor heurístic, proposicional, de les metàfores, i amb la capacitat de fixar sentits a través del discurs, de la multiplicació dels discursos.

En qualsevol cas, s'ha desenvolupat una pragmàtica de la literatura, amb més o menys pretensions teòriques, que ha fet seua una sèrie de temes que, en ocasions, però no tots i sempre, provenen de l'antiga retòrica, però despulats de qualsevol prevenció normativa, això sí. Entre aquests temes hi ha la veu —la polifonia, com sovint es diu, les maneres d'intervenir com a subjecte en el discurs—, les condicions de la relació entre l'obra i el públic —les pressuposicions latents que hom fa per triar el lector ideal—, l'enunciació concreta del poema —els aspectes elocutius de la forma poètica— o els dítics —l'orientació, com prefereixo dir-ne, les qüestions relacionades amb els demostratius, amb la capacitat d'assenyalar i mostrar d'un text. Són temes que responen, al capdavall, al repertori habitual de preguntes pragmàtiques, decantades cap a aspectes textuais, com ara la cohesió i la coherència, la interpolació de veus, la diferenciació dels gèneres comunicatius o l'especificitat del diàleg. Crec que tot això són qüestions de les quals vostès tenen un coneixement.¹

Com a part del tracte que voldria establir ací per abordar alguns d'aquests temes, i en tant que requisits del joc, m'agradaria postular tres condicions. Primera, no crec que ens les haguem amb una estricta correspondència entre significats i significants en la llengua ordinària, ni crec que la literatura, concretament, augmenti o multipliqui aquestes possibilitats de correspondència; més aviat entenc el discurs com una matriu de significats múltiples, de trajectòries, que queden més o menys fixades (segons els casos). D'alguna manera el model semàntic de la pragmàtica s'assembla més a una xarxa que a cap altra cosa. Definim les

1. Per exemple, Dominique MAINGUENEAU, Vicent SALVADOR. *Elements de lingüística per al discurs literari*. València: Tàndem, 1995; Roger FOWLER. *Literature as social discourse*. Londres: Batsford Academic, 1981; T. A. van DIJK [et al.]. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 1987; Jean-Michel GOUVARD. *Pragmatique: outils pour l'analyse littéraire*. París: Armand Colin, 1998.

paraules per les trajectòries que a vegades obren, a vegades tanquen, i sovint transformen les possibilitats de significats. Segona, emprem les metàfores amb un ampli suport cognitiu en la vida quotidiana; per tant, hem d'estar molt atents a la mena de camp associatiu que creen i a les analogies que vehiculen, que tenen repercussions en l'argumentació de cada dia i en les hipòtesis que fem. Com abans, no es tracta de cap desviació especial. I tercera, crec que la capacitat simbòlica ens serveix per fer una efectiva monitorització de la realitat, una mena de seguiment productiu que ens retroalimenta i modifica les nostres percepcions, i ací el poema no seria cap excepció. Ha d'haver-se-les amb la realitat, amb les modificacions que hi introduïm, ha de confrontar-se amb un determinat sentit comú, explorar-lo i desmuntar-lo amb les eines cognitives disponibles, per tornar a compondre després frases intel·ligibles. Aquest vaivé amb la realitat és part del seu compromís pragmàtic i pot ser examinat amb alguna fortuna. Espero que aquestes tres condicions em permetin escapar de la simplificació i em donin algun marge de joc per acostar, en aquest joc d'impossibles, el coneixement lingüístic i el coneixement literari.

En aquesta ponència faré un exercici de lectura de *L'Atlàntida* partint de criteris estrictament pragmàtics o, si ho prefereixen, de l'anàlisi del discurs. Em cenyiré tant com pugui a les regles del joc; per tant, procuraré ometre tot allò que pugui referir-se a la creativitat i la poètica del llibre, per molt greu que em sàpiga i per poques ganes que en tingui. Vull saber concretament quina mena d'entitat és aquesta que s'esmenta al títol, com queda representada al llarg del poema, atenint-me exclusivament a aspectes discursius. Aquest ha d'ésser, per tant, un exercici de lectura senzill, exploratori, que hauria de mostrar en primer lloc una manera de procedir, aturant-se aquí, abans d'entrar pròpiament en les qüestions d'interpretació. La meua idea és que l'ús dels mots reflecteix una argumentació latent. Argumentem de forma implícita desplegant una lògica interna d'acord amb el que signifiquen les paraules, o amb els contextos que hem desplegat perquè signifiquin això o allò. Aquest joc, *retòric* en termes clàssics, entre aspectes discursius i argumentació implícita és el que m'interessa. El poema, que no desenvolupa una *argumentació* (en el sentit corrent del mot) diguem-ne manifesta, conté uns suports discursius que donen sentit a uns arguments latents. L'exploració pragmàtica ha de funcionar ací com una mena de sondatge

del que sabem i el que no sabem, del que hi ha i del que resta implícit, d'acord amb uns arguments que d'alguna manera es fonamenten en el sentit comú.

Navegació entre gèneres

Una de les coses que pot justificar la meua presència ací és el meu interès per les relacions entre discurs i coneixement. He estat indagant durant algun temps sobre l'argumentació tàcita en el discurs científic, concretament sobre la trama lingüística, retòrica, de la recerca. D'alguna manera ací m'enfronto al problema invers. Trobar-me ara amb un poema que conté un aparat crític, traçat pel propi autor, sobre aquest fonament científic, fa que em senti estranyament còmode. Si m'hagués adonat abans de la substància d'aquest aparat crític, segurament hi hauria dedicat més temps en aquesta intervenció. Des de quan un poema apareix acompanyat de notes crítiques, de tipus científic, elaborades pel propi autor? Les notes, en forma de comentari al text, elaborades per l'autor, són una pràctica antiga (en diverses formes, abans i tot del Renaixement), però les notes de *L'Atlàntida* són alguna cosa més que un comentari. Se situen ja dins la pràctica positiva (o quasipositiva) d'anotar un text d'acord amb les seues fonts, orals o escrites. Efectivament, ací l'autor està exercint de crític en el sentit modern de la paraula. Quins poemes o quines obres de Verdaguer reclamen aquests tipus de notes? En un cop d'ull ràpid, no trobo notes d'aquest estil en textos diguem-ne íntims, personals, ni tampoc en l'obra de tema exclusivament cristià. Quan apareix alguna nota de fonts d'aquest estil és per fixar un indret o una llegenda que dona peu al text. Evidentment, aquesta pràctica es multiplica notòriament en els poemes diguem-ne èpics o històrics. Això resulta clau, ja que la història és el gènere que durant el XIX reclamà el seu estatus científic, ajudada per la pràctica crítica desenvolupada per la filologia. La qüestió que li interessa a l'analista del discurs és pròpiament l'estil (i el gènere) d'aquestes notes, perquè ací tenim un Verdaguer transformat en historiador i atent a la font crítica, al costat mateix del seu propi poema.

Com seria esperable, les notes són usades per justificar l'encreuament d'allusions a *L'Atlàntida*, alguna vegada simplement per descodificar

alguna referència, i, cosa que m'interessa més, de dues maneres més: per donar l'autoritat d'un investigador (historiador, geòleg, mitòleg) o per justificar la introducció d'alguna referència que el mateix autor sap que és inventada. Si les dues primeres menes de notes són típiques d'una anotació literària, perquè justifiquen la barreja creativa de referència emprades (cf. I, n. 2; VIII, n. 3) i aclareixen el sentit d'alguna expressió (I, n. 5; II, n. 2), les dues segones se situen a un altre nivell: positivitzen la tasca crítica, i mostren un avenç en la factura de l'anotació, de maneres diferents i curioses. En el primer cas, perquè remetent a l'autoritat d'una investigació (i no a una font original) i suposen la validació d'un tipus determinat de discurs (I, n. 6; III, n. 1); en el segon, perquè desmenteixen (o almenys posen en dubte) una història o una referència que el mateix autor ha emprat en el curs del poema, manifestant així una doble llibertat, creativa i especulativa (VII, n. 2, 3; X, n. 5). No em vull estendre gaire sobre aquestes qüestions, i no sé tampoc fins a quin punt ací aquestes fórmules crítiques s'adaptin al gust de l'època. El que m'interessa és destacar la navegació entre gèneres, per dir-ho així, que executa Verdaguer: seleccionant entre les fonts, com s'ha assenyalat sovint, i redactant explicacions que han d'haver-se-les amb fonts orals imprecises, amb mitologia antiga, amb història moderna, amb geologia i geografia, en definitiva amb els diferents estrats que la crítica ha reconegut en la factura de *L'Atlàntida*. Parlo de navegació perquè Verdaguer circula a les notes amb absoluta tranquil·litat entre aquests gèneres, passant de Plató a Reclus i de l'obra de Carrasco a Sant Isidor. Reclus, el 1871, lluita a la Comuna de París, i esdevindrà un autor de culte per a generacions. Un tema important ací i gens aliè a les formes discursives de *L'Atlàntida* és la transició entre mitologia i història. Si la crítica (com a gènere) s'estableix durant el XVIII i el XIX com a pedra de toc d'aquesta transició, delimitant el que és precís i datable del que no ho és, les notes de Verdaguer són un exercici acurat en aquesta línia, aplicat justament a un poema que mira de multiplicar les associacions, no de reduir-les. Evidentment, érem en l'època de la historització de la terra, en el sentit positiu de la paraula, i assistíem a la construcció d'un discurs científic. Aquesta historització abraça també la cadena de referències mitològiques i clàssiques, i és present a les notes de *L'Atlàntida*, on conforma aquesta interessant navegació entre gèneres a què em refereixo. Per tant, el tema no és només com emprem la retòrica, i les metàfores, per argu-

mentar en el discurs científic, sinó també com emprem el discurs científic per argumentar en la trama d'un poema.²

Com a hipòtesi de treball, sembla clar que la llibertat per conjugar temes i estils argumentatius de Verdaguer no li impedirà cenyir-se a allò que és conegut i fonamentat del discurs històric i geològic. Correlativament, cal entendre la contaminació de gèneres practicada en el poema com a part de l'exercici discursiu. La contaminació de gèneres és un tema apreciat per la pragmàtica.³ Convé considerar-la en tant que contaminació productiva, perquè mostra les semblances en l'arquitectura cognitiva de gèneres que altrament són dispars, i és aquesta arquitectura cognitiva el que fa possible l'analogia i la comprensió. Hi tornaré.

El poema i els dítics

De manera que una lectura discursiva pot començar per les notes de Verdaguer. És clar que les notes de Farrés,⁴ i la mateixa importància de disposar d'una edició crítica, ens obren el text en aquesta direcció d'una

2. A propòsit dels esforços que es van fer per resseguir tant la cadena de fets geogràfics com les referències a la mitologia a *L'Atlàntida*, és molt interessant J. FORNELL. *L'ensaiig sobre L'Atlàntida*. Barcelona: Alvar Verdaguer, 1912. Sobre l'època dels descobriments i la literatura hispànica pertinent, es pot consultar l'obra de T. BERCHEM i H. LAITENBERGER. *Lengua y literatura en la época de los descubrimientos*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1994. M'ha resultat també interessant l'assaig: Ariella DAL SENO. «L'umanesimo etnografico e L'"Araucana" di Alonso de Ercilla». Dins: *Tre studi sulla cultura spagnola*. Milà: Istituto Editoriale Cisalpino, 1967.

3. Una de les discussions estilístiques i genèriques més recurrents (no només en pragmàtica) és com l'emergència i el desenvolupament del periodisme, d'un discurs per a tothom i difós a través dels mitjans, afaïçona o reforma el discurs de la notícia o els fets originals. Evidentment, som en un món d'informacions periodístiques quotidianes, que processen informació complexa de forma ràpida. La contaminació productiva de gèneres és a l'ordre del dia, alguna vegada amb alguna sorpresa: el diari *El País*, el dia que va començar l'atac americà a l'Iraq, escrivia «*Las tormentas de arena y el humo oscurecen Bagdad*» i, en l'entrada en negreta, «*Las tinieblas de Mordor llegaron ayer a Bagdad*» [26/03/05]; d'acord amb el diari, ací estic suposant un públic familiaritzat amb *El Senyor dels anells* i les seues espectaculars localitzacions, com és el cas de la Terra de Mordor.

4. No m'ocupo en aquest paper de la gènesi textual d'aquest univers de referències, cosa que seria probablement molt interessant. Podem seguir els canvis des de la primera versió de *L'Atlàntida* (J. VERDAGUER. *Obres Completes*. Barcelona:

forma significativa. I bé: la determinació de quina entitat és l'objecte del poema parteix indiscutiblement d'una sèrie de llocs, anotats i repetits al llarg del llibre, uns suports discursius o *points de repère* de consistència diversa, d'acord amb aquesta pluralitat genèrica assentada en les notes i que constitueix la pasta fullada o els diferents estrats de *L'Atlàntida*.

La pragmàtica s'ha interessat declaradament pels díctics i pels sistemes d'orientació, de manera que ací trobem un punt de contacte interessant. El primer impuls que em va moure a l'exploració del text va ser l'examen del sistema díctic del poema, incloent-hi les referències topogràfiques. El sondatge dels «aquí», «cap ençà», «amplària», «sortir», «prop de», etc., hauria de marcar l'arquitectura semàntica i l'abast geogràfic del poema i, d'alguna manera, de l'entitat del títol. Em vaig imaginar aquest treball com un seguiment analític precís d'aquestes referències, amb tot el detall de què fos capaç, i certament el poema permet una anàlisi d'aquesta mena.

En l'examen dels díctics, de l'orientació, no entren, o no haurien d'entrar només, els adverbis de lloc i les preposicions de direcció, o els verbs de moviment i els substantius de dimensions, o els adjectius de mesura, sinó també els noms propis de lloc. La idea principal és convertir la toponímia en topografia, de manera que es pugui estudiar el mapa mental, com es diu, l'univers de referències que compon la situació del discurs, més o menys tematitzada. En l'estudi dels mapes mentals, la teoria dels prototips hi té bastant a veure.⁵ Quan diem «el carrer és a tocar de l'església» pressuposem una part coneguda i relativament estable, enfront d'una altra que anem situant, d'acord amb un sistema topogràfic implícit, basat en la gramàtica. La qüestió és que, en l'establiment de mapes mentals a través del discurs, hi ha coses que esdevenen indicis, purament singulars, d'altres són coordenades demostratives i d'altres consisteixen en aquest substrat relativament estable al qual donem per descomptat que

Selecta, 1943, p. 1059-1079) o el *Colom* (ibídem, p. 936-954) fins a l'edició de *L'Atlàntida* de 2002 (P. FARRÉS [ed.]. Vic: Eumo Editorial; d'on trauré les meues citacions), pel que fa a la selecció de llocs i a la disposició en el conjunt dels versos.

5. Per a una primera exposició, cf. Maria Josep CUENCA i Joseph HILFERTY. *Introducció a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel, 1999. L'exploració dels sistemes de datació i de referència als llibres de viatges, per exemple, és un tema de dret propi de la investigació històrica en pragmàtica. Cf. Andreas H. JUCKER (ed.). *Historical pragmatics*. Amsterdam: Benjamins, 1985.

ens referim. Els prototips estableixen significats, per això parlem de la *Terra* en sentit genèric, en tant que planeta, encara que la seua constitució contingui sobradament (fins ara) aigua. Els prototips estableixen un significat com a primari i deixen la resta al rerefons.

Al costat dels prototips tenim les analogies. No podem evitar que noms que usem prototípicament en un sentit es desplacin i esdevinguin part de camps semàntics diferents, de manera que la configuració mínima seria una xarxa. *Atlàntic* és un nom antic per referir-se a un mar, que ha generat derivats polítics, geogràfics i noms comuns. *Atlantisme* avui és una posició política, *Atlanta* és una ciutat, *transatlàntic* era un adjectiu que va esdevenir nom comú per significar simplement un gran vaixell. És clar que aquestes analogies hi són i que formen part de les possibilitats d'una xarxa de referència on s'inclou *L'Atlàntida*.⁶ Evidentment, l'altre aspecte de la qüestió és la intervenció etimològica —històrica i mítica, en realitat. Verdaguer pertany a la sèrie d'autors que no dubten a desenvolupar una història, un argument, a partir d'una associació etimològica. Això ens duria una altra vegada a les notes crítiques pròpies del poema, però no continuarem per ací. En fer d'Atlas una muntanya, i dels atlants, uns individus malcarats, i relacionar això amb el continent desaparegut, Verdaguer estableix una xarxa analògica, no només cap al passat, sinó fonamentada en diferents suports discursius. Tot això és part del significat del prototip, però no ens diu encara en què consisteix o de què es tracta.

6. Què és *orient* i què és *occident* ací no és un tema menor, ni a l'època de Verdaguer ni als nostres dies, perquè aquests són termes recurrentment enganyosos i díticament dependents. Només el segon apareix amb profusió al poema de Verdaguer, les referències a l'est han d'ésser interpretades d'acord amb la toponímia del poema («Orient», però, apareix a *L'Atlàntida* després de la desfeta [IX, 194], però és l'orient d'Europa?). Què fa ací d'*església* i què fa de *carrer*? En aquesta mateixa línia analògica, la qüestió de les denominacions toponímiques és particularment interessant, perquè combina diversos nivells al·lusius. El nom de l'altre oceà, i les associacions que desperta, *Pacífic*, *pacifisme*, són producte també de la casualitat i els recorreguts. Blasco Ibáñez es preguntava si *Amèrica* era el nom correcte per al continent o si seria millor *Colúmbia*. Què significa ací *el nom correcte*? *Occitània* és el nom correcte dels nostres veïns del nord dels Pirineus? Sempre he trobat magnífic que de l'est colonitzat d'Àustràlia se'n digués Queensland i New South Wales, i que part de l'occident hagués estat batejat com a Northwestern Territories. La toponímia és part de la nostra estructura mental del territori.

La indagació estricta dels suports discursius amb què Verdaguer construeix *L'Atlàntida* indica unes preferències i una orientació argumentativa. Per començar, la primera sorpresa ve quan trobem als primers versos el contrari d'una definició dels límits, precisament com a indicador d'una entitat geogràfica: un enunciat que resulta força més curiós si tenim en compte com està d'atent Verdaguer a la situació dels indrets i a les al·lusions a llocs, en aquest poema i en general en la seua obra: «Aquí estengué sos marges lo continent hesperi; / quins mars o terres foren ses fites, ningú ho sap» (I, 9-10).

Rastrejant aquestes primeres referències nominals a l'Atlàntida, el lector aviat ensopega amb la denominació del continent, en forma de pregunta («Oh Atlàntida, a on ets?...» [I, 38]), després d'unes descripcions genèriques i d'alguna precisió d'íctica («les terres ponentines» [I, 13]). De manera que ací d'un bell començament l'entitat geogràfica apareix qüestionada des del seu mateix fonament. Abans d'afegir que això mateix esdevindrà el tema del poema, o que, malgrat tot, totes les fonts ens indiquen aproximadament la situació intercontinental del suposat continent enfonsat, voldria examinar una mica més el desplegament de l'aparap d'íctic del text. I la següent referència important és un índex, un «ací» en forma de dit alçat («...lo Teide, dit de sa mà de ferre, / que sembla dir als homes: "L'Atlàntida era ací"» [I, 47-48]), expressat pel volcà canari. Aquest «ací», forma primària de localització i indiscutible (per oposició al que acabo de suggerir), té un subjecte nominal identificat per un topònim conegut (aquest volcà, esmentat ja a I, 3 com a seu de les fúries, però no m'ocupo d'això, ara). La funció pragmàtica d'aquest «ací» és reflexiva: assenyalava el continent en primera persona (però en passat, com vostès saben), i aparentment respon la pregunta sobre l'*ubi* tot just formulada. Ací tenim *ab ovo* l'estructura de l'argumentació geogràfica del poema, pel que fa a la trama dels d'íctics.

El primer cant evoca poèticament el Sàhara, Grècia i Egipte, «al fons del mar», i una rima atrevida relaciona Ibèria (emergent) amb Sibèria, jugant amb les onades:

He vist d'un llit de perles alçar Nàpols e Ibèria;
 he vist Sahara, Grècia i Egipte al fons del mar;
 l'onada he vist que em colga jugar sobre Sibèria,
 i espinada d'Europa los Alpes criçar.

(I, 85-88)

Què tenim ací, a més de les veus dels continents que dialoguen? L'anàlisi topogràfica i topològica del poema hauria de comptar de forma privilegiada amb aquesta rima esplèndida, perquè això sí que és una constitució de límits. La idea d'un Caucas i d'uns Apenins com a rengleres d'illes (I, 83), i més avall la referència als Alps com a espinada d'Europa, ericant-se (I, 88), a més de presentar un autèntic continent submergit (Europa entre madrepores [I, 82]), dona una idea perfecta, en la més escrupolosa tradició verdagueriana de les referències de lloc, d'una consciència de límits precisos i d'ubicacions conegudes. No m'interessen ací les personificacions ni altres procediments. L'aparat d'orientacions ens prepara des del principi per a una determinada forma argumentativa latent. «Los quatre elements dansant» sobre els pits de l'Atlàntida (I, 92) no són una ubicació ni una descripció geogràfica, sinó una altra cosa, com miraré de suggerir més endavant. Aquest primer cant inclou altres referències explícites a Europa, als fills de Grècia o als Pirineus.

De manera que s'instal·la des del principi la presència i les dimensions de la terra coneguda. L'anàlisi dels díctics i l'orientació situa perfectament Europa, d'Ibèria a Sibèria, i ens deixa precisament el continent atlàntic en la imprecisió absoluta. El meu sondatge d'aquesta qüestió al llarg dels diferents cants reforça aquesta idea. Potser paga la pena remuntar-nos per un segon a Juvenal, que va obrir la seua sàtira desena amb un preciós esment de l'abast geogràfic de la seua invectiva moral: de Cadis fins al Ganges, ni més ni menys.⁷ Que són els límits clàssics del món conegut és evident. Que el poema de Verdaguer, no pas contra aquesta pressuposició sinó tot seguint-la, ha d'enunciar un altre món, també és veritat. La qüestió que m'ocupa és com els díctics estan treballant a favor d'un determinat sentit argumentatiu, consolidant un estat de coses —un mapa mental que va més enllà (aquest sí) del mapa físic.

El segon cant s'inicia amb un passeig de nord a sud pel Llevant peninsular, i un vers que introdueix la perspectiva visual («Veus a Ponent l'Atlàntida per rebre't com s'eixampla?» [II, 27]), des de «prop d'on encaixen Àfrica i Europa» (II, 17), introdueix el continent. Però ací es perd la

7. No és una simple curiositat. Verdaguer anota a la «Conclusió» la referència de Plini (i Estrabó) al mar que encercla la terra; hi diu: «sa llargada de Llevant a Ponent és des de l'Índia a Cádiz» (Conc., n. 1). Noteu que per un costat és mar el que per l'altre és terra.

vista, no només literalment, sinó també toponímicament. «Ponent» és l'únic díctic que l'identifica, i no és cap topònim. Europa i Líbia, els Pirineus i els Atlas, en sintàctic equilibri, amb rius a banda i banda, emmarquen l'escenari pel nostre costat, això és l'important (II, 57-72). Una mica més endavant, en una de les escasses incursions toponímiques de Verdaguer en aquest ponent magnífic, s'assenyalen cinc regnes que envien a l'Atlàntida a través dels rius «barcades d'or batut», que resulten ser cinc localitzacions atlàntiques més o menys identificades: Tangis (Tànger?), Casitèrides (prop de Galícia, o de Bretanya), Albion (Anglaterra), Thule (ben al nord, avui a Groenlàndia) i Mel·lària (potser Tarifa o a la vora). Però m'interessa més el vers que encapçala l'estrofa («De sos immensos regnes la mar no ha vist l'amplària» [II, 81-84]), que torna a presentar-nos el contrari d'una definició de límits. Quan, una mica més endavant, el plany d'Atlas reportat per les Hespèrides evoca la pèrdua dels noms, fins i tot dels noms propis (II, 181-182), afegim a la manca de límits la dimensió imprescindible de la manca d'identificació. Indefinició i anonimat que contrasta de seguida amb les referències a Egipte i Grècia, en el context d'un «mestratge» que contrasta amb el «llenguatge» precisament «ronc i aspre» del mar; aquestes són petjades també de l'orientació argumentativa que cobra força amb els díticis, i no només amb ells:

Mes no: la mar que ens colgue, amb aspre i ronc llenguatge,
 esbombarà pels segles la glòria dels Atlants,
 lo que a Egipte deixàrem del món en lo mestratge,
 pus ans de Grècia nàixer érem ací gegants. (II, 189-192)

El cant tercer conté una identificació precisa de punts cardinals, en el marc de les referències clàssiques al continent perdut. Ací Verdaguer és completament explícit, i introdueix alguns dels pocs topònims americans que apareixen en el llibre. Els titans, com s'assenyala al resum del cant, vénen de ponent (Haití, Bahama [III, 76-77]; cosa que motiva una complexa nota historicomitològica del mateix Verdaguer); del nord (III, 82-85), si Thule és al nord, ja que interpreta el presagi de l'aurora boreal, i del migdia (III, 106-109), de l'Àfrica i el Simoün. No vénen titans de llevant, per algun motiu, tot i que el de Thule veu a llevant l'aurora boreal.

Com abans amb els cinc regnes, la geografia es creua amb la mitologia, o simplement amb el que els geògrafs no han arribat a identificar. Però aquesta és l'única toponímia de *L'Atlàntida*, alguns indrets mig coneguts, una sèrie d'illes pròximes a Europa (cf. també IX, 229; les Açores serien les més allunyades, però Canàries, Madeira i les Cassitèrides, d'identificació disputada, potser quedarien a prop) o a Amèrica, com en el cas d'Haití i les Bahames; i com que, d'alguna manera, hi hem d'incloure la proximitat de Bètica i Líbia, un parell de rius (el «Riu d'Or» i el Genil).⁸ Són encara *points de repère* sobre el que coneixem, més que no pas identifications noves —restes, com malden a dir els versos. És veritat que les descripcions clàssiques del continent perdut el situen sense excepció en aquestes coordenades i insisteixen, com no podia ser d'una altra manera, en les referències als continents coneguts. És una altra vegada el problema de l'església i el carrer. Però en aquest poema sobre l'Atlàntida no trobem serralades específiques (com ara l'Atlas, que al capdavant sembla un límit), ni altres rius particulars (com ara el Ganges, que també apareix al poema, i va ser per a tanta gent un límit oriental), ni muntanyes assenyalades (com ara Montjuïc, que tindrà un paper especialment creatiu), ni ciutats (com ara Cadis, tan central i lloada [VIII, 75]). Trobem altres coses. Una és aquesta coherència toponímica que quasi sempre ens parla d'Europa. De manera que la qüestió de l'església i el carrer té ací un valor heurístic interessant.

L'encaix continental no és l'encaix d'Amèrica i Àfrica que de petits molts de nosaltres ací presents, segurament, ens entreteníem a imaginar, davant d'un mapa: és l'encaix d'Àfrica i Europa, o almenys aquest és el tema del cant quart. Bètica i Líbia (l'amor per la sinèdoque i el mot antic seria un altre tema), Gibraltar i Ceuta, en sintàctic equilibri una altra vegada, indiquen amb precisió quin encaix o desencaixament és. És a l'entorn d'aquest punt de contacte, d'aquest nus gordià (Calpe, al poema [IV, 25]), podríem dir, que apareix l'Atlàntida, que s'esquerda (IV, 58). Tres vents la cavalquen i l'esquarteren (IV, 105) i quatre elements dansen sobre els seus pits (I, 92), però el cant no diu ni una paraula sobre els cims o les parts que la componen. Quan arriba la catàstrofe, ressona

8. Cf. la nota de Farrés (*op. cit.*, p. 134). El Riu d'Or i el Genil s'apleguen i «es cabdellen» (II, 70), i és «emmirallant-se» entre aquests dos rius on «de l'Occident, cofada, la Babilònia seu» (II, 76). És molt interessant aquesta idea dels dos rius cabdellant-se.

el «fort gemec» d'altres ciutats (Pompeia, Troia, Sodoma i Gomorra, tal com anota Farrés [V, 13-14]) i l'ímpetu d'altres rius (el Volga, el Roine, el Ganges). Ens és igual el joc temporal, i apreciem també l'esment d'aquests grans rius, però l'Atlàntida continua en un precís anonimat, sense ciutats ni valls ni torrenteres. El cant novè recupera el Teide com a índex de l'espai i de la memòria en el temps del continent desaparegut (IX, 209-210), i improvisa una nova i bella denominació de l'Atlàntida, sotmesa, un cop més, a l'interrogant crític («Mes, ai!, on és l'Elíseu occidental?» [IX, 201]).⁹

Així les coses, la introducció, sabem que tardana, del cor d'illes gregues, celebrada pel que suposa d'afermament i de vincle amb la tradició clàssica, confirma la tendència argumentativa del poema pel que fa al substrat de l'orientació i de les denominacions. Com assenyala Farrés en l'edició crítica, Verdaguer procedeix ací a partir d'un punt central, al mar Egeu, «i va expandint l'espai com en ones concèntriques», un exemple d'ordre espacial diferent del de la resta del poema i il·lustratiu. Les referències europees avancen al compàs del «vast mediterrà» (VII, 12), precises i generoses en mitologia: Esmirna, Troia, els Apenins, Provença. El cant setè serveix perquè assagem la millor combinació de geografia i literatura. Potser és aquesta la «descoberta» que anuncia la retirada de les aigües cap a ponent. La rima de «misteris» amb «hemisferis» suggereix aquesta navegació entre nivells, alhora que indica un desplaçament, un vel i una llum:

És Hèrcules qui arranca,
 Mediterrà, lo vel de tos misteris;
 l'he vist obrir de Gibraltar la tanca,
 I envers los camps d'Hesperis,
 amb una encesa branca,
 mostrar al vell Neptú nous hemisferis. (VII, 256-261)

9. Potser com a ironia de la recerca, aquest joc de mostrar i amagar de les interrogacions i dels indicis recorda a aquest investigador el costum nord-americà de col·locar plaques commemoratives, en indrets més o menys inesperats, on consta la inscripció «Ací [en tal any o tal altre; o no] no va passar res d'assenyalat». A banda del fet que això pertany a una especial tradició d'ironia estilística, el fet que aquest costum s'hagi desenvolupat al nou continent diu alguna cosa sobre els continguts i una particular relació amb la història.

Potser part de la crítica, com fa notar Farrés a l'estudi introductori, s'hauria estimat més, purament i simplement, un viatge al món clàssic i no tantes marrades i pàgines de «descripcions». Però aquest és un viatge a Orient o a Occident?¹⁰ En aquest viratge cap a les illes gregues, Verdaguer empra el replec del mar per «mostrar nua», diu (VII, 36), una Grècia que tot just desperta. A l'època de Verdaguer hi ha viatges de debò a Orient, però no són aquest. «Orient» apareix, a més a més, com a demostratiu de lloc, al cant novè (IX, 194), per referir-se a Hespèria, que no és exactament Grècia.¹¹

El joc d'orientacions és constant i crec que forma part de la trama topogràfica i toponímica tan particular del poema, l'acte d'enunciació del qual apel·la a un continent desconegut (i destruït).¹² El cant de les illes gregues, per contrast, és ple de referències clàssiques i geogràfiques, és una autèntica xarxa semàntica on el lector de cultura antiga es troba a gust. Els ciclops alternen amb l'Etna; l'estret de Corint, amb l'illa que va veure nàixer la riallera Afrodita. L'Olimp, que tanca el cant, acompanya les nimfes i les Gràcies. A les notes, Verdaguer passa sense transició dels mitòlegs a Elisée Reclus, i evoca un terratrèmol (segons «la tradició, d'acord amb la geologia» [VII, n. 3]) que hauria separat la muntanya de l'Óssa de la més egrègia de l'Olimp. En aquest cant l'Atlàntida esdevé tan sols un «ençà» (VII, 10) i un tro a ponent (VII, 149). M'he equivocat de cap a cap buscant díctics i toponímia de l'Atlàntida: tendeix a zero.¹³

10. Ricard Torrents ha posat de manifest l'interès d'unir a través de les peripècies narratives Amèrica i Europa, el que significa un món nou i el món clàssic, cf. Ricard TORRENTS. «Verdaguer i Amèrica: *L'Atlàntida*». Dins: *Verdaguer. Estudis i aproximacions*. Vic: Eumo Editorial, 1995, p. 99-113.

11. No m'ocuparé ací de la identificació explícita d'Hespèria amb Espanya/Ibèria que té lloc fonamentalment al cant X. El tema és clau dins el conjunt de l'obra i conté interessants desplaçaments de denominacions (a més de l'anotació més important del mateix Verdaguer), però en aquest moment no aporta informació fonamental per a la meua argumentació sobre els díctics i la definició del continent perdut.

12. No és pas una paradoxa menor que la descoberta de les Índies Occidentals fos una versió més del viatge a Orient, i que sigui el contrari d'això el que cantava, ironies de la història, l'autor d'*Os Lusíades*; per tant, aquestes reconsideracions de l'orientació són significatives. A propòsit: en diem «orientacions», i no «occidentalitzacions», guiats en el procés díctic per l'eixida del sol. Vegeu, per acabar-ho de complicar, la nota 6, ací mateix.

13. Potser alguna cosa d'aquest tall i aquesta perplexitat hi ha en el mateix pròleg de Verdaguer al poema, que s'obre referint-se al diàleg platònic en què Soló anava a cantar «lo gran fet geològic» de l'enfonsament de l'Atlàntida quan la mort «gelà ses

Hesperis i els noms comuns

Alguna cosa hi ha en el poema que fa que aquesta mancança resulti natural i significativa alhora. Almenys és aquesta la lliçó que n'hauria de traure jo, en positiu. Tornem un moment al cant segon, on hi ha la «descripció meravellosa de l'Atlàntida», com anota Farrés. Evidentment Hesperis és un altre nom per al continent, i fins i tot el temple de Neptú del cant tercer, una ubicació, però ací el nom mític i, en un cert sentit, el que és general apareixen junts (una altra denominació genèrica, significativament orientada, és «l'occidental Babel» [vegeu X, 228 i la nota de Farrés]). Ara: la substitució de les referències dítiques i d'una topografia possible en favor dels noms comuns i d'una caracterització genèrica però bella (i dramàtica) és una qüestió interessant. Hesperis té planes («l'atlàntica planícia» [II, 42]), ordi, raïm, cabres, bisons arramadats, llimoneres, cérvols, mastodonts i mamuts (II, 41-56). Els Titans hi construeixen una torre ambiciosa, un «alterós fortí» (VI, 190), en una «ciutat ciclòpea» (VI, 3). Hi ha vida humana, poca, almenys una mare i un fill en un dramàtic diàleg (V, 33-40). Aquesta mica de vida corrent o heroica és tot el que tenim; també hi ha sang, i amor, i una lira, però la meua cerca de toponímia i dítics no arriba més lluny. En canvi, en la substitució de la gran toponímia pels substantius corrents, hi tindrà lloc una important transformació semàntica.

És a saber: tota la descripció de la catàstrofe funciona a partir d'una inversió cognitiva consistent i dramatitzada, el que Farrés anomena *mundus inversus*. A mi sí que m'interessen aquestes estrofes de cataclismes, vaixells enlairats i abismes negres. M'estan dient tot el que no puc saber a través dels noms propis. Estan donant informació sobre la nostra capacitat cognitiva, i ací l'analista del discurs sí que troba elements de cohesió i pot explorar les coherències entre semàntica i lògica. Serres que es capbussen, la mar que s'estimba, «lo taup al niu de l'àliga, lo peix al núvol colca» (V, 65), eugues que volen pels aires, illes que emergeixen i s'enfonsen, rius que remunten les aigües. La traducció verbal de l'enfonsament de l'Atlàntida és un estudiat desordre lèxic. El llenguatge es torna pro-

inspiracions abans de naixer» (FARRÉS, *op. cit.*, p. 39-40 i 93). En qualsevol cas, hi ha un parell de relats platònics suspesos a l'origen d'aquest desconeixement, que són punt de partida de l'escriptura.

ductiu en la mesura que examina les pròpies pressuposicions semàntiques. El Verdaguer d'aquest «món al revés» (a través de l'espill, anava a dir) no narra peripècies de personatges, ni enamoraments, ni traïcions. Mentre Hèrcules es passeja bramant amb la clava, el món de les nostres certeses quotidianes es desfà. Una cosa tan senzilla com que els vaixells van per l'aigua i els turons s'allunyen del blau del mar deixa simplement de funcionar (VIII, 33-36). Hom no espera en la vida corrent que les taules surtin disparades davant seu en alguna direcció, o per dir-ho així, que els carrets del supermercat cobrin moviment i es desplacin de forma autònoma per l'aparcament, per exemple. Però coses d'aquestes són les que es descriuen ací i les que veiem en imatges quan alguna mena de catàstrofe natural altera el nostre sentit de la percepció. En aquesta inversió fenomenal executada pel poema, «muntanyes d'aigua» no és cap sintagma especial. Que les entranyes de la terra generin monstres en abundància («lo minhocao», «dragons, cerastes, àspids», «boes grans que tenen l'anguilejar d'un riu» [VIII, 17-24]) és una altra forma d'inversió macabra davant la fecunditat i la generositat normalment atribuïble a la part sòlida del planeta. Però ací els crits dels infants ja no ens atrauen, els cadàvers bullen «amb tufejant barreig» amb els núvols (V, 73-76). La destrucció cognitiva abraça els nostres sentiments i sensacions més elementals. I encara s'escampa i es transforma en una explícita i declarada dimensió geogràficament genèrica («les mars del pol», «la [mar] de Ponent» [VIII, 37-44]), d'acord amb el que s'ha predicat del continent perdut.

El mar i l'incomprensible

Alguna cosa justifica més enllà de la demolició semàntica aquest desplegament lingüístic. Farrés ho anota bé: «mars sobre mars», d'on sembla renèixer el caos, «sepulcre i bres dels mons» (V, 48). En aquest fracàs, segurament meu, per dreçar una Atlàntica toponímica, geogràficament articulada, la demolició cognitiva que la suplanta deixa entreveure la importància d'un argument paral·lel. Aquest argument té un mot i és un motiu alhora: el mar. Enunciat des del primer vers del cant primer (I, 1), apareix ací i allà saturat d'unes característiques precises: la inabastabilitat, el negre abisme (I, 77), la immensitat (I, 100). A V, 48 és inici i final alhora, sobretot caos primigeni. Evidentment, la matèria primera per a la creació lin-

güística i, al mateix temps, la justificació profunda del més poderós desordre semàntic i cognitiu. D'alguna manera això desplaça la possibilitat que hi apareguin dítctics, noms propis o toponímia nova d'algun tipus.

El mar, concretament aquest mar on jau el caos, en aquest poema en què és protagonista «d'un aspre i ronc llenguatge» (II, 189), sembla un altre mot per tot allò que resulta incomprensible, que és més enllà o més ençà de les nostres (diguem-ne) senzilles antenes lingüístiques i semàntiques. Per Verdaguer és ací el context *contra el qual* el nostre món conegut, vell o nou, es dreça ple d'indrets coneguts, esperances, antroponímia llegendària i significats. No és que les coses sense significat no excitin la imaginació poètica. És que ho fan basant-se en atributs cognitius i d'acord amb una argumentació subjacent mínimament comprensible. La mar ací «bull» i «brama famolenca» (III, 68 i 79), al final és «un caos de roja flama» (VI, 253) on Hèrcules és àtom (una idea interessant d'indivisibilitat i de particularitat al mateix temps), i evidentment, sota diverses formes, és el «pèlag» clàssic (que amb «boires, vents i onades» miden l'abisme [VI, 257-258]), de la incommensurabilitat i l'incomprensible, un altre mot per a «la mar tenebrosa».

La quarta secció de l'assaig de Tolrà de Bordas comença així:

Deux régions distinctes divisent la Catalogne, disposé comme un amphithéâtre, dont les plus hauts gradins sont couronnés de neige et dont les derniers trempent dans les flots de la Méditerranée. [...] Dans l'intérieur des montagnes, on retrouve la vie d'autrefois, les vieilles moeurs, les habitudes religieuses, les ascendants traditionnels. Sur toute l'étendue de la province, des sommets gigantesques, hérissés de rochers, dominant les vallées fertiles et populeuses. Les principales rivières catalanes, torrents tombés des crêtes pyrénéennes, sillonnent ces vallées [...]. Au milieu de ces contrées, quelques villes, semées çà et là auprès des territoires les plus favorables à la culture, sont comme des asiles d'où part et où vient se réfugier la civilisation. Ces villes sont presque toutes enceintes de murs et gardées par des citadelles. (Anuari Verdaguer 89: 22)

No és una descripció de Verdaguer, però manté l'esperit argumentatiu i els principis comuns d'una defensa raonable dels dítctics i de la lògica de l'orientació. No crec que m'allunyi massa si suposo que una descripció així encaixa amb el marc cognitiu pressuposat per un món conegut, potser difícil i intransitable, però explorat al cap i a la fi.

La qüestió interessant és que usem els dítctics i l'orientació per situar-nos mentalment en un territori, sovint *a través d'*un territori. Hi ha un

estudi d'etnografia del discurs, *Cognition in the wild* (1995), que consisteix en el seguiment lingüístic i conversacional d'un equip de navegació marítima per part d'un analista del discurs.¹⁴ L'anàlisi se centra en els diferents sistemes, verbals, mecànics, informàtics, gestuals, simbòlics, a través dels quals es duu a terme l'orientació de la tripulació, pel que fa a la travessia marítima. La jerarquia de la gent és pertinent per a l'anàlisi de les formes d'orientació, per exemple; en un altre nivell diferent, la descodificació i interpretació de la curiosa (per nosaltres) cartografia marítima hi té un paper complex. L'expressió *in the wild* (= verge, natural) suggereix el desconcert i alhora l'exercici d'aprenentatge de qui no està avesat a aquesta mena d'interpretacions.

He ajornat fins ací al màxim les referències al mar perquè constitueixen l'altra cara de l'argumentació del poema de Verdaguer. Evidentment ací la qüestió no és com ens orientem a l'Atlàntida, que en el poema apareix com una mena de terra verge [= *wild land*], en la penombra topogràfica necessària per permetre'ns pensar també en aquest mar que tot ho cobreix —ho cobrirà, ho cobriria. A diferència de l'autèntica orientació marítima, amb signes complexos i força treball interpretatiu, el que tenim ací és un mapa en blanc, una mica com aquell mapa en blanc del mar del seu contemporani, Lewis Carroll, en una travessia impossible descrita a *La caça del Merma* [*The Hunting of the Snark*].¹⁵ A l'Atlàntida hom no sabia quin camí prendre, ni cap on s'enfila aquest senderol, ni de quin turó baixa aquest torrent. Ara: com ens orientem al mar? La resposta depèn del nivell de complexitat que vulguem acceptar. A través del llenguatge, estem preparats, d'una manera elemental, per prendre referències sobre entitats geogràfiques, per establir un mapa mental; això sembla una mena de prototip cognitiu, de base pragmàtica. Aquest és el fonament de la descripció de Catalunya, de Tolrà, com a amfiteatre coronat pels Pirineus. Un prototip és alhora una generalització, des d'algun punt de vista. Ara: quins són els nostres punts de referència en la navegació? Com els prenem? Com en el mapa de Lewis Carroll, en aquest poema només els pols estan indicats, en una espècie de certesa terràquia, quan les altres coses trontollen. I ací trontollen. Aquesta orientació verge, immaculada

14. Edwin HUTCHINS. *Cognition in the wild*. Cambridge: MIT Press, 1995.

15. Lewis CARROLL. *The Hunting of the Snark* / *La caça del Merma*. Lleida: Pagès editors, 1999.

o impossible, de l'Atlàntida, assenyalava intensament el seu destí aquàtic, en el sentit de caòtic, desballestat i ingovernable.

El cataclisme (en precisa definició geogràfica, com es diu al poema) és produït per la «mar famolenc» que ho engolirà tot. Aquest principi incomprensible de destrucció, de devastació, és un motiu del cant. El nus de la catàstrofe («sepulcre i bres») és alguna cosa que és més enllà (o més ençà) de les nostres categories mentals, representada pel *mundus inversus* i les elaborades demolicions semàntiques de l'enfonsament (en català, el mot «daltabaix» expressa molt directament això). No tenim elements de judici, d'anàlisi, per entendre la devastació que produeix el mar embravit («grumoll de terra i aigües d'un caos al rebull» [IV, 176]). Un mar que cobrirà, és a dir, esborrarà del record, en el sentit d'eliminar les referències, un món que hauríem pogut conèixer, que suposadament és l'objecte del poema, i alternativament descobrirà (tot replegant-se) el món més petit, ple de fites i delimitacions, amfiteatral o simplement tràgic, del que anomenem Mediterrani (una denominació que conté un díctic). *Cobrir* ací és sinònim d'*engolir*, de *destruir*.

Hi ha un vocabulari comú per a les destruccions catastròfiques que darrerament hem tingut, per desgràcia, ocasió de recuperar. Des del tsunami de Sant Esteve del 2004 fins als huracans tropicals de l'estiu i de la tardor de 2005, diverses catàstrofes associades a l'ímpetu del mar han posat en relleu aquest desafiament a les nostres categories cognitives, i el dolor. No vull suggerir la idea d'un emmirallament simple o biunívoc entre la realitat i el poema. Ara no es tracta d'una qüestió de díctics. Més aviat crec que hem d'enfocar l'assumpte en termes d'enriquiment mutu. L'alternativa pragmàtica d'anàlisi és considerar l'efecte de la realitat sobre el poema, i el del poema sobre la realitat. I sovint hi ha sorpreses d'encaix.¹⁶

Pel costat de les inundacions marítimes, la idea d'una percepció invertida de les coses cobra força davant les imatges que se'ns han fet presents i els comentaris de les víctimes. He parlat fins ara del mar perquè és el resultat final, al poema, però em refereixo també als efectes de les tem-

16. Per exemple, quan hi va haver les terribles inundacions de Louisiana, escenes que semblaven estrictament tretes de *L'assaig sobre la ceguesa*, de Saramago (1995), desfilaven davant els nostres ulls i eren narrades pels cronistes. És en aquest moment quan pensem que coses que no creïem que poguessin ser vistes apareixen en un marc inesperat.

pestes (i els huracans, aigua i meteorologia desgovernada, al capdavant), perquè a *L'Atlàntida* totes dues coses apareixen encadenades. Per les imatges i les narracions dels afectats en inundacions i huracans, sabem que els objectes surten disparats. La gent crida «des d'un cim de palmera» (V, 81); les escenes es desenvolupen en la foscor (VI, 231); els incendis, com per sorpresa, obren «de sobte, feréstega clariana» (VI, 290); els cadàvers baixen «a gavells» (VI, 261) seguint el curs de l'aigua, i, volent-se salvar algú, «l'avet a què s'agafa segueix d'arrel o es trenca» (VI, 271), per recuperar els versos de *L'Atlàntida*. No hi ha una correspondència estricta entre el llenguatge de la descripció i el del poema, però l'arquitectura semàntica permet seguir perfectament les analogies i de què es parla (més encara quan hi ha imatges pel mig). Aquestes descripcions d'estats de coses alternen i s'acompanyen amb narracions de l'insòlit i de l'alteració perceptiva. En aquesta alimentació mútua, seria bo de tornar als diaris de Sant Esteve de 2004 per recuperar la informació pertinent. En aquest context de «món al revés», de vaixells metres endins de terra, de línies de ferrocarril retorçades i estripades com cucs, moltes víctimes afegien a la inversió perceptiva la dificultat absoluta d'entendre què era el que havia passat. Crec que és fàcil veure una relació entre inversió perceptiva i incomprendibilitat. La tempesta, l'huracà, el mar engolint-ho tot, representa aquest punt de no retorn en què allò que és pensable deixa de ser-ho. Ací l'analogia semàntica (pragmàtica, estrictament) entre l'argument del poema i el sentit comú és estreta.

En un ordre semblant de coses, l'experiència pròxima del poeta també ens resulta informativa. Farrés recorda el text que van escriure Francesc Aguilar i Joaquim Salarich, *Desgracias de Vich ó breve historia de las que causó la avenida del Meder...*, a propòsit del fort aiguat del 1863 a Vic, i el fragment de la narració autobiogràfica tercera on el mateix Verdaguer narra les impressions que li causà de jove una forta tempesta.¹⁷ Com abans, no és que hàgim de comparar literalment aquestes proses amb els versos de *L'Atlàntida*; sinó que podem descobrir-hi un fons argumentatiu en la mateixa direcció, la de la inversió perceptiva i la dificultat d'entendre el que tenim davant. És aquesta desfocalització semàntica el que resulta més atractiu. No es parla de la majestuositat de la natura, ni de la presència imperativa del llamp, sinó de la impressió extrema i del trasbals

17. FARRÉS, *op. cit.*, p. 25-26.

mental i lingüístic que tot això provoca. Al poema, a diferència de les històries de Vic, tot i que el resultat final és l'enfonsament, l'huracà i el mar actuen conjuntament, tal com hem vist en les recents i desgraciades catàstrofes, a través d'imatges sovint insòlites. L'augment del nivell de les aigües provoca l'enfonsament d'illes i, amb això, l'estranya desaparició de la memòria. Les tempestes desfermades també provoquen finalment aquesta sensació d'esborrament de fronteres. El que ens interessa ací és la base argumental comuna d'aquests sentiments elementals, l'experiència viscuda i l'elaboració literària. Són aquests arguments els que queden soldats, per dir-ho així, en la trama dels versos, i els que fan possible determinades analogies i invocacions (V, 1-4). El mar més enllà del que és pensable. «L'Atlàntic sense mida» (X, 7).

Poden haver-hi descripcions diferents i accents diferents en l'enfocament d'aquestes coses. Amb motiu del tsunami de Tailàndia i d'altres llocs del sud-est asiàtic, algú va recordar a la premsa la intervenció literària de Voltaire a propòsit de les grans inundacions i de la devastació de Lisboa el novembre de 1755, que tant va commocionar els europeus.¹⁸ Però el *Poème sur le désastre de Lisbonne* se centra en el problema del dolor, en la comparació entre les situacions de benestar i la desolació injustificada, i té un inequívoc to moral. Al poema de Voltaire, els versos d'espant i d'horror alternen sense transició amb la invectiva i el clam ètic:

*Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants
Sur le sein maternel écrasés et sanglants?
Lisbonne, qui n'est plus, eut-elle plus de vices
Que Londres, que Paris, plongés dans les délices?
[...]
De vos frères mourants contemplant les naufrages,
Vous recherchez en paix les causes des orages:
[...]
Allez interroger les rivages du Tage;
Fouillez dans les débris de ce sanglant ravage;
Demandez au mourant, dans ce séjour d'effroi*

18. Josep RAMONEDA. «Temporada “tsunami”», *El País*, 11/01/05. Trec el text de Voltaire que cito del *Poème sur le désastre de Lisbonne* de la versió d'internet a <http://www.ifrance.com/egb/textes/lisbonne.htm> [12/01/05].

Si c'est l'orgueil qui crie «o ciel, secourez-moi!»

[...]

Quand l'homme ose gémir d'un fléau si terrible

Il n'est point orgueilleux, hélas! Il est sensible.

L'argument moral també és present a *L'Atlàntida*. Com en el cas de Voltaire, aquest punt final de la incomprendibilitat retorna en forma de pregunta ètica i de justificació lògica. De forma simptomàtica, va aparèixer també entre les víctimes del sud-est asiàtic, per les quals el tsunami podia haver expressat la ira d'Al·là. Però no vull desenvolupar exactament ací aquesta qüestió. En qualsevol cas, al poema de Voltaire la crítica i les preguntes morals passen a primer terme, enmig d'algunes escenes d'horror i d'infortuni. L'accent és situat en un altre lloc, potser més en la comprensió que en la incomprendibilitat.

Vull dir amb tot això que no hi ha res de natural o de predeterminat ací. Qualsevol argumentació se suporta en un determinat sentit comú. A través del discurs despleguem de forma més o menys precisa aquesta argumentació latent. Això és el que examinaria una retòrica cognitiva, que no seria vista només com un conjunt d'ornaments formals, sinó com el fonament a través del qual el discurs s'expressa i s'estructura. El discurs literari ha estat fins fa poc el millor exemple d'aquest encaix, i no té cap sentit que els analistes del discurs el considerin com el cas especial o marcat. De manera que els mots que queden al rerefons porten significat, sovint el significat argumental bàsic.

Al conegut «Cant de Gentil», de *Canigó*, hi surten aquests versos tan comentats:¹⁹

El cor de l'home és una mar,
tot l'univers no l'ompliria

En comptes de demanar-nos quins atributs es prediquen del *cor*, sovint glossats com a focus de la comparació, ens podríem fixar en el fons. Què significa *mar* ací? En el context del «Cant de Gentil» la pre-

19. Jacint VERDAGUER. *Obres Completes*. Barcelona: Selecta, 1943, p. 370. Recordem una mica quin és el desplegament dític d'aquells versos (de muntanya) —i el trencament que significa la remissió al *mar*.

gunta continua essent significativa. Val la pena considerar aquest rerefons per entendre les associacions latents: la idea de l'esborrament de qualsevol límit, associada justament a la idea de «continent» (cosa que conté).

Torno a dir que no hi ha res de natural ací. El mar ha tingut altres literatures. Ací no se sent el *Tbalassa*, *Tbalassa* dels grecs a l'*Anàbasi* de Xenofont. D'Alexandre es predica que preferia, si podia, fer el viatge per mar abans que per terra. No hi ha res que prefixi el sentit de les argumentacions que despleguem —si no és la pràctica, el discurs. Trobem amb alguna facilitat altres associacions entre el mar i el que és pensable en autors relativament pròxims. Herman Melville (1819-1891), des de l'altre costat de l'Atlàntic, veia balenes fins i tot al relleu de les muntanyes pròximes de Berkshire. El seu *Moby Dick* (1851) és una explosió de sentits sobre el major habitant dels mars oberts, i conté una oberta declaració d'amor al mar com a ampliació d'horitzons. No és ocios esmentar el gran Joseph Conrad (1857-1924), mariner i aventurer per dret propi, que escriu *Tifó* (*Typhoon*, 1903), un relat saturat d'interacció i d'interpretacions humanes. Uns quinze anys més tard Blasco Ibáñez, un altre escriptor viatger, escriu sobre un *Mare Nostrum* (1918) completament definit, tràgic i històric alhora, des de la perspectiva d'un navegant anomenat Ulises Ferragut. Per a Blasco aquest mar limitat i conegut, apropiat, podríem dir, és tant la seu d'esdeveniments històrics (com ara la Gran Guerra), com mitològics, com d'aventures personals desoladores. Aquests arguments contrasten amb la imaginació literària del poeta de Vic per molts motius. Bachelard no pensava, en primera instància, en aquests efectes devastadors d'huracans i d'inundacions quan compongué *L'eau et les rêves* (1942).²⁰

Crec que tot això ens assenyalava l'interès de tenir en compte els arguments cognitius en literatura. No escrivim partint del no-res. El llenguatge conté unes possibilitats demostratives i unes associacions en potència que el discurs desenvolupa i consolida. Algunes d'aquestes coses

20. Gaston BACHELARD. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1942. M'ha resultat interessant per al que argumento ací l'article de Rafael ARGULLOL. «Las máscaras del mar: Coleridge, Poe». Dins: *Sabiduría de la ilusión*. Barcelona: Taurus, 1994, p. 85-97. I és també una pista interessant, a propòsit d'herois, navegacions i efectes del mar, el complex assaig de Piero BOITANI. *La sombra de Ulises*. Barcelona: Península, 1992.

resulten clares a *L'Atlàntida*: la inversió semàntica com a límit del que és pensable, el retorn als punts de referència coneguts, a la història i a la interpretació geogràfica. El mar embravut, ací, se situa en una altra dimensió. En aquesta circulació entre nivells cognitius, on tan decisiva resulta l'expressió literària pel que té de creació de significat, començar pels dítctics sembla un procediment raonable. La nostra topografia no és només rellevant per a la ciència onomàstica, sinó que construeix un interessant mapa mental.

Quan arribo ací em trobo amb un significatiu darrer regal al darrer cant del poema, just abans de la conclusió. És el darrer vers del cant desè, que conté una forma dítctica explícita i remarcable, potser l'única que hauria valgut la pena tenir en compte:

I al sentir que xuclava la terra ja sos ossos,
de puigs i roques dues columnes aixecà;
i en elles, amb la clava que donà al mar, a trossos,
los maleïts realms, escriu: NO MÉS ENLLÀ. (X, 271-274)

Amb una grafia majúscula, aquest «no més enllà», versió en vulgar de la divisa d'Hèrcules, indica un límit precís, que contrasta vivament amb la imprecisió topogràfica inicial del continent hesperi. Què és aquest dítctic tan exacte? Una prohibició? La negació d'un locatiu? Ja sé que la «Conclusió», a través de Colom, convida a mirar més enllà, a refer el caos, i fins i tot a lligar els extrems de la terra «com d'un mantell» (Conc., 45). Però precisament per això aquesta idea de límit herculi expressada amb un obert dítctic resulta interessant. No deixo de pensar que el segle XIX explorà com cap altre, en totes les direccions diferents, la noció de límit. Ací és on la idea de mapa mental i de disposició dítctica cobra força. Segurament William Blake (1757-1827) o Leopardi (1798-1837) són referències conegudes a propòsit d'aquests temes: la necessitat de veure fronteres i alhora de traspassar-les. La versió vulgar de la divisa d'Hèrcules que tanca els cants de *L'Atlàntida*, com a invitació a saltar els límits, és igualment prou eloqüent. Per això el mar pot ser aquest Atlàntic «sense mida», i l'antic continent enfonsat, no conèixer marges.

Epíleg

L'època de Verdaguer es debatia entre les veritats recentment conquerides pel sentit positiu de la història i de les noves ciències, i el dubte punyent sobre veritats tradicionals. Les aventures de la filologia i de la literatura no eren absents (com sovint es pot fer creure) en aquesta tensió. A Alemanya David Friederich Strauss (1808-1874) va publicar al 1835 *Das Leben Jesu kritisch bearbeitet* (*La vida de Jesús estudiada críticament*), com recorda Torrents a propòsit de Hölderlin,²¹ una obra paradigmàtica d'aquestes tensions, que representa bé les dificultats (i l'oportunitat) de la filologia per obrir-se camí davant el sentit comú establert.

Era l'època també de les edats de la terra i de l'exploració arqueològica. El 1872, George Smith, assistent del Museu Britànic encarregat de la restauració de material epigràfic de Nínive, va llegir davant la *Society of Biblical Archeology* de Londres la traducció de la narració d'un diluvi d'una tauleta assíria i llargs paràgrafs de l'epopeia de Gilgamesh. L'aparició d'un heroi i d'un diluvi alternatius, davant la societat de les idees rebudes i de la interpretació tradicional de la Bíblia, ja posada en qüestió amb les edats de la terra, va causar un enrenou fenomenal. Els treballs arqueològics, la traducció i l'edició de textos mesopotàmics van continuar ampliant el contingut de la nova epopeia. Uns cinquanta anys després, el 1929, C. L. Woolley va trobar a Ur «una capa d'argila verge de quasi tres metres d'espessor, que interrompia els estrats arqueològics de l'excavació». ²² Es va considerar com una prova d'una antiga inundació «cap a mitjans del quart mil·lenni abans de Crist» que hauria destruït «qualsevol vestigi de vida anterior». Van ser fets descobriments així posteriorment a Kish, al costat de Babilònia, a Uruk, a Lagash i a Nínive.

Fem bé si considerem la literatura com un efectiu monitoratge de la realitat, com un sondatge de les nostres creences, del que sabem i del que podem arribar a conèixer. L'anàlisi pragmàtica pot ajudar a descobrir aquest efecte complex de seguiment i de realimentació, exactament igual com s'enfronta a la trama retòrica d'una peça de discurs científic,

21. Ricard TORRENTS. «La utopia de la pàtria i l'anhel d'infinít: dos motius romàntics en Hölderlin i Verdaguer». Dins: *A la claror de Verdaguer*. Vic: Eumo Editorial, 2005, p. 161-184.

22. Federico LARA PEINADO (ed.). *Poema de Gilgamesh*. Madrid: Tecnos, 1988; cito de l'estudi preliminar, p. xcivii.

avui tan exposat a divulgacions de diferents menes. Com he suggerit, la filologia va estar implicada en edicions, descobertes i hipòtesis durant bastant de temps no sempre còmodes, i imbricades amb diferents disciplines —de manera que els distints nivells d'informació són pertinents. Tornant a la literatura, aquest sondatge de la realitat a través de la ficció és important i conté la complexitat mínima per permetre'ns refer el traç de l'argumentació, les línies de la cançó que algú fraseja.