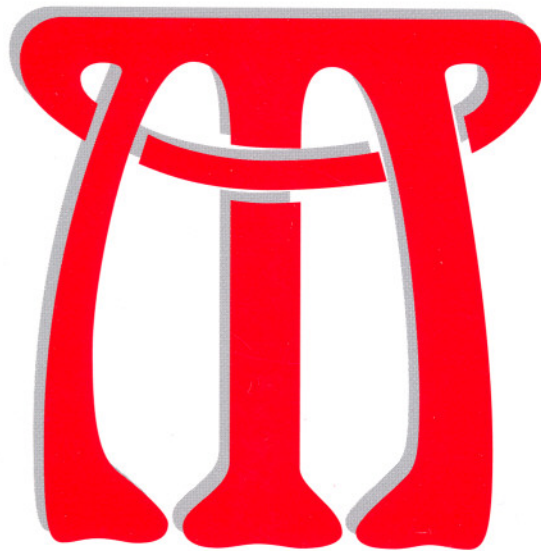


# LA MODERNITAT DE I DES DE LA LITERATURA PORTUGUESA I UN QUASI- MANIFEST PER UNA REAL REALITAT POÈTICA

Perfecto E. Cuadrado Fernández



**Universitat de les Illes Balears**

Lliçó inaugural del curs 2002-2003

*Setembre de 2002*



**LA MODERNITAT DE I DES DE LA  
LITERATURA PORTUGUESA I UN  
QUASIMANIFEST PER UNA REAL  
REALITAT POÈTICA**

© del text: l'autor, 2002

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2002

Coberta: Jaume Falconer

Edició: Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions i Intercanvi Científic.  
Cas Jai. Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07071 Palma (Balears)

Impressió: JORVICH, SL. Carrer Forners, 13 Polígon Son Castelló. 07009 Palma

DL: PM 1698-2002

## **La Modernitat de i des de la literatura portuguesa i un quasimanifest per una real realitat poètica**

Sense pretendre aquí i ara resumir la història de l'elaboració del concepte de Modernitat, des dels primers formuladors vuitcentistes —Chateaubriand i, sobretot, Baudelaire i Marx, tots dos des de punts de vista i horitzons molt diferents— fins als teòrics més moderns —com Henri Lefèbvre, Lukács, Goldmann, Sanguinetti, Hans Robert Jauss, Gutiérrez Girardot, Subirats, Raymond Jean, Dominique Rincé, o, més propera en tot, Catalina Cantarellas—, i sense voler tampoc entrar en problemes terminològics i conceptuals —com els malentesos familiars entre Modernitat i Modernisme(s)—, no puc, tanmateix, deixar d'apuntar aquí el meu particular concepte de Modernitat, i per fer-ho recorreré en part a algun vell text meu que ha sobreviscut al temps i l'autocrítica. Diré així que, per a mi, la Modernitat engloba, en el seu significat històric, el temps —de final del segle XVIII als nostres dies— del triomf i consolidació del poder de la burgesia; del capitalisme i de l'imperialisme; de la industrialització, la tecnificació i el maquinisme; de les societats urbanes; de les noves relacions de producció i de la lluita de classes; de la degradació i reificació de l'home i de la subsegüent humanització i divinització dels objectes; de la fi —amb el marxisme— dels grans sistemes filosòfics idealistes i la seva substitució per “ismes” filosòfics —utilitarisme, voluntarisme, nihilisme, pragmatisme, intuicionisme, existencialisme(s)— presidits per l'acceptació pessimista dels múltiples condicionaments i limitacions de conèixer i de dir; del qüestionament paral·lel dels grans sistemes científics o teològics; del desprestigi, en definitiva, de la Raó en què l'home fonamentava un optimisme històric que li havia permès disfressar

eficaçment la seva misèria. En aquest sentit, és alguna cosa més que anècdota o oportunisme la identificació que des de fa alguns anys es fa entre societat postindustrial o tecnològica (ara sembla que rebatejada com a “societat de la informació”) i allò que ha acabat anomenant-se (amb sentit escàs: però ja se’n parlarà més endavant) Postmodernitat, terme procedent de la sociologia que espera encara —quan ja alguns li canten les absoltes— precisar el seu significat, però que, tot i així, no dubtam que acabarà convertint-se en allò que es denomina un *mot-témoin*, és a dir, una paraula clau de significat imprecís però que serveix per identificar un “fet o moment de civilització”.

A mitjan segle XIX assistim de fet al naixement de la consciència històrica i estètica de la Modernitat, en la seva forma substantiva i en la seva nova formulació. Podríem fixar, fins i tot, unes dates indicatives: entre 1848 —revolucions en diversos punts d’Europa que acaben amb la proclamació de la República a França— i, ja en el terreny artístic i literari, 1857 —publicació de *Madame Bovary*, de Flaubert, i de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, que acabarien significativament en els tribunals sota l’acusació comuna d’atemptar contra la moral establerta. La Modernitat suposarà un esforç d’imaginació múltiplesment dirigida. El passat deixa de ser ja una referència: urgeix inventar el present, crear una societat nova, un home nou, una moral nova, un artista capaç de descobrir, desxifrar i desvelar la nova bellesa, l’existència de la qual oculta la societat urbana i industrial i l’aprehensió de la qual, en tot cas, dificulta i evita la consciència d’un temps històric vertiginosament accelerat. Correspongué al Poeta —cal entendre el creador, l’artista—, durant el segle XIX, descobrir i explorar el sentit o els sentits de la Modernitat i intentar traduir-lo(s) estèticament, èticament i fins i tot políticament. Sorgeix així el concepte de “poesia moderna” i la nova figura de l’“artista modern” que se sent incumbit d’un “destí” o una “missió” de caràcter imperatiu que el converteixen en un nou messies, profeta i redemptor. De manera que podem parlar d’una “Modernitat estètica” dins aquesta Modernitat històrica global, de la qual és una de les més destacades manifestacions i una de les primeres i més fermes denúncies. I dins aquesta Modernitat estètica, la literatura adquireix un paper rellevant —juntament amb la pintura i la música, sense oblidar la reflexió crítica de l’artista sobre les seves pròpies obres, sobre el seu “mester” o ofici, sobre el sentit d’aquest ofici, i, en definitiva, sobre el destí últim de l’acte creador mateix—, encara que inicialment aquest paper quedi reservat, com caldria esperar, a la poesia, i només un quart de segle més tard sigui traslladat també a la prosa i al teatre.

En aquest context s’han d’entendre necessàriament les profundes transformacions estètiques que, al llarg de quasi dos segles, han anat configurant

allò que Octavio Paz denominava “tradició de la ruptura” i que Apollinaire i Guillermo de Torre assenyalaven com a camí d’“aventura”, camí tortuós de recorregut paral·lel i contrari en direcció al de l’“ordre”. La Modernitat estètica s’ha anat així desenvolupant en idees i en pràctiques literàries i artístiques per una doble via d’“aventura” i “ordre”, “rebel·lió” i “integració”, “transcendència” i “immanència”, que marquen un itinerari de diàleg i confrontació manifestat primer i més profundament en l’àmbit de la Poesia, àmbit en què es poden advertir tres etapes històriques successives:

1) Una primera etapa, que discorre al llarg de tot el segle XIX, que Lefèbvre denominà “Premodernitat” (terme que jo un dia ingènuament vaig acceptar, i que avui em sembla tan desafortunat com el contrari corresponent de Postmodernitat), i que es caracteritzaria per la *révolte* individual del poeta i per la dimensió gnòstica i soteriològica que recupera la poesia d’una tradició amb què enllacen els poetes romàntics alemanys i el neoplatonisme de Swedenborg redefinit per Blake, per trobar-se després amb la figura d’Edgar Allan Poe i desembocar finalment en els poetes majors del simbolisme francès, que perfilarien definitivament els camins que havia de transitar tota la poesia posterior.

2) Una segona etapa, que ocupa pràcticament tot el segle XX i que podem denominar de “l’Avantguarda”, en què el poeta es congrega i s’apresta a transformar la *révolte* en “Revolució”: de la societat i de la poesia, primer; de la societat *des de* la poesia, després; finalment, vençut i un altre cop replegat, *en* la poesia i *al marge* de la societat.

3) Una tercera etapa, a la qual ja pareix definitivament assignat el rètol de “Postmodernitat”, terme que, aplicat als fenòmens de la literatura —com han fet, entre altres, José Guilherme Melquior, Susan Sontag o John Barth—, se’ns presenta buit de tot contingut específic, quan no es confon totalment o parcialment amb fenòmens característics de la Modernitat en general i de l’Avantguarda en particular. Si, per a Sanguinetti, el drama de l’artista “modern” enfrontat amb la realitat ineludible del mercat (contra el qual lluita i pel qual acaba fatalment condicionat) es resolia en dos moments d’un moviment dialèctic de rebuig i atracció (l’“heroic” i el “cínic”), podríem dir —en la línia del que apunta alguna vegada Susan Sontag— que la diferència essencial entre l’artista anomenat “postmodern” i el d’“Avantguarda” consistiria en la renúncia d’aquell al primer dels moments (l’“heroic”) i en la consegüent dedicació (amb indissimulat entusiasme quasi sempre) a la recerca de la millor solució pràctica (“performativitat”, en l’argot dels entesos) del moment cínic de la seva penetració en el joc competitiu del mercat. L’abandonament de l’exigència de

renovació lingüística i formal, l'eliminació de tota pretensió gnòstica o soteriològica, l'eclecticisme i el sincretisme, i la reducció, en definitiva, d'aquella "consciència infeliç" que segons Hegel definia l'intel·lectual i l'artista "moderns", a una sèrie de problemes pràctics relacionats amb les idees i exigències d'un mercat altament competitiu, serien marques distintives d'una possible i encara confusa "diferència" de la "postmodernitat" artística i literària.

En el simbolisme francès convergeixen i germinen tots els corrents i tendències poètiques de la Modernitat de la *révolte*, i d'aquí partiran cap a les avantguardes del segle XX dues maneres distintes —i parcialment convergents— d'entendre la poesia (una vegada més, cal estendre les següents consideracions a l'art en general):

1. Una manera "transcendent", que entén la poesia com una via alternativa i profunda de coneixement de la realitat —cosa que, alhora, permetria actuar-hi directament a sobre: la "poesia / veritat pràctica" que volia Breton, per recuperar-la, redimir-la, transfigurar-la o, com diria Mário Cesariny, "rehabilitar-la" arrabassant-li els seus secrets més íntims.

2. Una manera "immanent", que tendeix a considerar-la com un *cosmos* hermètic, una realitat en si mateixa, autosuficient o, com afirma Alberto Pimenta, de naturalesa "autotèlica".

Si bé ambdues maneres es manifesten, des del punt de vista formal, en una mateixa direcció, en estricta correspondència amb la "moderna" i accelerada fragmentació i desintegració de la realitat i de la consciència mateixa, els seus objectius i els seus resultats seran, tanmateix, diferents: per a la primera, la desarticulació i despragmatització del discurs servirà per rearticular-lo amb vista a una repragmatització superior; per a la segona, es tractarà més aviat de reduir la poesia al seu absolut nivell de despragmatització, al seu natural i traït autotelisme, seguint una línia evolutiva que ens duria des de la "poetologia" tradicional a la "poetografia" de l'experimentalisme, i d'aquesta a l'horitzó últim del "silenci dels poetes" profetitzat i requerit per Pimenta.

En el camí de la primera trobarem una tradició neoplatònica i esotèrica que travessa el romanticisme alemany, la poesia dels poetes visionaris anglesos i de l'heterodox francès Nerval, arriba fins a Rimbaud fregant lleument Baudelaire, i acaba finalment precipitada en el surrealisme; en el de la segona, hi endevinarem les ombres de Novalis i Poe que es filtren a través de l'"altre" Baudelaire i arriben a Verlaine i Mallarmé per després prosseguir fins a tocar el



futurisme marinettià i arribar, ja en els anys seixanta del segle XX i en el llindar de l'esmentat "silenci significatiu" de la poesia, als poetes experimentals.

La història de la poesia "moderna" és, d'altra banda, la història d'un profund conflicte entre l'artista i la realitat, que es traduirà en un nou conflicte entre l'artista i la pròpia obra: el primer neix de la necessitat de "justificar" la seva funció específica en una societat que el relega a l'extraradi del prescindible, de l'ornamental —quan no l'utiliza en benefici propi o el condemna al turment d'un prometeisme inútil (allò que Hugo Friedrich anomenaria "transcendentalisme buit"); el segon, de la necessitat subsegüent a aquesta condemna: la de donar un sentit i una "utilitat" a aquesta feina ("passió") inútil (sinònim, per a una societat essencialment utilitarista, de "nociu" o "perillós") que és la seva "obra". Afirmant la naturalesa gnòstica de la poesia, el poeta proclama la seva utilitat —la seva necessitat— per a la "vida pràctica", oferint-la com a via alternativa i fecunda de coneixement i transformació, i disputant així l'estatut de respectabilitat tradicionalment conferit al coneixement de naturalesa teològica, filosòfica o científica. Dignificar la poesia, redimir-la, és també —i per això he parlat de la seva funció "soteriològica" — redimir-se i justificar-se el poeta davant si mateix, davant la societat, o davant el "déu" que li va atorgar el do de l'endevinació, de la veritat (poeta/inspirat) i l'obligació (la maledicció) de proclamar-la (poeta/profeta) i il·luminar-hi els "gentils" ("ampliar la consciència de la humanitat" en compliment del "deure sagrat" que li és imposat des de fora de la seva voluntat: així parla del paper del Poeta, així parla de si mateix, del seu propi paper, Fernando Pessoa; molt abans, Baudelaire, primer definidor de la "Modernitat", havia utilitzat les analogies de l'"albatros" i del "far" per assenyalar el drama i la funció del poeta "modern"). Entre la interrogació emblemàtica de Hölderlin ("per a què el poeta en temps de misèria?") i Sartre ("què significa escriure?, per què s'escriu?, per a qui?"), la ja esmentada condemna coincident i no menys significativa de *Madame Bovary* i de *Les fleurs du mal*: tres fites d'una mateixa preocupació i d'un únic conflicte sense resposta ni solució satisfactòria.

La literatura portuguesa "moderna" o "avantguardista" ha estat víctima freqüent de l'oblit i la marginació, quan no de la condemna des de la discutible autoritat d'alguns tòpics consagrats, a saber: 1) l'escassa validesa i consistència de les produccions avantguardistes portugueses deguda amb freqüència a les "circumstàncies externes" (polítiques, culturals, geogràfiques, històriques i fins i tot antropològiques); b) l'acusació de "provincianisme": un tòpic en l'elaboració del qual va participar de manera molt acusada el mateix Fernando Pessoa amb els seus famosos articles —mal llegits, mal interpretats i pitjor aplicats— sobre el particular; c) l'"endarreriment de l'hora portuguesa" en

relació amb l'“hora literària d'Europa”, endarreriment que sol exemplificar-se amb la tardana introducció de l'Arcàdia o amb la no menys tardana incorporació del surrealisme: un endarreriment que, d'altra banda, duu adherit inevitablement el penjament de l'acusació de “mimetisme” per referència a un determinat “patró” original, i que implica, a més, el d'un cert caràcter “perifèric” en relació amb un centre geogràficocultural (París, en aquest cas; encara que també ho podrien ser Viena o Nova York).

Aquestes acusacions, generalment elaborades i consolidades des de l'interior mateix de la cultura portuguesa (fora d'aquesta, Portugal era i en bona part és encara, com quasi tot, perifèria i província i realitat ignorada o negada, en espera de la redempció del Messies Globalitzador), són manifestament injustes, injustificades i (no podia ser d'una altra forma) quasi sempre interessades. A manera de record i exemple, i amb voluntat evident de reivindicació, em serà permès que faci desfilar aquí alguns noms i referències històriques que o no solen citar-se per ignorància o solen evitar-se per malvolença.

Si en un hipotètic itinerari de la Modernitat volem partir de la deu romàntica, seria bo esmentar Alexandre Herculano, historiador i novel·lista històric de no menys empena i significat que Michelet o Walter Scott, i, sobretot, Almeida Garrett, representant prototípic del “primer romanticisme” o “romanticisme revolucionari” o “romanticisme d'identificació”, que és, al mateix temps, el primer a manifestar explícitament —en el pròleg a *O Arco de Sant'Ana* o en diversos passatges de *Viagens na Minha Terra*— la ruptura entre l'“artista modern” i una societat de *barões* (burgesos en exercici i fruïment del poder) en la construcció de la qual ell mateix havia participat activament. I, a mitjan segle XIX, si volem, per exemple, exemplificar la moderna consideració de la dualitat de l'amor (preocupació fonamental segona de l'ésser humà, després de la primera de totes, la por) i de la seva representació femenina en l'oposició simbòlica entre la *donna angelicata* tradicional i la *femme fatale* romàntica, no podríem fer res millor que anar a les novel·les de Camilo Castelo Branco, que, a més, serien un excel·lent pòrtic per traslladar-nos a l'obra d'Eça de Queirós i admirar-hi la ironia romàntica en tota la seva esplendor i en tota la seva maldat terapèutica (multiplicant en *O Primo Basilio* la falla i el sentit de *Madame Bovary*, escarpelitzant sense misericòrdia la societat portuguesa, i, per elevació, la societat europea, del vuitcents en les seves altres novel·les majors o en les seves *Farpas juvenils*), i, sense sortir de la generació d'Eça, i ja en els dominis de Talia, resultaria alligador dirigir una mica de llum sobre el molt desconegut Gomes de Amorim, l'autor de *Fígados de Tigre*, paròdia del melodrama romàntic que

anticipa els molt celebrats d'Offenbach (mestre indiscutible del gènere) i s'avança a les creacions d'Alfred Jarry (el geni, figura, comportament, llenguatge i valor simbòlic de Fígados de Tigre i la seva cohort ens recorden immediatament i exactament els de l'inoblidable Père Ubu i la seva gent), encara que la seva genialitat no arribàs a descobrir nous oceans de saviesa com faria Jarry amb la seva ciència patafísica.

I encara hi ha més cosa, encara en ple segle XIX.

Els poetes satànics i realistes, molt "a la Baudelaire", com l'heterònim col·lectiu Fradique Mendes i els seus *Poemes do Macadam* i, més enllà del pur experiment i l'aire de *boutade*, l'obra de Cesário Verde (primer poeta vertaderament "urbà", en el sentit poètic modern del terme, de la literatura portuguesa i baula fonamental d'una cadena a què també estan lligats el futurista pessoà Álvaro de Campos i els surrealistes Cesariny i Alexandre O'Neill, entre d'altres). O els poetes i prosistes del simbolisme, bé sigui entès en un sentit més "formal" (la poesia d'un Eugénio de Castro i, sobretot, la de Camilo Pessanha, poeta major del simbolisme europeu, la influència del qual arribaria fins als noms tutelars d'*Orpheu* i fins i tot a alguns dels camins recorreguts en els anys seixanta i setanta per la poesia experimental), bé vulguem referir-nos a allò que alguns han anomenat "simbolisme visionari", pont directe estès entre el romanticisme i el surrealisme, on trobam l'obra poètica del primer Gomes Leal, una "novel·la" (?) com *Húmus*, de Raúl Brandão, o la poesia d'Ângelo de Lima, sorgida de les tenebres de la paranoia real (i no de la seva simulació artificial com va succeir amb algunes de les primeres creacions d'Éluard i Breton, o d'aquell estat de "paranoia crítica" demanat i teoritzat per Dalí).

El segle XX s'inaugura a Europa amb moviments regeneracionistes que pretenen superar el decadentisme i pessimisme del *fin de siècle* ben resumits en *La degenerescència* de Max Nordau o en el poema paròdic de Verlaine "Langueur". A Portugal, i el primer, el saudosisme de Teixeira de Pascoaes, poeta més enllà de la poesia, admirat per amics com Unamuno (que prefaciaria la traducció del seu *São Paulo*), Vigoleis Thelen (mallorquí transitori i genial que ens va retratar la ciutat de Palma dels anys trenta a *Lilla de la segona cara* i que seria el gran divulgador de Pascoaes a Europa) o el nacionalista català Ribera i Rovira, lusitanista entusiasta a qui el regeneracionisme de Pascoaes ajudava en l'elaboració de les seves pròpies teories, o, finalment, un Juan Ramón Jiménez que enviava llibres de Pascoaes a Gabriel Alomar amb entusiasta recomanació de lectura.

Si d'entre aquests moviments regeneracionistes triàssim aquells que se solen designar com a "avantguardes" ("primeres", "històriques" o "heroiques"), aleshores Portugal ens sorprèn amb els homes i les obres de l'anomenat "grup d'*Orpheu*", conjunció de tendències finiseculars i d'influències avantguardistes, on, al costat de noms com els de Mário de Sá-Carneiro o Almada Negreiros, necessàriament brillen els del pintor Amadeu de Sousa-Cardoso o els del pensador paradoxal i poeta resum de la Modernitat tota que és Fernando Pessoa, multiplicat o dividit en els seus quatre o cinc heterònims majors (els poetes Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Fernando Pessoa i C. Pacheco, o el filòsof António Mora) i en el seu semiheterònim autor (o autors: F. Pessoa, Vicente Guedes, i, finalment i definitivament, Bernardo Soares) del *Livro do Desassossego*, llibre que avui continua exemplificant magistralment les contradiccions i els dubtes i les angoixoses recerques del mirar i del veure, del percebre i del pensar i del dir la realitat pròpies de l'home modern, i que, quan per primera vegada aparegué publicat en forma de llibre el 1982, va suposar una sorpresa i un descobriment i una lliçó per als escriptors portuguesos i no portuguesos d'allò que, per comoditat pedagògica, podem denominar el món occidental.

En parcial relació i diàleg amb la intervenció d'*Orpheu* i amb algun dels seus autors principals —Pessoa, sí, però sobretot Sá-Carneiro— la irrupció del surrealisme com a moviment més o menys organitzat a Portugal en la tardana —però no impertinent ni desqualificadora— data dels anys quaranta, suposaria una aportació importantíssima a les creacions (més que a les teories) del surrealisme internacional quan el Breton tot just tornat d'Amèrica reempenia les tasques del surrealisme des de postulats innovadors encara que menys optimistes que alhora que lluitaven contra les estètiques i poètiques dominants —realisme socialista, existencialisme(s)— estenien el surrealisme des de São Paulo a Tòquio gràcies a les grans exposicions internacionals, i quan a Espanya, per exemple, el Postismo d'Ory, Sernesi i Chicharro s'unia a les accions individuals d'un Cirlot, un Miguel Labordeta o un García Cabrera per fer renèixer de les seves cendres l'esperit avantguardista de la preguerra, que tot d'una fructificaria en l'aparició d'altres grups i moviments plasticoliteraris o essencialment plàstics com Dau al Set o El Paso.

Finalment, i sempre en la mateixa línia d'aventura i d'intervenció rupturista, cal apuntar la presència a Portugal de la petjada dels teòrics i narradors del *nouveau roman* (presència lleu i breu en termes concrets i absoluts, però que va deixar un rastre de subterrània influència renovadora els efectes més visibles i notables de la qual podrien apreciar-se en l'obra d'un autor com

Almeida Faria), com cal assenyalar també la fulgurant irrupció de la poesia experimental, que va trobar a Portugal alguns dels seus principals teòrics, formuladors i creadors, com Ernesto Melo e Castro i Ana Hatherly, sense oblidar l'explosió de creativitat que va suposar l'anomenada Revolució dels Clavells i que va tenir una representació exemplar en les pintures i els escrits dels murs de Lisboa, amb pintades tan expressives com aquella que convidava a dur el somni de revolució més enllà de la mort i que deia:

*Morts de l'ossera,  
ocupau les sepultures.*

Assistim avui, segons sembla, a l'enterrament de la Postmodernitat, assassinada sense gaire mirament pels mateixos que inventaren l'espantall amb el nom absurd que coneixem i que passarà als manuals d'història i amb el buit del món que pretenia denominar i que mai no podrà passar a enlloc si no és a millor vida. Enterrada la susdita Madam amb certa traïdoria i la nocturnitat habitual en aquests casos, varen guaitar vers l'exterior del cementeri els seus pares i botxins i toparen de morros amb... la Modernitat. Una Modernitat amb una bona part del seu programa per complir, i, encara pitjor, amb una altra bona part complida de la pitjor de les maneres possibles. Relativament realitzada en el terreny de les pràctiques artístiques i literàries, no sense sacrificis i renúncies a voltes heroiques per part dels seus protagonistes, la Modernitat continua avui quasi en la mateixa línia de sortida que fa dos segles o dos segles i mig, després de dos segles o dos segles i mig de lluites i de sang i d'odis renovadament encesos, a l'espera de desfer i de tornar a fer camí per rutes diferents que, en el millor dels casos, poden acabar reduint la solemnitat de la tragèdia a la vulgaritat de l'òpera bufa, com ja va dir un conegut pensador del segle XIX. Per ventura —i aquí ve allò del quasimanifest— cal tornar a recordar el somni i la necessitat urgent d'una doble i paral·lela i coincident revolució: la de l'home (Rimbaud) i la de la societat (Marx), com en el seu dia predicaren els surrealistes. Per ventura cal tornar a imaginar i a predicar una transformació que vagi des de dins cap a fora, invertint l'ordre tradicional de les prioritats i de la temporització de les accions —com molt bé exposà i de bades proposà de molt diverses formes el portuguès Fernando Pessoa. Començant per aprendre a trastornar els nostres sentits per veure la realitat d'una manera nova i diferent i més gratificant, per ser nins una altra vegada, enamorats, estrangers sorpresos a la nostra pròpia terra, malalts febrosos que veuen un exèrcit d'aguerrits mongols on altres només veuen taques d'humitat a la paret, aprendre a percebre la realitat de la manera més allunyada possible d'aquella amb què solen percebre-la aquells a qui Pessoa anomenava amb exacta crueltat “cadàvers ajornats que procreen”. Viure la vida sense ser

només viscuts per ella, viure-la en permanent estat d'embriaguesa, com ens recomanava Baudelaire: ebris de vi, de roses, d'amor, de poesia, del que sigui, però ebris en definitiva de vida vertadera (aquest sermó, en un principi, s'havia de titular senzillament i imperativament: *enivrez-vous*). Actuar sobre la vida saltant per damunt de la fórmula simplificada d'Ortega —*yo soy yo y mis circunstancias*— fins a l'altra més completa i compromesa de dos oblidats autors del XIX, Marx i Engels, que José Saramago, portuguès i premi Nobel de literatura, posava al capdavant del seu llibre de contes *Objecte quasi*:

*Si l'home és format per les circumstàncies,  
cal formar les circumstàncies humanament.*

Fer coincidir realitat real i realitat poètica en una única realitat poètica i, per a això, lluitar per la transformació de l'home interior, proclamant la necessitat i la urgència d'una modificació de l'experiència (desbaratant, com volia Rimbaud, tots els sentits) i de la consciència, una vertadera revolució moral i ètica —d'on, en necessària derivació, una revolució política. Revolució, doncs, personal i social, permanent i profunda, sense estacions finals ni promeses d'Ítaques, i per això mateix, sense camins únics i predefinits des d'on marcar ortodòxies i heterodòxies més enllà de les que vagi definint el nostre propi caminar, perquè, com digué el poeta:

*Caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.*

O això, la utopia positiva d'un món d'éssers responsables i fraterns (és a dir, de poetes), o la utopia negativa d'un món utilitarista i pragmàticista on l'ésser humà no sigui més que número i objecte de barata, on la literatura es confongui amb la indústria del llibre, i l'art, amb les arts borsàries, on els avenços científics i tecnològics acabin frustrant les millors il·lusions i justificant les previsions més apocalíptiques, on el pensament no sigui sinó discurs buit legitimador de la sordidesa i la injustícia, si no una quasi onanista passió definitivament inútil vergonyosament practicada, on el llenguatge, en definitiva, segueixi la seva vertiginosa caiguda de prostitució en prostitució fent més i més evident la necessitat del crit avui quasi apagat de Mallarmé: "hem de lluitar per tornar a les velles i gastades paraules de la tribu el seu sentit més pur".

Des de l'horitzó sinistre de la utopia negativa, fa ganes d'adoptar, per si un cas, el prec de l'anònim cantar flamenc que deia:

*Cuando se acabe la muerte  
si tocan a levantarse,  
a mí, que no me despierten.*

Però sóc optimista, o, millor, he anat evolucionant (o viatjant, com deia Pessoa) des de l'absoluta consciència infeliç hegeliana fins a una més que passable oscil·lació maniacodepressiva que avui em permet, des de l'horitzó esperançat i lluminós de la utopia positiva, dir que cap esforç no em sembla va, i dir-vos des d'aquesta tribuna privilegiada que us convid a aquest esforç i a la celebració innumerable i incessant de les seves victòries quotidianes.

I així, entre l'avís i la contarella, acab, per allò que se m'acaba i mi el temps i a vosaltres la paciència; perquè, com diu la dita, a bon entenedor, llicó inaugural de mitja hora basta, i perquè, com deia una altra pintada anònima (lleugerament alterada per mi) que ocupava, també en el temps de la Revolució dels Clavells, tot el lateral del tren Lisboa-Sintra:

*Benaurat aquell que ja no té res (més) a dir, i calla.*

Moltes gràcies.







**Universitat de les Illes Balears**