

POÈTICA I PEDAGOGIA

María Arumí

La POÈTICA és el primer monument, amb fonaments ben sòlids, de la crítica literària, producte de l'interès extraordinari de la societat grega per la literatura, tant en el seu aspecte pràctic com teòric, diu ALBERT BLECUA¹. Des de la Poètica d'ARISTÒTIL queda ja establerta la diferència dels gèneres literaris: èpica, lírica i dramàtica. En aquest llibre es tractarà de la definició de l'art, de les seves espècies i de la *dýnamis* de cada una. Aquí em limitaré a la poesia i a la seva relació amb la lectura, fent meva aquella frase de R. JAKOBSON²: "Voler considerar el vers com l'objecte immediat de l'anàlisi és una cosa que em va produir una impressió inesborrable". Aquesta *dýnamis* o força interior que el poeta comunica és la que el bon pedagog pot provocar en el lector de poesia presentant el missatge poètic com un gaudi i un punt de referència per a la captació de valors, atès que la Pedagogia és l'art de l'educació. Molt lligada a la psicologia i a la metodologia, avui dia el bon ensenyant ha de potenciar i orientar la capacitat creadora de l'alumne deixar-lo actuar; també ha de provocar situacions de lectura interioritzada de les realitats educatives, i després fer una anàlisi del mètode i de la seva actuació. En la interpretació en imatges del poema que presento, he començat per l'anàlisi dels mecanismes que actuen en l'àmbit de la percepció en aquest procés poètic. No voldria, però, que la mecànica perceptiva refredés tot l'alè d'inspiració que l'autora ha posat en la seva senzilla interpretació. Per això convido el lector a fer-ne una lectura pausada, i que quan arribi el moment de gaudir de les imatges pugui valorar aquest procés de traducció simbòlica de la poesia.

En començar aquest comentari sobre «POÈTICA I PEDAGOGIA» em ve a la memòria una frase que encapçala l'exposició de fotografia de JOSEF SUDEK, *El silenci de les coses. Fotografies de Josef Sudek*.³ Com diu molt bé el comentador de l'exposició, Josef Sudek era un home estrany, solitari i terriblement desordenat. A la taula del

1 Albert Bleuca a la «Introducció» de *Retòrica. Poètica d'Aristòtil*, Editorial Laia, Barcelona 1985. Traducció de J. Leita. Edició a cura d' Albert Bleuca, pàg. 35.

2 J. Jakobson (referint-se a Andrei Bely), *Lingüística, poètica y tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska* (1981). Citat per Francesc Parcerisas a *L'Objecte immediat*. Curial Edicions Catalanes S.A, Barcelona 1991.

3 Exposició: *El silenci de les coses. Fotografies de Josef Sudek*. Fotografies dels anys 1949-1970 de la col·lecció de la Moravská galeria, Brno. Del 17 de setembre al 29 de novembre de 1998. Passeig de Sant Joan, Barcelona.

seu taller s'amuntegaven papers, negatius, fotografies i objectes diversos que prenién vida en ser captats per la càmera, igual que els boscos i els jardins de Praga. Un cop va dir: "No intentis fotografiar les coses com són. En tot hi ha més que les coses mateixes".

Així definia la seva capacitat de mirar més enllà de les coses, de fer poesia amb les imatges. Jo em quedo amb aquesta última idea: tant la poesia com la pintura no han de dir el que es veu, sinó allò que transcendeix les petites realitats tot i respectant el seu silenci. I si Josef Sudek amb les seves imatges de la ciutat de Praga i dels seus boscos misteriosos desvetlla sorpreses i misteri, aquesta «poètica» tan particular ens ensenya com hem de recórrer la natura amb la mirada interior i com l'hem de representar.

Dit això podem afirmar, segons Aristòtil⁴, que "igual que la pintura, la música i la dansa, la 'poesia' —és a dir, la 'literatura'—és imitació, creació d'una falsa realitat no necessàriament 'realista'. Es tracta, doncs, d'una definició de la 'poesia' en relació amb la realitat i en relació també amb el grau de fidelitat de la imitació, no tant d'un model com d'uns tipus i, sobretot, d'unes accions ideals (...) Recordem la concepció general aristotèlica de la 'dynamis'; allò a què tendeix el poeta és superior al particular... "Aquesta *dynamis* de la poesia, m'agrada definir-la com una «ala misteriosa» que delita amb caprici per tots els racons de l'ànima, per l'esfera infinita on una part és color, l'altra és so, l'altra és moviment, l'altra és raó... On, però, tots ressonen a ritme seguint unes lleis, de manera que aquesta vibració unísona comunica una zona amb l'altra. D'aquestes ressonàncies harmòniques de les distintes zones de l'ànima en resulta un acord, i aquest acord és vida. I quan aquest acord s'expressa, neix la poesia. Tanmateix la consonància assoleix la seva expressió en el símbol, i la forma de dir-ho és el ritme. Ritme que dibuixaran les línies i les paraules del poema de Miguel Hernández.

Ara bé, d'una manera general podem afirmar que aquesta particular manera que té la poesia de percebre el real és un procés analògic respecte de la realitat que representa, i amb la qual té una similitud que es pot explicitar en termes d'una equació verbal de la manera com ens la presenta Aristòtil: "la metàfora és la translació a una cosa d'un nom que en designa una altra, una translació del gènere a l'espècie, de l'espècie al gènere, de l'espècie a l'espècie o bé una translació conforme a allò que és anàleg (...) **Dic per analogia que és una translació conforme a allò que és anàleg quan el segon terme implica una similitud tocant al primer i el quart terme implica una similitud tocant al tercer: s'emprarà, efectivament, el quart en lloc del segon i el segon en lloc del quart.**"

Sí que el lector verbal i/o visual el recreen aquells mots escaients que desvetllen sorpreses i misteris. Tanmateix, continua dient Aristòtil, "és la 'metàfora' la que produeix sobretot això que s'ha dit: quan, efectivament, es diu que 'la vellesa és un rostoll'⁵, es fa que hom aprengui i adquireixi un coneixement mitjançant el gènere, car ambdues coses són marcides. (...) Les comparacions dels poetes, per tant, pro-

4 Aristòtil, opus cit., pàg. 35.

5 Aristòtil, opus cit., pàg. 272.

dueixen també el mateix efecte: per això, si les comparacions són bones, s'hi palesa una elegància. La comparació, efectivament, tal com ja s'ha dit abans, és una metàfora que només es distingeix per la manera de presentar-la. Per això la comparació és menys agradable, per tal com té una gran extensió. Alhora, no diu pas que això és allò. D'aquí que no compleixi allò que cerca l'ànima. " Dic això, d'antuvi, perquè plantejaré el paral·lelisme entre POÈTICA i PEDAGOGIA a partir de la relació que s'estableix en tot procediment analògic entre el primer membre de la proporció i el seu equivalent en el segon. Segueixo l'esquema marcat per ARISTÒTIL quan diu: "(...) és una translació conforme a allò que és anàleg quan el segon terme implica una similitud tocant al primer i el quart terme implica una similitud tocant al tercer: s'emprarà, efectivament, el quart en lloc del segon i el segon en lloc del quart (...) És possible d'emprar també aquesta forma de metàfora, tot negant una de les qualitats pròpies d'una cosa després d'haver-la designat amb un nom que correspon a una altra", com en l'exemple adduït (figures 1, 2):



(El signe — representa una igualtat aproximativa). En aquesta relació analògica, hi trobem l'element pragmàtic i ensems creatiu de la percepció. La relació realitat/re-presentació no serà mai d'identitat absoluta tractant-se del llenguatge artístic o poètic, car el poeta no es pot pas considerar un geomètra. ROUSSEAU diu: "je soutiens qu'il n'y a qu'un gémètre et un sot qui puissent parler sans figures. (...)". L'esperit científic pur refusa veure una identitat entre els termes d'una comparació, fins al punt de tancar-se a l'esperit poètic. El científic es pregunta per què els poetes i els artistes deformen la realitat; per què, per exemple, Vicente Aleixandre pot dir que "*el pajarillo es como un arco iris*"... La distància s'acreaix amb la imaginació i la fantasia.

Això confirma que quan parlem de representacions verbals i/o visuals, ens referim a diferents maneres de percebre i de fer present la realitat.

La realitat originària mai no apareix, puix seria impossible; tot i amb això és present, atès que la relació que s'estableix en la re-presentació hi fa referència constantment. Totes, a diferència de les traduccions explicatives i de les paràfrasis i dels comentaris, són formes rigoroses i que no s'oposen a la versemblança. La metàfora, com a relació analògica que és, està destinada a posar en evidència els elements comuns entre comparat i comparant, aprofundint la realitat espiritual per mitjà d'afi-

nitats múltiples, i posant en moviment les ressonàncies de valor estètic, intel·lectual i moral.

Des del moment que la imatge poètica es presenta a la ment com la idea fonamental que serveix de punt de partida de la sensibilitat o de la intuïció, des que nosaltres percebem a través de l'objecte real un objecte imaginat, podem prendre l'un per l'altre. En nom d'una identitat parcial, passem ràpidament de l'un a l'altre i afirmem la identitat

$$A \text{ — } B \longrightarrow A = B$$

Nogensmenys, el símbol és molt més que un simple signe, va més enllà de l'analogia i necessita la interpretació. Segons CHEVALIER, J. i CHEERBRANT, A.⁷, està carregat d'afectivitat i de dinamisme: "No sols representa, en certa manera, ensems que vetlla; sinó que realitza, també, en certa manera, alhora que desfà. Juga amb estructures mentals. Per això se'l compara amb esquemes afectius, per mostrar que mobilitza en certa manera la totalitat del psiquisme. Per marcar el seu doble aspecte representatiu i eficient, el qualificarem 'd'èidolo-motor'. El terme 'èidolon' el manté, pel que fa referència a la representació, en el pla de la imatge i de l'imaginari, en lloc de situar-lo al nivell intel·lectual de la idea (èidos). Això no vol dir que la imatge simbòlica no pugui desencadenar cap activitat intel·lectual. *Resta, tanmateix, com el centre entorn del qual gravita el psiquisme que ella posa en moviment.*"

El símbol és també una de les categories de l'invisible. El seu desxiframent, en termes de KLEE, ens condueix devers insondables profunditats de l'alè primordial, ja que uneix a la imatge visible la part de l'invisible percebuda ocultament.

Atès que el tema d'aquest article és «Poètica i Pedagogia» vull que quedi palesa la intenció d'apropar l'art de la paraula i de la imatge a l'art de la interpretació, és a dir, promoure el saber llegir i expressar l'experiència lectora a tots aquells que volen gaudir de la bellesa artística. Tanmateix, ultra aquesta pràctica i aquest ensenyaments potser un paràgraf de l'obra *L'Objecte immediat*⁸ de FRANCESC PARCERISAS ens hi pot ajudar. Diu així: "Allò que m'ha fet aprendre de llegir és, paradoxalment, la lectura. La lectura entesa des de la tradició anglesa d'anar al 'text' i de buscar-hi el sentit intern, més que no pas d'intentar justificar l'obra o l'autor a través de determinat lloc en la taxonomia de la història de la literatura. De fet la història de la literatura és com una gran biblioteca on tot autor i tota obra té un lloc en algun prestatge, sigui molt llunyà o ben a l'abast; i tothom és sempre significatiu en la mesura en què figura en un catàleg. Els valors de la literatura no poden ser mai exclusivament taxonòmics, i això qualsevol lector no massa babau ho sap només encetar les primeres pàgines de qualsevol llibre (...)."

"Aquesta mena de lectura l'havia tastada en llegir, amb gran enlluernament,

7 Chevalier, J. i Cheerbrant, A.: *Dictionnaire des symboles*, Ed. Júpiter, París 1969 (trad. cast.: *Diccionario de los símbolos*, Ed. Labor, Barcelona 1986.

8 Francesc Parcerisas: *L'Objecte immediat*. Biblioteca Els Marges, Ed. Curial, Barcelona 1991, pàg. 9.

el llibret 'Teoria del poema' (1957) de JOAN FERRATÉ... Que mantenir-se a tocar del text és d'una utilitat extraordinària per tal que els lectors entenguin l'obra, ho he vist quan m'ha tocat de fer classes..." Aquestes frases de l'amic Francesc diuen tot allò experimentat per mi mateixa amb noies de batxillerat. Els vaig demanar que escollissin un poema i busquessin els símbols i les imatges que els suggeria, i que les traduïssin a imatges plàstiques; d'aquesta manera l'esforç d'expressar-se amb imatges reforçava la seva interiorització. Aquesta era l'única consigna.

Podem adduir l'exemple per evidenciar el que acabem de dir sobre el fenomen analògic aplicat a la percepció i a la metàfora simbòlica. Es tracta de la interpretació poètica i de la traducció visual del sonet de Miguel Hernández *Por una senda van los hortelanos*:

*Por una senda van los hortelanos
que es la sagrada hora del regreso,
con la sangre injuriada por el peso
de inviernos, primaveras y veranos.*

*Vienen de los esfuerzos sobrehumanos
y van a la canción, y van al beso.
van dejando por el aire impreso
un olor de herramientas y de manos.*

*Por otra senda yo, por otra senda
que no conduce al beso aunque es la hora,
sino que merodea sin destino.*

*Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro solo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino.*

Obras completas de M. Hernández,
Ed. Losada, Buenos Aires 1960, p. 227

Podem veure gràficament el desenvolupament de les metàfores en els camps semàntics corresponents de manera semblant a com ens ho ofereix HENRI MORIER en el *Dictionaire de Poétique et de Rhétorique*⁹ :

⁹ Henri Morier (1961), *opus cit.* pàgs. 732 i següents.

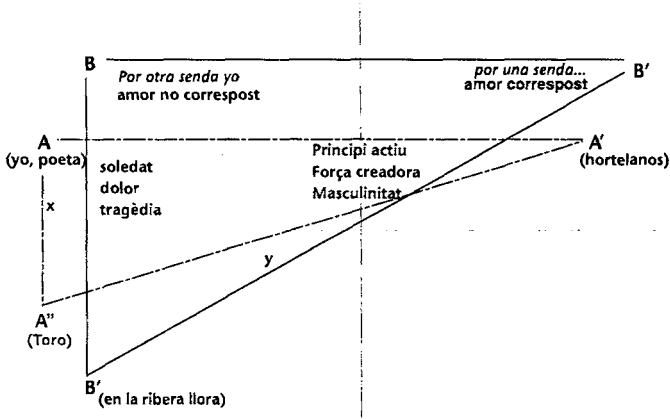
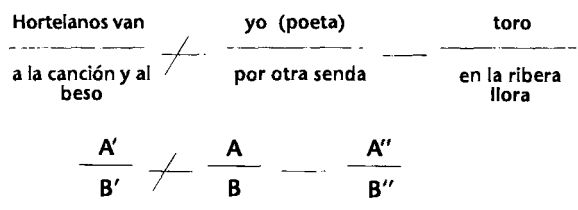
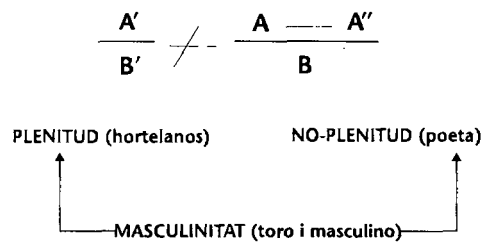


Figura 1

Vegem-ne la relació analògica entre els components poètics a grans trets:



Destaquem un sol predicat per a A i A'' (yo, toro) perquè representen dues isotopies amb camps semàntics semblants (dolor, soledat, tragèdia...), mentre que a A' (hortelanos), si bé hi trobem alguns elements comuns respecte a A i A'' (principi actiu, força creadora, masculinitat...), aquests són viscuts en plenitud i no com a mancança. És per això que hem alterat l'ordre en la proporció, la qual podem simplificar d'aquesta manera:



Com podem observar, la llengua és un sistema lògic i, com a tal, es fàcil de trobar els trets semàntics "més ràpidament que les connotacions, l'adquisició de les quals continua depenent de l'experiència natural dels contextos i de les situacions, independentment dels missatges". I unes pàgines més avall: "Diguem-ne o no connotacions, les hem de considerar pertinents al camp de la pragmàtica o al de l'estilística més que no al de la semàntica. Tant si les considerem incorporades a la significació o addicionades, existeixen efectivament 'valors particulars' del llenguatge que informen l'oient sobre el parlant, sobre la seva personalitat, el grup social, l'origen geogràfic, l'estat psicològic en el moment actual. Uns els anomenen valors complementaris, com *BLOOMFIELD*; d'altres, informacions addicionals, o propietats addicionals dels signes, cone *MORRIS*; d'altres, càrregues emocionals, com *SØRENSEN*, o bé afectes, com *WEINREICH*, o valors emotius, no cognitius, evocadors, expressius, suggerents, comunicatius, segons l'abundantíssima terminologia americana. Hom pot pensar que el seu lloc en un quadre sistemàtic dels fets de la llengua, i en l'organització de les disciplines lingüístiques, continua essent un problema" (G. MOUNIN, 1963)¹⁰.

L'objectiu d'aportar aquestes citacions és refermar l'aspecte subjectiu, connotatiu (segons Mounin) i pragmàtic del llenguatge poètic i de la traducció visual. I encara més, puix tothom sap que la novel·la, i molt més encara el conte de fades, és una metàfora.

La poesia de M. HERNÁNDEZ, essent fortament lírica, pot ser interpretada d'acord amb lectures diferents, ja que cada receptor té una emotivitat i una sensibilitat pròpies, amb una capacitat més o menys gran d'associació. Tot això fa que la interpretació sigui viscuda d'una manera peculiar per cadascú. Aquesta és precisament la força creadora del llenguatge poètic i de la traducció visual.

A la *figura 2* podem veure'n un exemple en l'expressió plàstica que M. ROSA PUIG¹¹ fa d'aquest poema amb una semiabstracció tant verbal com visual. La consigna de treball va ser la següent:

1. Prepara't interiorment per crear al teu interior una actitud oberta, passiva i gratuïta: la contemplació.
2. Llegeix el poema i localitza els objectes, les persones i el paisatge contemplat.
3. Intenta copsar interiorment la primera sensació i el primer sentiment fugaç configurant la «idea obscura total» més sobresortint
4. Escull el tema per a la teva interpretació visual del poema que en sigui l'expressió global
5. Selecciona les imatges i els símbols que t'ha suggerit el poeta i fes-ne una composició plàstica per a cada estrofa o moment de la poesia.

¹⁰ Mounin, Georges: *Los problemas teóricos de la traducción*, Ed. Ctedos, Madrid 1971 (edició original 1963).

¹¹ M. Rosa Puig, alumna de l'escola Vedruna de Terrassa, 16 anys, 1984



Figura 2

És curiós d'observar l'estil de M. ROSA, surrealista amb una certa tendència a l'abstracció i, per tant, amb predomini del concepte i, ensem, del sentiment. Aquesta duplicitat d'estil crea automàticament símbols que el seu subconscient assimila i exterioritza sense projectar-se empàticament, sinó deixant que la línia onduli i corri en ziga-zaga en una estructura equilibrada, plàstica, i ben repartida en tres zones:

1. A la part esquerra del quadre, els hortelanos tornen de la feina i avancen per un camí de cant i de festa. Un substantiu genéricometonímic que accentua la solitud del poeta.

L'anomenem A' (cf. Figura 1).

La direccionalitat de les línies que s'enfilen connoten la plenitud del treball i assolit i la promesa del descans guanyat. Formen el predicat B''.

2. A la part dreta, a baix, veiem el brau plorant (A'') en un fons estilitzat de línies que representen la terra erma. El moviment descendent és pessimista, i alhora d'una tendresa colpidora. El fet de presentar d'una manera indirecta el dolor del poeta sembla augmentar-lo. És un contrast bellament expressat de força i de feblesa en aquest símbol universalment reconegut pel seu significat de poder, masculinitat i potència creadora. Forma el predicat B''.

3. Al centre del quadre, les eines de treball en un espai tancat per corbes sinuoses que acaben en punta -com fletxes indicatives- assenyalant els dos camps semàntics: **realització amorosa** (*van a la cançión y van al beso*) i la **no-realització amorosa** (*un toro en la ribera llora*) del brau, símbol del poeta. L'artista ha omès el pla real A, jo, poeta, i ha passat de la bisèmia verbal a la monosèmia visual⁸. Aquesta el·lipsi ens porta a considerar «les eines de treball» com un element metonímic que remet a ambdues isotopies.

No tenim al davant cap justificació verbal de M. ROSA, però podem interpretar, sense gaire risc d'equivocar-nos, que les línies del fons que envolten els instruments semblen agredir-los, la qual cosa aporta al significat una connotació que es correspon amb la relació analògica (cf. Fig. 2)

Assoliment	abundància	fecunditat
Irrealització	mancament	impotència

si bé aquí els termes apareixen en un ordre diferent. Aquest espai pot considerar-se com el nexa o la intersecció entre A' (*hortelanos*) i A'' (*toro*). Per tant, es repeteix l'analogia (cf. Figura 1):

$$\begin{aligned}
 A \cap A' &= \emptyset \text{ (divergència sistemàtica)} \\
 A \cap A'' &= x \text{ (no-realització amorosa)} \\
 A \cap A''' &= y \text{ (desig de realització amorosa)}
 \end{aligned}$$

El sol irradia tota l'escena; no pas, però, la part on és situat el brau, car té l'ànima xopa de plor. Les llàgrimes reguen la terra àrida, desolada i eixorca, solidària amb el dolor del poeta.

Com a conclusió d'aquest apartat remarcuem dues coses:

Primera

La metàfora és una relació analògica destinada a posar en evidència els elements comuns entre comparat/comparant, aprofundint les afinitats i fent ressaltar les ressonàncies de valor espiritual (estètiques, intel·lectuals, morals...). Aquesta estructura formal, com ja hem constatat, és comuna a la proporció matemàtica i a la relació analògica; tanmateix, el contingut és diferent. Mentre que a la primera es crea una igualtat de re

lacions entre els diferents membres que constitueixen la relació (el primer terme partit pel segon és igual al tercer partit pel quart), a la relació analògica no hi pot haver mai igualtat, ans una determinada relació basada en una correspondència de similitud entre els termes dels dos membres de la proporció.

Segona

L'analogia metafòrica és especialment sensible al fenomen de la traducció poètica, la qual cosa no sols és possible, sinó que cada nova versió és una recreació del text. OCTAVIO PAZ (1980)¹² ens ho diu: "Cada texto es único, y simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal, y después, porque cada signo y cada frase es una traducción de otro signo y de otra frase. Pero este razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales, porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención, y así constituye un texto único."

Aquestes paraules d'OCTAVIO PAZ ens autoritzen a defensar la meua tesi:

EXPRESSAR AMB IMATGES VISUALS ELS «SÍMBOLS» I LES «METÀFORES» DEL POEMA NO SOLS PERMET D'INTERPRETAR, SINÓ QUE SUPOSA UNA NOVA CREACIÓ, ON TÉ UN PAPER IMPORTANT LA PERCEPCIÓ VISUAL I LA PENETRACIÓ EN LA INTERIORITAT DEL POEMA.

c. L'analogia pot ser considerada:

Com a factor de cohesió de formes dins d'una llengua, equiparant elements constituïts en paradigmes, fonamentats en una correlació de semblança que crea l'analogia basada en un criteri d'unificació i de simetria.

Com a factor de relació entre diverses funcions, estructures i camps diversos.
Com a determinant entre tema i forma.

Això és així perquè sempre hi ha d'haver confrontació entre els dos membres de la proporció analògica, entre tema i realitzador temàtic, expressada per la distància, la magnitud de la qual fa ressaltar la diferència en el primer i el segon membres. En el cas que ens ocupa, aquesta relació serà asimètrica i més forta com més allunyats es trobin els termes l'un de l'altre, sigui conceptualment, o espacialment, o temporalment..., i més rica també la creativitat i l'originalitat.

¹² Octavio Paz: *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets Editores, Barcelona 1981, «Introducción».

Vegem com PERELMAN i OLBRECHTS-TYTECA (1958)¹³ destaquen aquestes característiques en els textos que aportem a continuació:

"Il nous semble que sa valeur argumentative sera plus clairement mise en évidence si on envisage l'analogie comme une similitude de structures, dont la formule la plus générale serait: A est à B ce que C est à D. Cette conception de l'analogie se rattache à une tradition très ancienne (...)." A ARISTOTIL, com deia en començar.

"Nous proposons d'appeler thème l'ensemble des termes A et B, sur lesquels porte la conclusion (intelligence de l'âme, évidence) et d'appeler 'phore' l'ensemble des termes et D, qui servent à étayer le raisonnement (yeux de la chauve-souris, lumière du jour). Normalement, le phore est mieux connu que le thème dont il doit éclairer la structure, où établir la valeur, soit valeur d'ensemble, soit valeur respective des termes... (p. 501) (...) Il y a, en tout cas, entre thème et phore, une relation asymétrique qui naît de la place qu'ils occupent dans le raisonnement.

"L'impression que l'on a affaire à deux domaines différents peut dépendre des dispositions de l'auditeur. Mais l'assimilation ou la séparation des domaines est souvent préparée par le discours: le choix des termes utilisés est essentiel (...). Tout ce qui pose une différence de nature, d'ordre, tend à instituer des domaines séparés dans lesquels pourront se situer respectivement phore et thème: l'opposition entre le fini et l'infini est une différence d'ordre qui sera propice au raisonnement analogique (...)" [p. 503].

"Le fait qu'il s'agit de similitude de relations autorise, entre les termes du thème et ceux du phore, des différences aussi importantes que l'on voudra. La nature des termes est, à première vue tout au moins, secondaire" (p. 504) [el remarcat amb negreta és meu].

Aquestes citacions vénen a confirmar el que he dit en aquests tres punts (a, b, c), i per d'altra banda, ens ajuden a concloure aquest apartat dedicat a la percepció i a l'analogia amb les deduccions següents:

1. Tema i executor temàtic pertanyen a dominis diferents, precisament perquè hi ha analogia, la qual cosa fa que l'un i l'altre acompleixin dos casos particulars d'una mateixa regla. D'aquesta manera, s'assoleix la significació tòpica i es crea la metàfora, en tant que l'oposició entre el finit i l'infinít genera la diferència d'ordre que serà favorable al raonament analògic.
2. Aquesta distància permet al llenguatge poètic i a tots els corrents de l'art modern establir connexions inèdites i insospitades, com és el cas del surrealisme, que allunya l'«objecte» del seu context natural a fi de crear noves experiències. D'altra banda ens permet d'apropar precisament POÈTICA I PEDAGOGIA des del moment que la creativitat i la mirada van a buscar-hi el *sentit intern* del qual ens parlava el poeta Francesc Parcerisas a *L'Objecte immediat* (1991).

¹³ Perelman, Ch. i Olbrechts-Tyteca, T.: *Traité de l'argumentation*, Puf Paris 1958, 2 v. 2a ed. Bruxelles 1970, pàg. 501-505.

3. En aquesta relació analògica, la confrontació s'ha d'acomplir d'un element a l'altre d'ambdues parts de la proporció, per mitjà d'una associació en la qual la contextualitat absurda apareix com el complement decisiu perquè, entre els dos membres, es doni la condició suficient per tal que el mecanisme generador es posi en marxa. En aquest sentit és evident la força de la dinàmica de M. ROSA que amb simplicitat va al text i per una sèrie d'«associacions» ens ofereix una representació plàstica interioritzada i —m'atreveria a dir— totalment implicada en la «poètica» de Miguel Hernández.

Després d'aquest recorregut només em manca dir que aquesta és una experiència que aconsegueix aquelles paraules que PLATÓ ens diu a través de Sòcrates en el «Diàleg» *Ió*¹⁴ i que sempre m'han impactat: "Ja ho veig, *Ió*, i et vaig a fer veure el que a mi em sembla que és. No és una art això que en tu fa que parlis bé sobre Homer, com ara mateix deia, sinó una força divina que et mou com la pedra que Eurípides anomena magnètica i la majoria pedra d'Heràclea. **Aquesta pedra, no solament atreu els anells de ferro, sinó que comunica la seva força als anells, talment que ells també poden fer allò mateix que fa la pedra, atreure d'altres anells pendents l'un de l'altra; però la força ve a tots d'aquella pedra. Així mateix la Musa fa inspirats per ella mateixa...**"

Avui nosaltres no parlem de la «Musa», però sabem molt bé que la POESIA, el poeta, ens ajudan a recórrer la natura amb una mirada interior i que el bon pedagog desvetllan sorpreses i misteris quan estima el seu «art», la PEDAGOGIA.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÒTIL: *Retòrica. Poètica*. Ed Laia, Barcelona 1985. Traducció de J. Leita. Edició a cura d' A. Blecua.
- BLECUA, A.: «Introducció» a *Retòrica. Poètica d'Aristòtil*, Ed. Laia, Barcelona 1985, pàg. 35.
- CHEVALIER J. i CHEERBRAND, A. : *Dictionnaire des symboles*. Ed. Júpiter, Paris 1969 (trad. cast. Diccionario de los símbolos, Ed. Labor, Barcelona 1986.
- HERNÁNDEZ, Miguel: *Obras completas*. Ed. Losada, Buenos Aires 1960, pàg. 227.
- JAKOBSON, R.: *Lingüística, poética y tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, 1981.

¹⁴ Plató: *Diàlegs* volum III, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1950, 2ª edició, de J. Serra Hunter i Carles Riba.

- MOUNIN, Georges: *Los problemas teóricos de la traducción*. Ed. Gredos, Madrid 1971 (edició original 1963).
- PARCERISAS, Francesc: *L'Objecte immediat*. Biblioteca Els marges, Ed. Curial, Barcelona 1991, pàg. 9.
- PAZ, Octavio: *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets Editores, Barcelona 1981, «Introducción».
- PERELMAN, Ch. i OLBRECHTS-TYTECA, T. : *Traité de l'argumentation*, Puf, Paris 1958 (2n vol. , 2a edició Bruxeles 1970).
- PLATÓ: *Diàlegs*, volum III, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1950, 2a edició de J. Serra Hunter i Carles Riba.