

2. LITERATURES

SEGONA ÈPOCA



LITERATURES

2.

L I U T
T I U R
E E
R S

2.

SEGONA ÈPOCA

2004

ASSOCIACIÓ D'ESCRITORS EN LLENGUA CATALANA

Director:
Jaume Pérez Montaner

Consell de redacció:
Josep Ballester, J. J. Isern, Lluïsa Julià, Gabriel de la S. T. Sampol

Traçat:
V. L. & J. P.

Il·lustracions d'aquest número:
Pau Fornés

Coordinació:
Montserrat Bayà

Amb el patrocini de:



 Generalitat de Catalunya
Institució de les Lletres Catalanes

© *Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*
Carrer de la Canuda, 6, 6è - 08002 Barcelona
<http://www.escriptors.com>
info@aelc.es

Dipòsit legal: V-5328-2004
Imprimeix: Impremta Lluís Palàcios, Sueca

PRESENTACIÓ

JAUME PÉREZ MONTANER

Els textos que integren aquest segon volum de Literatures tenen orígens i procedències diversos, encara que relacionables en molts aspectes. “Ficció i metaficció a Pale Fire, de Vladimir Nabokov”, “De la vida meravellosa de les paraules” i “Música i paisatge en tres episodis romàntics: Liszt, Debussy, Messiaen” foren en part pensats com a contraponència, conferència i acoferència respectivament: el primer, a la SEL de Barcelona l’any 2003; el tercer, també a la mateixa ciutat el 1993, en el cicle “Música i Pintura” de la Fundació la Caixa; i el segon, dins el cicle Universitat de l’Omnisciència, a Budapest. Tots tres mostren les característiques d’una redacció en la qual d’alguna manera apareixen trets o senyals que es poden referir als destinataris, als oients o assistents ben diferenciats en general d’aquells llocs i centres culturals. Com és lògic, s’han respectat escrupolosament aquestes característiques que mostren el paper relacionat amb la comunicació oral que en algun moment van realitzar. Els altres textos —“Gabriel Ferrater i el ‘Poema inacabat’” i “Geografies i figures”— foren escrits bàsicament per a ser llegits. I la mateixa cosa podríem dir dels “Vint-i-tres poemes” —de fet, vint-i-quatre sonets—, encara que el llenguatge poètic, tal com va escriure Paul Valéry, “crea la necessitat de ser escoltat novament” i, a més a més, com és sabut, sempre sol conservar ben marcades les petges del seu primigeni caràcter oral.

Per una altra banda, d’una manera formal, la crítica i fins i tot la teorització literàries les trobem especialment en el text de Jordi Llovet sobre Pale Fire i en el d’Edgardo Dobry sobre el “Poema inacabat”. L’article sobre el poema de Gabriel Ferrater és una interessant aproximació, des de “fora” del domini lingüístic, però des de “dins” del que s’entén per literatura, a un text gairebé emblemàtic de la

poesia catalana de postguerra; mentre que el text sobre la novel·la de Nabokov dóna lloc, tal com s'especifica en el mateix títol, a una consideració sobre els límits de la ficció i de la metaficció, una reflexió sobre els lligams entre la ficció literària en general —i la que es desenrotlla a Pale Fire en particular— i l'existència humana. L'aprofundiment sobre el fet literari, tanmateix, no és privatiu d'aquests textos de factura eminentment crítica i teòrica. Tots els articles del volum fan honor a l'esperit d'aquestes Literatures que, en realitat, no són sinó variacions i aspectes d'un únic postulat. Així, el text de Josep Ballester, “Geografies i figures”, concebut i presentat com una mena de dietari en el qual el llibre i la lectura, els escriptors, són els referents principals. O l'esplèndida conferència de Péter Esterházy, “De la vida meravellosa de les paraules”, visió suaument irònica del seu país i reflexió profunda sobre la seua pròpia literatura.

O els dos textos de Miquel Desclot, “Música i paisatge” i “Vint-i-tres poemes”, simptomàticament situats, a pesar de les seues diferències més aparents que reals, en un “dins” que també podria ser un “fora”, amb una clara tendència a la fusió dels termes oposats: dins i fora, subjectiu i objectiu, poesia i prosa, positiu i negatiu, negre i blanc; una dialèctica constantment negociada, perquè l'espai de separació entre aquestes senzilles oposicions ha de ser també possibilitat de reconnexion en un procés de transformació creadora. Així, doncs, aquests “dins” i “fora” que ens proposen els textos de Literatures han de considerar-se com situats en la frontera, com a resultats multiplicadors de les més diverses possibilitats, marcats per la rebel·lió contra l'experiència frustrant del buit-ple en la nostra subjectivitat.

F O R A

1.

GABRIEL FERRATER
I EL “POEMA INACABAT”

2.

GEOGRAFIES I FIGURES

3.

FICCIO I METAFICCIO A *PALE FIRE*,
DE VLADIMIR NABOKOV

4.

DE LA VIDA MERAVELLOSA DE LES PARAULES

1.
GABRIEL FERRATER
I EL “POEMA INACABAT”

EDGARDO DOBRY

I. Ferrater i Gil de Biedma en la postguerra espanyola

Gabriel Ferrater (Reus, 1922–Sant Cugat, 1972) és un cas extrem dins la tradició de poetes crítics que s’obre amb el romanticisme: ens obliga a parlar alhora de la poesia d’un gran crític i de la crítica d’un poeta molt singular. Lògicament, es pot llegir Ferrater sense conèixer la seva obra crítica, però és condemnar-se a perdre’s la meitat i, potser, a malinterpretar-ho tot. Aquesta reordenació de la seva genealogia poètica que és pròpia de tot gran poeta modern, Gabriel Ferrater la va fer amb una subtileza, amb un saber, amb una intel·ligència com molt pocs van tenir al seu temps, el de l’Espanya gris de la postguerra.

Ferrater va ser durant llargs anys molt amic de Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929–1992); en una entrevista va afirmar que el fet d’escriure en llengües diferents va afavorir aquesta amistat: altrament haguessin acabat imitant-se l’un a l’altre i això hauria perjudicat seriosament el vincle o hauria llastat els versos d’algun d’ells: “*Tuvimos una suerte fantástica, porque uno escribía en catalán y el otro en castellano, ya que si no, nos hubiéramos copiado mutuamente*”, diu. Els unia la intenció de donar al poema una textura narrativa, de fer que el poeta no es mirés a ell mateix sinó a través d’una mirada al seu paisatge social, a aquest paisatge miserable i infinitament trist de la Barcelona dels anys cinquanta. Ferrater conta que havia fet un pacte amb Gil de Biedma: enfront de l’evanescent, de l’opa-

citat de la poesia influïda per Rimbaud i els surrealistes (entre la qual es trobava una bona quantitat de l'escrit pels membres de la generació del 27), s'havien proposat fer de la poesia un gènere translúcid, força llegible: “*Jaime Gil y yo hicimos una confabulación un poco pueril, pero que nos entusiasmaba, y es la siguiente: que un poema ha de tener como mínimo el mismo grado de sentido que una carta comercial (...) ¿Qué sentido tiene decir, como dice algún poeta, con sangre querría hacer una canción de mármol? Ninguno. Y esta complicidad era contra todos, no sólo contra los irrealistas, sino también contra un Blas de Otero, que era un supuesto realista, pero cargado de un fondo de demencia socialoide*”, diu en l'entrevista amb Baltasar Porcel. És a dir, el poema no renuncia a tenir diversos nivells de sentit, a això que la semiologia anomena la “connotació”, però, per arribar a això, ha de tenir almenys “un” sentit que s'entengui clarament, no ha d'emparrar-se en l'hermetisme per aparentar una profunditat de sentit.

És curiós que, amb l'excepció del “Poema inacabat”, Ferrater a penes va acomplir aquest pacte: a *Les dones i els dies* molts poemes comencen plantejant una anècdota o una situació molt clara i comprensible, però tant formalment com temàtica es tornen cada cop més complexos i no pocs d'ells plantegen seriosos problemes de comprensió. La qual cosa mostra no només el fet que els poetes traïxen moltes vegades les seves pròpies premisses, sinó a més (i això sembla molt més important) que un escriptor ataca amb duresa una determinada estètica no perquè li sigui del tot aliena sinó, al contrari, per la seva dificultat per desprendre-se'n, com qui insulta per amor. En una de les seves entrevistes, Ferrater reconeix que durant els seus anys passats a França, durant la guerra civil (tenia aleshores quinze anys) va escriure poemes surrealistes en francès i “un assaig sobre Lautréamont”.

En tot cas, això no oculta el fet que tant Ferrater com Gil de Biedma van intentar trencar amb aquesta actitud que, més o menys des del simbolisme francès de finals del XIX, aboca la poesia a esdevenir un assumpte gremial, un ritus per a iniciats, que rebutja el públic profà perquè tem que amb la vulgaritat del seu enteniment taqui la delicadesa dels versos. Allò curiós és que en aquest rebuig Ferrater inclogués també la poesia de caràcter realista o “social”, com es deia a Espanya als

anys cinquanta i seixanta, que li semblava molt insubstancial. Ho veiem al passatge citat abans, quan al·ludeix a Blas de Otero, i ho repeteix al “Poema inacabat”: “No et creguis que faig poesia / d’al·legoria, que ara en diuen / realisme, i és afligent.” Ell s’absté d’atacar els seus contemporanis, però es burla, per exemple, d’un Miguel Hernández, de qui cita aquests versos: “¿Quién levantó estos olivos...? / No los levantó la nada / ni el dinero, ni el señor...” I comenta: “*Bueno, la nada desde luego, no. La nada no levanta nada. Lo que levanta los olivos de Jaén es el dinero y el señor. El tiempo de explotación agrícola aceitunera requiere mucha inversión de capital; por eso, exactamente ahora como en el tiempo de los moros, lo que levanta los olivares de Jaén es el dinero y el señor. Naturalmente que también están los obreros, pero el negar la evidencia es lo que me repele.*”

Per descomptat, tot això amaga una gran ironia, perquè Ferrater aplica una espècie d’anàlisi històrica i econòmica a un poema líric, però és interessant de veure la forma terminant amb què rebutja el poema reduït a consigna, fins i tot en una època com la seva, en la qual era gairebé inevitable que determinats versos es convertissin en tornades, en la lluita desesperada contra el poder d’un dictador de crueltat metòdica i prolongadíssima. Tampoc no es va lliurar d’aquesta inquisició el García Lorca més surrealista; Ferrater no volia màrtirs poètics, volia bons poetes i desitjava exercir una crítica que no es reduís a consignes ideològiques, fins i tot en l’època més plomissa de la dictadura franquista.

Això porta a una qüestió que estarà molt present al “Poema inacabat”: un dels ensenyaments que Ferrater sembla haver tret de la guerra civil és la decepció davant tota aposta col·lectiva. Escriu: “Sota una guerra que entra dintre, / la gent aprèn a fer-se lliure.” És una afirmació provocativa i paradoxal, perquè la majoria d’espanyols, durant la guerra civil i sobretot després, va aprendre més aviat a sotmetre’s al poder, a resignar-se a la pèrdua de qualsevol llibertat. Justament aquesta pèrdua total de llibertat social, aquesta conculcació de la condició mateixa de ciutadà per tornar a un temps medieval en què les coses semblaven immobilitzades, sense evolució possible, porta a Ferrater a plantejar la possibilitat (de tota manera condemnada al fracàs) que l’home exerceixi la seva

llibertat en l'àmbit privat, desenganyat per complet de tota aposta pel col·lectiu. En aquest sentit, va frontalment contra la figura del poeta com a pedagog, creu que no s'ha d'exigir al poeta una autoritat moral més gran que la d'un enginyer o un paleta. En una entrevista, declara: “*Para el lector, lo importante son los libros, no los autores. [...] Al escritor, al músico, al pintor, se les atribuyen unas funciones distintas de las que se atribuyen a personas normales. Por ejemplo: una persona que es escritor y pastelero, el poeta catalán Foix. Alguien puede preguntarse si lo importante es el Foix persona o el Foix poeta. Pero a nadie se le ocurriría preguntarse si lo importante es el Foix persona o el Foix pastelero.*” Ferrater delimita molt bé el seu ideal de poeta: ni el rimbaudià hermètic i diví, com ho va poder ser a Espanya Juan Ramón Jiménez, ni el que s'acosta a la llengua col·loquial per prendre-la com a podi d'un discurs polític i ideològic. Ferrater impugna aquesta polaritat o, almenys, vol mostrar que hi ha zones intermèdies o que en són excèntriques, i aquestes són les que realment s'han de buscar.

Però encara cal respondre aquesta pregunta: per què “Sota una guerra que entra dintre, / la gent aprèn a fer-se lliure”? Al pròleg a la traducció castellana del “Poema inacabat” assenyalen Joan Margarit i Pere Rovira: “*Lo que preocupa al narrador del Poema inacabado no es tanto la sociedad oprimida como la opresión que ésta pueda ejercer sobre la intimidad.*” Encara que això pot sonar poc ètic, no es deu condemnar sumàriament aquesta posició, ja que no es tracta d'algú que podent lluitar renuncia a la lluita, sinó d'un home que, davant la certesa completa que tota lluita és inútil, mira de retallar un tros d'intimitat habitable al mig de la grisor que l'envolta.

Ferrater i Gil de Biedma coincidien en la recerca d'un lector que no es reduís al gremi dels poetes, volien el lector comú, l'assenyalaven amb el dit i li deien: vine aquí, això té a veure amb tu, llegeix-ho immediatament. En aquesta actitud, la influència de Bertold Brecht sembla evident, i fa la impressió que Ferrater n'era conscient. En certa manera, van aconseguir el que es proposaven: són poetes als quals la gent llegeix almenys una mica més que no als altres, perquè els entén, perquè no s'avorreix, perquè troba en ells un catàleg de les experiències pròpies de l'època, i una determinada visió del paisatge barceloní, com

des d'un altre punt de vista n'hi pot haver uns a les novel·les de Mercè Rodoreda o Juan Marsé. Ferrater no és ingenu quan declara que molts dels seus poemes “*sucedan en la calle*”. “*Lo que queríamos Jaime y yo no eran tonterías de poesía social —diu—, sino que la poesía fuese tan interesante como, digamos, una novela: expresar situaciones humanas, partiendo de la base de que a las personas lo único que le interesa son los hombres y las mujeres, con la misma complejidad con la que tú puedes escribir una novela. Y creo, por cierto, que lo hemos conseguido*”.

II. La intel·ligència, no la il·luminació

Des de fora de Catalunya i d'Espanya, i des d'una cultura literària tan autosuficient com la francesa, tanmateix es va saber apreciar amb claredat l'actitud de Ferrater; William Cliff —que, com que és belga, prové també d'una posició cultural i lingüística perifèrica, dada potser important per comprendre la seva sensibilitat envers un poeta català— escriu al pròleg de la seva traducció de l'obra de Ferrater (*Poème inachevé*, Brussel·les, Ercée, 1985): “Vaig trobar en Ferrater l'expressió concreta d'allò que s'amagava en la consciència de la meva generació. Mentre els grans representants de la poesia francesa moderna —Michaux, Eluard, Saint-John Perse, Jouve— parlaven mitjançant símbols i paràboles, o amb expressions indirectes, sense mostrar mai un *jo* concret, el jo de vostès i el meu, que camina pel carrer, menja i està obligat a treballar en aquesta societat per guanyar-se la vida i assegurar-se la subsistència, vaig fer el descobriment d'un poeta viu a l'Espanya franquista que havia conegut la guerra civil, patit la dictadura política i sobretot intel·lectual dels fòsils grotescament guarnits amb insígnies de poder, però que no transmutava aquestes contingències en generalitzacions, en faules o en aventures èpiques i simbòliques.”

Ferrater creia, i ho va formular de múltiples maneres, que la intel·ligència és un element important de la poesia, de l'escriptura i la lectura de poesia. Res d'escoltar el dictat més o menys automàtic de l'inconscient; res de posar el sensual en primer pla i omplir el poema de

belles imatges vagament eròtiques; res de deixar-se ferir per l'amant traïdor / a i escriure versos sagnants sobre la crueltat de l'amor i la negritat solitària. Volia una poesia que sabés observar el paisatge urbà i social, i que pogués defensar un projecte. Aquí apareix la consciència de la història: perquè de la mateixa manera que un pintor, si és un artista amb una mínima solvència, és conscient de l'existència de la fotografia i de tota la història de l'art en el moment en què decideix com pintar, suposem, una gavina voletejant sobre un vaixell ancorat en un port, així un poeta no pot ser ingenu en el moment d'escriure sobre la seva pròpia experiència, perquè té a la seva esquena molta tinta, molta història, i no pot enfrontar-se a la qüestió com si fos el primer home al qual se li acudeix escriure sobre això. Es tracta d'una operació crítica, segurament influïda per les idees d'Eliot sobre la necessitat de prendre consciència i perspectiva històrica pel que fa a la pròpia tradició, molt propera a la que trobem a *El pie de la letra*, els assaigs de Gil de Biedma: fascinat pel formalisme de Jorge Guillén, però incòmode alhora per la superficialitat de les seves idees, Gil resol la cruïlla "descobrint" el darrer Cernuda. I, en efecte, aquests versos de Cernuda podrien encapçalar bona part de l'obra de Gil i de Ferrater: "*En el poeta la espiritual compleja maquinaria / De sutil precisión y exquisito manejo / Requiere entendimiento, y no tan sólo / En quienes al poeta se aproximan / Sino también en quien detenta a aquélla.*" "Enteniment": és a dir, "intel·ligència".

En el cas de Ferrater, aquesta operació crítica recorre tota la seva obra, i ell mateix la subratlla, per exemple quan diu: "Yo no sé qué es la inspiración, o lo sé muy poco (...). Hacia 1958, cuando tenía 36 años, que es una edad ya muy mayor para un poeta, me puse a escribir por primera vez porque tenía ciertas cosas que decir, sobre los hombres, las mujeres, España, etcétera. Creía que el procedimiento para expresarme mejor sería la prosa, una especie de aforismo al estilo de Nietzsche o de La Bruyère, pero no me acababa de salir bien. Luego Shakespeare me reveló las posibilidades de la poesía. Mi primer libro está escrito por el procedimiento mental siguiente: yo pensaba que había que escribir un poema sobre tal tema, producto de la observación moral, psicológica, sobre la gente; y entonces esperaba dos o tres semanas a que de pronto

este tema puramente abstracto, intelectual, se concretara mediante una anécdota o mediante la observación de una cosa vista por la calle. (Casi todos mis primeros poemas ocurren en la calle). Y al encontrar eso, el poema ya estaba prácticamente hecho. ¿Dónde está la inspiración en todo ese proceso? En ninguna parte...”

Res de més allunyat del mite baudelerià o rimbaudià del poeta in-nat, predestinat a escriure poesia, del maleït. Resulta curiós aquest autoretret d'un intel·lectual que, podent triar lliurement el seu instrument expressiu, opta pel vers. La qual cosa, d'altra banda, suposa un acte d'amor per la poesia molt més gran que el de qui s'hi creu predestinat, ja que és, novament, un amor crític, un exercici de llibertat. Va ser Shakespeare, diu, qui li va revelar les possibilitats de la poesia, qui li va ensenyar que no existeix un altre gènere capaç d'abastar tants registres i sentits al mateix temps; qui li va ensenyar que el lector potencial d'un bon poema inclou com a mínim tota una comunitat lingüística. Així doncs, el “Poema inacabat” és més a prop d'un relat versificat que del lirisme barroquitzant i surrealista a l'estil Vicente Aleixandre, per parlar d'una figura molt influent aquells anys en el mitjà espanyol. Recorda una mica aquella sortida de Jacques Lacan quan va citar el famós lloc comú de la crítica clàssica, degut a Buffon: “L'estil és l'home”, per afegir-hi: “... al qual un s'adreça”. De fet, Ferrater en diu una de molt semblant en un passatge del “Poema inacabat”: “Que un vers que no sap a qui parla / sembla aquell que de cap es llança / a una piscina que han buidat”.

Es podria traduir aquesta afirmació en termes lingüístics: l'emissor (de poesia) ha de tenir en compte el receptor (és a dir, el lector) per determinar el seu codi, a risc d'emetre un missatge que després no pugui ser descodificat i, per tant, resulti inintel·ligible. Perquè, en efecte, el que Ferrater ens està dient tota l'estona, als seus assaigs, a les seves entrevistes, a les seves crítiques, és que la poesia que no s'entén és un intent va, no entra dintre del pacte comunicatiu que tot text ha d'establir amb el públic, amb el lector, per adquirir sentit.

III. La poesia com a instrument

Ferrater escull la poesia entre tots els gèneres literaris perquè se sent en condicions de trobar el codi intel·ligible. Ell va insistir en la llibertat d'aquesta elecció sempre que se li va presentar l'ocasió. El 1968, quan per primer cop es va recollir tota la seva obra poètica sota el títol de *Les dones i els dies*, va inserir aquesta "Nota": "L'autor vol fer notar que, encara que les peces aquí recollides són poemes des del moment que són escrits en vers, les coses que diuen no eren pas fatídicament destinades a la poetització. Així, per exemple, *A l'inrevés* és un comentari crític sobre el *Huckleberry Finn* de Mark Twain, i la *Cançó del gosar poder* és un exercici sobre els verbs modals catalans. Però l'autor no ha arribat encara a escriure una prosa que no tingui forma d'esponja." Evidentment, també aquesta és una declaració irònica: la tradició tendeix a ensenyar-nos que la poesia és el gènere sublim per excel·lència; i en canvi heus aquí un poeta que diu escriure poesia perquè la seva prosa no és "encara" prou bona.

Alhora que demoleix tota idea sobre l'innatisme, sobre la poesia com a destí, idea tan arrelada fins i tot entre les avantguardes, declara el caràcter instrumental i fins i tot transitori del vers, el fet que el vers pot expressar fins i tot allò que no estava "fatídicament" destinat a transmetre's com a poesia, fins que el seu autor sigui capaç de desenvolupar una bona prosa. Ferrater, en això, és ja un postmodern: determinat a treure grandesa de la seva posició d'epígon, veu l'art com una galeria d'estils, com un catàleg de registres de què el poeta pot servir-se d'acord amb les necessitats que li plantegi el seu material.

Tot això té molt a veure amb el "Poema inacabat", perquè permet a Ferrater escollir aquesta forma medieval que ell troba en un poema del cicle artúric: ell era un gran lector de poesia medieval, la qual cosa, molt probablement, havia après de J.V. Foix, un dels seus mestres. A diferència de la posició radicalment romàntica, que es recolza en l'irreductible de la subjectivitat i proclama en conseqüència que la seva expressió ha de ser sempre original, distinta de qualsevol altra, Ferrater expressa el seu desig de dir alguna cosa del seu país, els seus contemporanis, de l'Es-

panya de postguerra, i per a fer-ho escull la forma que més li convé: en aquest cas, no una forma nova sinó una espècie de motlle on hi haurà d'abocar una matèria.

Es pot veure Ferrater com l'anti-Rimbaud, antípoda del gran geni innat i per això precoç: si Rimbaud escriu la seva obra entre els 17 i els 20 anys (entre 1871 i 1874), i apareix com una espècie de mèdiu, d'adolescent traspasat per la potència d'unes forces que ell mateix no pot dominar ni comprendre, Ferrater comença a escriure poesia tardanament, als 36 anys, amb plena consciència dels seus objectius i dels seus instruments. Tanmateix, les similituds entre ambdós poetes són més significatives del que sembla: tots dos van escriure la seva obra en uns pocs anys, i fins a cert punt van passar la resta dels seus dies tractant d'apartar la poesia del seu camí, sense aconseguir-ho del tot: Rimbaud se'n va anar a l'Àfrica, on va emprendre tota mena d'aventures i només va tornar a França per morir, el 10 de novembre del 1891; els deu anys que va romandre a Abissínia va mantenir un extens intercanvi amb la seva família, però en ella “no dejó escapar ni una sola frase que podamos considerar *literatura*”, afirma Félix de Azúa. Ferrater, al seu torn, va dedicar tota la seva energia als estudis lingüístics, matèria en la qual va arribar a ser una autoritat, fins al seu suïcidi, el 27 d'abril del 1972. Després de la publicació de *Les dones i els dies* no va escriure un sol vers. Al capdavant, a Rimbaud tampoc no li va mancar una idea instrumental de la seva obra; el seu amic Ernest Delahaye ha testimoniat que, poc abans de deixar Charleville, Rimbaud li va llegir el manuscrit *Bateau ivre* i tot seguir va afirmar: “L'he fet perquè el vegin aquells de París”. Furio Jesi diu, deliberadament provocatiu: “El *Bateau ivre* va néixer sota el signe d'allò que els amants de la poesia per inspiració jutjarien com el pecat original”. El mateix val per al “Poema inacabat”. ¿I no va acabar sent Ferrater, alcoholitzat, histriònic, fatalment desembocat en el camí del suïcidi a penes uns pocs anys abans del final tan esperat de la dictadura, un autèntic maleït del segle XX?

IV. El “Poema inacabat”

Ferrater va publicar tres llibres de poesia: *Da nuces pueris* (1960, el títol és un vers de Catul: “Dóna nous als nens”), *Menja't una cama* (1962) i *Teoria dels cossos* (1966); aquests tres llibres es van editar conjuntament el 1968 sota el títol de *Les dones i els dies*, volum que inclou així mateix el “Poema inacabat”. Pel que fa a aquest, podem suposar que la seva escriptura va ser més o menys paral·lela a la d'aquells llibres, ja que un dels assumptes recurrents del poema és el de l’“home de quaranta anys”, i Ferrater va complir aquesta edat el 1962.

Per saber que el “Poema inacabat” té 1.334 versos no cal comptar-los, perquè el poeta mateix s’ha pres aquesta feina i ens ho diu al final del poema: “Arribaré, amb els tres que em manquen, / al vers mil trescents trenta-quatre”. Aquesta només és una de les moltes inscripcions metapoètiques de l’obra, és a dir, informacions molt precises i iròniques que el poeta ens dóna sobre quan, on, com i per què escriu. És com si el poema ens contés dues històries: una és l’argument del conte que narra i l’altra és la història de l’escriptura mateix del poema. Al final, les dues històries se superposen en una tercera, que narra justament la impossibilitat de contar el conte, o la mandra que fa contar-lo, i per tant la condemna del poema a quedar sense acabar. El “Poema inacabat” s’inspira en una obra del poeta medieval Chrétien de Troyes, del segle XII, el més important de tots els qui van tractar el famós cicle del Rei Artús i els cavallers de la Taula Rodona. El poema de Chrétien es titula *Érec et Énide*; Ferrater hi al·ludeix al començament de la seva obra: “El dedicar vindrà primer. / A tu, Helena, que m’has fet / conèixer Cristià que imito / (només que jo del tot no rimo), / dona novella, que has marxat / amb la faldilla de tergal / i el jersei verd, a examinar-te...”

És la mateixa dona de les *Cartes a l’Helena*; Helena Valentí, filla d’un gran amic de Ferrater, Eduard Valentí, i de qui va estar més o menys platònicament enamorat a començament dels anys seixanta. És important apreciar la diferència d’edat entre ambdós: Ferrater tenia quaranta anys i ella s’acostava als vint i era estudiant universitària. Un dels assumptes del poema és la malenconia amb què l’home madur veu la noia

i recorda la seva pròpia primera joventut, i això li dóna peu per cavil·lar sobre les diferències entre ambdues generacions, les experiències diverses viscudes pels de la seva edat i pels joves dels seixanta. Per això als primers versos es preocupa per datar el poema: Cadaqués, setembre del 61. Segons sembla, ella hauria passat l'estiu en aquesta localitat de la costa catalana estudiant per a un examen sobre Chrétien de Troyes, i Ferrater la veu marxar cap a Barcelona, amb la seva faldilla de tergal i el seu jersei verd, per fer aquest examen, i llavors ella li fa venir a la memòria la figura de la “donna novella”, la dona nova, que és Énide, l'heroïna del poema de Chrétien.

Però l'heroïna medieval és aquí evocada a través d'un arquetip de la noia jove i independent dels seixanta, identificada per la seva vestimenta, per ser estudiant universitària, per anar i venir de Barcelona a Cadaqués amb tota llibertat. Això indueix a una identificació suplementària entre Ferrater i l'heroi del poema, és a dir, qui hauria de ser l'heroi és desplaçat pel poeta mateix, que s'autoretrata d'aquesta forma: “Però tornem al meu heroi. / Era un xicot dels que ara marquen / amb *blue-jeans* i bottes de bàsquet...”. En tot cas, el poeta narrador vol deixar clar el motiu de l'elecció del model de Chrétien de Troyes: “Potser el sol fi d'això que escric / és el meu propòsit de plagi. / Vull que d'un cop tots es refacin / que copio els medievals. / Sempre ho he fet i declarat / i sempre he vist que no s'ho creien”.

VI. *El model medieval*

És cert que Ferrater mai no havia ocultat el seu amor per la poesia medieval: en una nota a la primera edició de *Da nuces pueris*, declarava: “La poesia medieval em té com un bon lector, i no li costa gens de persuadir-me. A Bertran de Born, Chaucer, Villon, Skelton, hi trobo una còpia de veritat eixuta i àgil, vista amb ulls nets i sentida amb cordialitat, que no em deixa enyorar les grans masses de líquid verbal que el renaixement va posar en ondulació”. Un altre cop apareix l'infamat petrarquisme com origen de la retorització creixent de la llengua poè-

tica. En canvi, el registre lingüístic dels poemes medievals el fascinava. Tant en el romancer castellà com en la poesia cortesana provençal o en aquests poemes del cicle artúric, la llengua es troba en un estat encara fresc, en plena formació; poesia culta i poesia popular no posseeixen encara àmbits precisament dividits.

El 1956, Dámaso Alonso va publicar el seu famós estudi *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*; l'atzar de la investigació filològica afavoria aleshores la trobada entre allò popular i allò culte, perquè molt poc abans, el 1948, Samuel Stern havia descobert les *jarchas* —autèntic embrió del vers tradicional castellà— i la poesia medieval va renéixer amb força de l'oblit en què es trobava. A pesar de la diferència de llengua, Ferrater devia seguir molt de prop aquest procés, com, a part d'això, les vicissituds estètiques que van afectar els membres del denominat grup poètic dels Cinquanta, tots ells en llengua castellana. El novel·lista Juan García Hortelano, que també va ser gran amic de Carlos Barral i de Gil de Biedma, ho diu amb contundència: “*Sobre lo que podríamos llamar sub-grupo catalán [del Grup poètic dels Cinquanta] (Valverde, Costafreda, Barral, Goytisolo y Gil de Biedma) su coetáneo Ferrater derramó sabios dones, cuyo reconocimiento se ha plasmado en más de un poema...*”

Però, com és obvi, l'interès de Ferrater per la poesia medieval se centrava sobretot en la seva pròpia llengua, perquè en el cas d'un poeta català la llengua dels provençals de l'edat mitjana li resultava molt propera, quan no directament la seva pròpia. Al seu llibre sobre Foix, Ferrater exposa una d'aquestes idees brillants de les quals són plens els seus escrits en prosa i conferències: diu que Foix va fer la mateixa operació que propugnava Ezra Pound, és a dir, el retorn a la puresa de la poesia medieval, anterior a Petrarca i a la retòrica renaixentista; però que a diferència de Pound, a Foix no li va caldre omplir pàgines i pàgines amb espessa erudició per justificar el moviment, ja que per a un poeta català la llengua provençal és pràcticament la llengua materna. Per això escriu: “Vós, mestre Foix, Josep Vicenç / ... / a vós que heu fet català el líric / vers de Bernat de Ventadorn, / us exposo aquest vers fosc / on arribo, jo que les notes / altes, les don com les granotes”.

Ferrater pensava que per trencar amb això que anomena “les grans

masses de líquid verbal que el renaixement va posar en ondulació”, la recepta més eficaç era l’escriptura de poemes narratius, com el “Poema inacabat” mateix, plens de contingut, menys lírics que novel·lescs, i escrits en un registre de llengua que fos capaç de captar la parla del carrer, la llengua col·loquial. Els grans poemes medievals podien ser, en aquest intent, un model a seguir; n’hi ha prou amb fullejar la correspondència amb Gil de Biedma per veure l’interès que despertava en ambdós el *Cantar del Cid*, la qual cosa, sens dubte, semblava una coquetria frívola a bona part del medi intel·lectual del moment. Ferrater diu, a més a més, que un dels objectius principals que s’havia de plantejar un poeta era el d’alimentar-se no només de llibres, d’erudició, de coneixement de la tradició literària, sinó també prestar atenció a la parla de la gent, a com es comunica la gent al carrer. Una tasca difícil per a qualsevol poeta, però sobretot per a un de català, no només per la coneguda proscripció d’aquest idioma durant la dictadura franquista, que va imposar el castellà com a llengua obligada de tota l’Espanya “*única, grande y libre*”, sinó a més perquè, segons ho exposava el mateix Ferrater, el català té una gran tradició poètica, però una escassa novel·lística. Això va fer que el llenguatge poètic es tornés massa àulic, mancat de la referència d’aquesta llengua narrativa, necessàriament més propera a la col·loquial, que les grans literatures d’Europa van captar en la seva novel·lística vuitcentista, en Dickens, Balzac i Flaubert, Manzoni, i en algunes novel·les del segle XX, com l’*Ulysses* de Joyce o el *Pasticciaccio brutto* de Carlo Emilio Gadda, que són, entre altres coses, enormes catàlegs d’usos dialectals. Per a Ferrater la manca d’una novel·lística forta en català és un problema poètic: la idea és curiosa, però no poc suggestiva. Només en aquest context, a més a més, pot entendre’s que no sigui una *boutade* ni una mera provocació el fet que declarés, més d’un cop, que José Hernández, en el *Martín Fierro*, és el poeta més gran del segle XIX en llengua castellana.

VII. El temps detingut

En un altre dels llibres pòstums de Ferrater, aquest sobre un altre dels seus mestres, el gran poeta català Carles Riba, arriba a afirmar, una mica temeràriament (però qualsevol gran crític té moments temeraris, i més encara si són, a més, poetes) que el talent de Riba estava per damunt de Mallarmé i de Rilke. Tanmateix, li retreu que mai no va tenir oïda per a la llengua col·loquial, i per això, diu, Riba bada quan intenta escriure poemes narratius, quan vol donar al vers un alè que superi l'introspectiu. Ferrater es va preocupar molt de conrear aquesta oïda per a les flexions urbanes, com és notori en el "Poema inacabat" i en bona part dels seus altres llibres. Ara bé, si la qüestió de l'eixutesa, del caràcter adust de la llengua medieval el seduïa força, i això és molt visible en la concepció del *Poema*, hi ha un altre tret menys evident però igualment atractiu: la sensació de temps detingut, d'instant clavat. Aquesta noció de temps que no transcorre és característica de l'edat mitjana; crec que és, també, l'opressiva sensació individual i col·lectiva que una dictadura tan llarga com la franquista no podia deixar de produir.

Ferrater escriu aquest poema a l'inici dels seixanta: gairebé exactament a la meitat del règim de Franco instaurat feia vint anys i al qual mancaven encara uns quinze anys per acabar. Ferrater, que defuig sempre el plany als seus poemes, transmet (i en això també és a prop de Jaime Gil, al qual esmenta: "I a Jaime Gil, que si fa ús / d'edat mitjana, no en fa abús, / però té sextina i albada...") aquesta sensació d'enorme massa de temps que no es mou, a la manera d'un règim feudal. Durant el feudalisme no existia res de semblant a la noció de "ciudadà"; existia una societat rígida i estratificada, les autoritats de la qual ostentaven alhora els poders polític, judicial, financer i religiós. ¿No s'assembla això al que va passar durant la llarga dictadura espanyola? Els súbdits d'aquest estat dictatorial podien ser detinguts i empresonats, fins i tot condemnats sumàriament a mort pel poder central. I a això cal afegir la censura, un fet al qual a les seves cartes i informes de lectura Ferrater, com gairebé tots els intel·lectuals espanyols de l'època, fa nombroses referències. És molt interessant, en aquest context, un breu de *Les dones i els*

dies, titulada “Els aristòcrates” (vegeu la secció de poemes): curiosa, deliberada actitud d’un poeta europeu que envejava els “patricis” a l’americana, i retrat eloqüent d’ell mateix com un “plebeu” enfonsat en “un pou de por”.

En aquesta situació, l’adhesió al poema medieval de Chrétien de Troyes resulta un missatge codificat, com si, tot evitant qualsevol to de denúncia, digués: “Senyors, això és com viure a l’edat mitjana.”

VIII. *La digressió infinita*

Com que l’Helena és una *donna novella*, el primer que farà el poeta-narrador és contar-li alguna cosa d’ell mateix, de la seva vida; això dóna peu a un llarg incís autobiogràfic: la infància a Reus, la guerra i la postguerra, la indigència no només material sinó també i potser sobretot moral d’aquella Espanya famolenca dels anys quaranta, les altres dones que va conèixer, i fins i tot el seu propi episodi d’armes, el seu servei militar: “Et dic serè que els meus vint anys / van ser en els anys quaranta-tants / i que el meu temps és la postguerra.”

L’expressió “serè” és aquí molt més que un reble mètric. Després hi ha una segona part en què l’Helena pertany al present, és l’estiu que han compartit a Cadaqués, però a ella la reclama l’examen de la facultat i, com a les albes dels trobadors, les obligacions mundanes interrompen la felicitat dels amants. Es produeix aquí un contrapunt amb les albes homosexuals de Jaime Gil —segurament inspirades, al seu torn, en Cavafis—, en les quals el final de la nit obliga els amants a separar-se. Ara bé: si, com és evident, el poema de Chrétien és el model formal del de Ferrater, sembla clar que el model ideològic és el *Don Juan* de Byron.

Escrit entre 1818 i 1823, el *Don Juan* és una mena d’enorme caricatura de la societat anglesa del seu temps. Byron va utilitzar l’ordidura d’un mite ja molt conegut pel públic per fer una llarguíssima digressió sobre els costums del seu temps. Se sap que mai no va tenir un pla molt ferm: al principi es plantejava escriure un poema èpic, però a poc a poc

aquest alè es va perdent, va esdevenint una espècie de crònica còmica de les aventures i desventures del personatge. Alguna cosa semblant fa Ferrater al “Poema inacabat”: promet de contar un conte, però tota l’estona el va postergant per insistir en detalls sobre la seva pròpia experiència, sobre la seva estimada i el sentiment que els uneix.

En un article de *Papers, cartes, paraules*, Ferrater defineix el poema de Byron com una “estilització de la improvisació”, i sens dubte això val també per al “Poema inacabat”, on es llegeix: “vull un heroi sense aureola / que no em comprometi a febleses...”

El *Don Juan*, al seu torn, s’obre amb aquests versos: “Cerco un heroi, recerca poc freqüent / Quan cada any i cada mes se n’inventa un / ... / En canvi, prefereixo Don Juan, el nostre vell amic”.

Aquest mètode de digressió perpètua fa que necessàriament el poema quedi inacabat. Ja al cinquè vers del poema de Ferrater llegim: “Vull contar un conte impertinent, / però el deixaré per després / i aniré allargant el meu pròleg...” Podríem dir que aquest pròleg s’allarga fins al final, que el “veritable” poema mai no comença; el *Don Juan* de Byron, una obra molt llarga, d’uns 16.000 versos, també dóna la sensació d’estar sempre a punt d’arrencar, amb una anècdota que sembla no tenir il·lació o avanç autèntic, de tan disbaratada com és. D’altra banda, Ferrater sempre va declarar la seva admiració per la manera en què els anglosaxons saben fer de la poesia una mena d’examen moral de la societat, com es veu també en tots els grans poetes de llengua anglesa del segle XX, en Eliot, Auden, Larkin. Un dels elements que donen unitat al “Poema inacabat” és la sèrie de retrats morals de la societat del seu temps, com ara els dels poetes del realisme social (“marxants de certituds”), la joventut, les dones o “l’hispanic monstre empudegós”.

IX. El poema que mai no acaba

Aquest poema no està inacabat accidentalment, sinó programàtica. Ho diu ell mateix a prop del seu no-final: “Sembla doncs que callo a punt, / abans d’entrar en un mal embús. / Ja es pot apagar la candela /

que he mirat de mantenir encesa / per una llarga processó / de versos xafarders...”

Després s'insisteix encara en la idea d'“aquest monyó / de poema” i se'l denomina “un cop [...] fallat”. El “Poema inacabat” queda així com una sèrie d'observacions morals sobre la societat catalana i espanyola del seu temps. Ferrater, com hem vist, deia haver escollit la poesia perquè li semblava el millor instrument per realitzar aquestes observacions; però en lloc d'apuntar, a la manera de la generació anterior, a l'horror de la guerra civil, Ferrater pensa que amb ella la gent aprèn a fer-se lliure. Com assenyalen els editors de la versió castellana del poema, Ferrater comparteix la sinceritat provocadora d'alguns poetes del mig segle que, nens o adolescents durant la contesa, poden dir amb Gil de Biedma que aquells anys van ser, possiblement, els més feliços de la seva vida.

Ferrater sembla haver volgut practicar aquesta difícil llibertat en la seva pròpia manera de viure, només per comprovar la insània i l'inevitable corol·lari autodestructiu d'una llibertat tan subjecta a l'autoritarisme imperant. Va ser una actitud de rebel·lia que en alguns moments va semblar limitada a la seva indumentària (es diu que només va fer servir vaquers durant els darrers deu o dotze anys de la seva vida) i al seu alcoholisme vehement. Com diu en el mateix passatge de “Poema inacabat” “l'hispanic monstre empudegós” aguaitava per tot arreu. El suïcidi va ser l'últim exercici d'aquesta duríssima llibertat, com un gest que va convertir la seva pròpia vida en una mena d'obra inacabada.

Tant el rebuig de la poesia realista o del contingut social com l'assumpció de la llibertat personal de l'home desenganyat van portar Ferrater a construir una figura de poeta parasitari, que és fora del circuit productiu del treball, i que pot romandre fins a inicis d'octubre a Cadaqués, moltes setmanes després que tots els seus amics hagin tornat a Barcelona, a treballar o a estudiar, com l'Helena. Les referències a aquesta qüestió són constants: “Un mes s'ha esmunyit: trenta dies / fent ocells de paper de vida.” En la mateixa òrbita, la del temps mort que equipara subtilment els anys seixanta espanyols amb l'edat mitjana, el personatge es defineix davant l'Helena com un “cocodrilot de quaranta

anys”, és a dir, un adolescent tardà que no sap ben bé com encarar la seva vida d’adult.

Aquesta imatge d’ell mateix com un paràsit, que viu dels diners que algú li remet (“Me’n vaig demà de Cadaqués / si avui m’arriben els diners”) s’estén al seu treball de poeta, i acaba disculpant-se davant l’Helena per haver-se estat tots aquests centenars de versos vagarejant, fent “versos xafarders” com ell els anomena. S’identifica així, sota un altre aspecte més, amb els trobadors provençals que es passaven el dia buscant la rima amb la qual afalagar la seva senyora a la nit, i l’aliment exclusiu dels quals era el seu sentiment amorós mateix, i algun do del seu senyor. Tot en lloc de contar la història d’Érec i Énide, que era el suposat propòsit del poema. Per això les dues històries que conta, la de matèria artúrica i la de com s’escriu el poema, es fonen al final en una de tercera que les suma i anul·la al mateix temps: la història de la impossibilitat d’escriure el poema, d’*acabar-lo*.

Llibertat guanyada en la guerra i perduda en la postguerra: nostàlgia de llibertat que crea l’únic espai possible per escriure un poema necessàriament inacabat. Un poema que, amb tota la seva ironia, amb la seva perpètua digressió, amb la seva mancança de fi per al poema mateix i per a la història d’amor que el poema conta, esdevé una demostració renovada que, al final, els grans poetes solen guanyar-li la batalla a les èpoques més fosques.

(Traducció de l’espanyol: Anna Torcal)

2. GEOGRAFIES I FIGURES

JOSEP BALLESTER

La dignitat

Dilluns d'aquesta setmana ha fet seixanta-quatre anys de l'annexió de l'Alemanya nazi d'Àustria i l'entrada de Hitler en pla imperial i arrogant pels carrers de Viena. Ja sé que no és una data redona de celebració i que ens agafa una mica lluny de nosaltres. Sempre, però, he pensat que amb aquell fet acabava d'una banda des del 1918 un cicle de destrucció igual que se n'iniciava un altre, de més terrible per a moltes vides i per a la més original cultura centreuropea. Aquell dia molta gent va haver de preparar les maletes i fugir de manera desesperada. D'altres van ser detinguts i els van fer desaparèixer. Hi ha un metge pel qual sempre he sentit una estima especial que es va negar a marxar. Aquell cèlebre científic havia nascut feia vuitanta-dos anys a Freiberg, Moràvia, però poc de temps després per una crisi econòmica la família s'instal·la a Viena. Aquest jove despert va iniciar la carrera de medicina sense gaire entusiasme i després d'haver realitzat una sèrie de recerques sobre les glàndules sexuals de les anguiles, entra a treballar en un laboratori. Allò li agradava. Igual que la lectura dels clàssics grecollatins, l'admiració per alguns personatges de Shakespeare com l'angoixat rei Lear o Hamlet, als quals dedicà moltes hores de reflexió, o el gran Goethe. La investigació era una cosa i una altra de ben diferent el conreu quotidià de metge. No l'atreia gens. D'aquesta manera, quan va obtenir una beca se'n va

anar a París per estudiar amb J.M. Charcot l'ús de la suggestió hipnòtica en el tractament de la histèria. Aleshores va decidir que havia de treballar en aquell espai nebulós de la ment, aquell caos màgic, que ho semblava a primera vista, de segur que podia traçar un mapa, més o menys racional amb el qual orientar-s'hi. Calia edificar els plànols de l'inconscient. Una cartografia de la part oculta de l'ésser humà. Cosa que va fer, malgrat els entrebancs i les privacions econòmiques. Que no foren poca cosa. Estava obert a qualsevol alternativa per molt heterodoxa que fos. En algun moment, pensà, que realitzava l'ofici de bruixot. Interpretava els somnis o emprava la tècnica catàrtica de la lliure associació d'idees. Li donaven uns resultats satisfactoris. S'havia transformat en un arqueòleg que indagava entre la runa o el fem de la intel·ligència.

Potser en la seua obra més cèlebre, de la qual es van vendre molt pocs exemplars en la seua primera edició, ja deixa ben clar a banda del valor terapèutic de la paraula, el descobriment de la sexualitat en la més tendra infantesa de l'ésser humà, que tanta polseguera va alçar, o que en els somnis s'amaga, com en una corfa de nou, la psicologia de les neurosis. Una societat tan nyonya i puritana com la que li va tocar viure no podia permetre's aquestes afirmacions tan perverses que li van costar molts disgustos. Fins i tot va haver de patir un profund aïllament intel·lectual que va durar molts anys. I no parlem de les burles a tot hora que eren llançades com dards contra la persona i el seu origen. Aquelles teories eren una heretgia en la professió mèdica.

Quan encara Hitler no havia arribat al poder, a finals de maig de 1933 es va cremar públicament a Berlín, igual que ho feia la Santa Inquisició, l'obra d'aquest investigador. També la d'altres autors. Era un símptoma d'allò que s'apropava. L'horitzó s'enfosquia i augurava temps difícils per al pensament i la raó. Les urpes del feixisme s'escampaven per tot Europa.

Aquell científic, aquell revolucionari que va descobrir entre d'altres coses la transcendència de la paraula com a mitjà que mitigava algunes malalties, en el qual es resol o es deixa de resoldre tot. Sigmund Freud, que era com li deien, no va deixar mai de banda la seua actitud irònica per molt complicada que fos la situació. Convençut pels seus i disposat

a transigir que havia de marxar de Viena, una de les condicions que se li van imposar per a obtenir el visat fou que signés un document que deia així: “Jo, professor Freud, confirme per la present que després del *Anschluss* d’Àustria al Reich d’Alemanya he estat tractat per les autoritats germàniques, i particularment per la Gestapo, amb el respecte i la consideració degudes a la meua reputació científica; que he pogut viure i treballar amb completa llibertat, així com prosseguir les meues activitats en totes les formes que desitgés; que vaig rebre ple suport de tots els que van tenir intervenció en aquest respecte, i que no tinc el més mínim motiu de queixa.” Quan l’oficial nazi va portar el document, Freud no va tenir cap problema a signar-lo, però va preguntar si li podrien permetre afegir una frase, que era la següent: “De tot cor puc recomanar la Gestapo a tothom”.

La malaltia de càncer que el perseguia des de 1923 va començar a guanyar la batalla. Però estava tranquil. Recordava la promesa que li va arrencar al seu metge, que l’ajudés a abandonar aquest món amb dignitat. En ocupar la casa que havien llogat a Londres, pensà, quina llàstima de jardí, ja que aviat deixaria de gaudir-lo. Des d’aquell moment va passar la major part de temps possible en aquest espai amb una còmoda engronsadora que tenia un petit tendal per protegir-lo del sol. Intentà reiniciar la seua ocupació predilecta que era escriure. Ho va aconseguir, encara que cada vegada se sentia més dèbil. La fi estava molt a prop. Experimentava el dolor i els efectes tòxics del radi, i el món cada vegada era més una illa de sofriment. El vell càncer amb el qual havia compartit l’existència durant molts anys l’arrossegava cap a l’abisme. Ell, però, no ho pensava així. Seria un alliberament. Cridà el metge i li digué: “Estimat Schur, vosté deu recordar la nostra primera conversació. Vosté em va prometre que m’ajudaria quan no pogués més. Ara sols és una espècie de tortura i ja no té cap sentit.”. L’endemà, Chur va administrar la dosi de morfina que necessitava el seu amic. D’aquesta manera va descansar.

(12 març 2002)

Els dimonis de l'escriptor

Aquella dona amb uns ulls carregats de foc li deia a l'home que tenia al costat ¿Saps, Dmitri, que vaig a ingressar en un convent? Sí, algun dia em faré monja. Aliosha m'ha dit paraules que no oblidaré en la vida...Sí...Però avui ballem. Demà a un convent, però ara ballem i passem-ho bé. Vull divertir-me amb totes les ganes del món, i què? Déu ens perdonarà. Si jo fos Déu perdonaria el món: Benvolguts pecadors, des d'ara us perdone. Jo també vull demanar perdó: Vosaltres que sou gent bona, us demane perdó, perdoneu a aquesta nècia fembra pecadriu. Sóc una dona dolenta, però resaré. I continuà amb el ball i amb el vodka. Va tancar els ulls extenuada i es va quedar adormida. Ara, però, sentia una espècie de campaneta, aquell so que venia de lluny s'escoltava cada vegada més a prop. De sobte es va deixar de sentir. Dmitri no es va adonar que aquella campaneta havia deixat de sonar i que el soroll de la festa que havien muntat tampoc no s'escoltava. On eren aquells cants d'alegria que parlaven d'històries apassionades i desencontres? Després de la música s'havia apoderat de la taverna el silenci més profund. Aleshores Grushenka va obrir els ulls. He somiat que caminàvem sobre la neu, aquella neu que cau d'una manera especial a l'estepa russa, el ning-ning de les campanetes m'ajudaven en el recorregut per aquell immens oceà cru. El dibuix de la lluna sobre l'horitzó blanc em donava una sensació de pau i de tranquil·litat que mai no havia sentit. Naturalment, tu, Dmitri eres al meu costat. En aquell moment ell la va besar com mai no ho havia fet. Quin despertar! Encara que mentre l'abraçava va notar que ella mirava tota sorpresa i molt fixament darrere d'ell. Els seus ulls havien esculpit la por. Entre les cortines havia entrevist la figura d'un home. Aleshores va apartar la cortina i quedà gelat, com si una fletxa li hagués travessat l'ànima. La sala era plena de gent desconeguda. I una veu que semblava que venia d'ultratomba digué: Extint Karamàzov, tinc el deure d'anunciar-li que se l'acusa de l'assassinat del seu pare, Fiodor Pavlovich Karamàzov, perpetrat aquesta nit. Es van dir més coses, però Dmitri no entenia res. Ell mirava amb uns ulls d'un altre món.

Jo, Dmitri Fedorovic, segons diuen, però mai no m'ho he cregut, sóc un personatge de ficció de l'epilèptic i malaltís Dostoievski. Els meus germans Ivan, Aliosha o Smerdjakov també són una ficció? I l'odi que sent pel pare també ho és? I la passió i el desig que em provoca la bella Grushenka? És, això, també una invenció teua? Em mor de riure. No deu ser que tu ets una fantasia nostra. El caos i l'huracà avança en el teu camí. La batalla l'has perduda en el moment que ens vas donar una vida tan intensa i una autonomia psicològica tan complexa. Ja sé que l'assassinat del teu severíssim pare a mans dels serfs et va trastocar moltes vides. L'odi al teu pare, un tirà degenerat que s'aprofità sexualment dels criats, la teua culpa per haver viscut en les condicions que ho has fet gràcies a l'exploració dels humiliats et desperta una angoixa i una culpa inassolibles. El crim com a únic recurs per a afirmar-se contra l'autoritat paterna. És a dir, contra Déu. Ets un rebel, però la teua creació, les criatures d'això que tu dius ficció, encara ho són més. Sens dubte. Haver mort Déu, et fa por? Aquest és el preu que hem de pagar tots. Per aquest motiu, tu ets tan perillós com els teus personatges. Els dimonis ara campen pertot arreu. I el soroll dels grills no s'aturaran mai en el teu cervell. Sempre et perseguiran.

Tinc una especial predilecció per *Els germans Karamàzov* per diversos motius, però, segurament els sentimentals són aquells que a la llarga, segons sembla, són els que més et pesen. D'una banda, tinc un bon amic que ja fa un temps em va contar la relació amb aquesta complexa novel·la. En diferents moments de la seua vida havia intentat llegir-la, però, per algun motiu o per algun altre, l'havia deixada inconclusa. Un dia en una visita a la casa de camp d'uns coneguts, va anar al lavabo, on es va trobar la sorpresa que per a torcar-se les parts, després d'haver-hi evacuat, el paper que s'utilitzava era un exemplar del llibre del gran escriptor moscovita, només calia anar arrancant les pàgines, segons la necessitat. El meu amic, agafà el llibre i se'l va emportar. Les diverses voltes que havia intentat llegir la novel·la sempre s'havia quedat pel mateix capítol. Resulta que a aquell exemplar que s'emportà del comú li faltaven sols les pàgines que ell havia llegit. D'aquesta manera va acabar la resta del llibre a partir d'aquells fulls que no havien estat arrancats. Allò era un

espècie d'avís per finalitzar la feina iniciada feia molts anys. L'altra relació amb la novel·la, em ve de molt petit, el meu pare, que l'havia llegida, sempre comentava que la relació entre aquell pare pervers i aquells fills, l'havia pertorbat i l'havia fet reflexionar durant molt de temps. Després, però, en la versió cinematogràfica de Richard Brooks, de 1958, Dmitri interpretat per un magnífic Yul Brynner, en un moment de la trama, tot altiu, fanfarró i dèspota vexa un home vell, davant del seu fill, que devia tenir, set o vuit anys. La imatge de desolació i ràbia del xiquet en veure el pare arrossegat per la barba i maltractat per un militar fatxenda és terrible. Això va sorprendre el meu pare. La veritat siga dita, després quan he contemplat aquesta escena, m'ha determinat la meua lectura no sols del film, sinó també del llibre. És curiós com aquestes fets després et marquen en les relacions amb els altres.

Fiodor Mikhajlovic Dostoievski havia sentit aquelles campanetes que Dmitri i Grushenka havien escoltat, i tot seguit la visita del silenci més aterridor. Recordava com un vint-i-un de desembre, els condemnats per sedició, i ell n'era un, els van fer formar davant un escamot d'afusellament, i després d'un macabre simulacre, se'ls va commutar la pena de mort per la de treballs forçats a Sibèria. Alguns no resistiren aquell tràngol i es tornaren folls. El nostre escriptor, gràcies a la lectura de la Bíblia, únic llibre permès, i l'anhel d'explicar-ho algun dia, a través de la creació ho pogué suportar. Era l'intent d'escenificar l'impossible i la baixada a l'infern.

Aquests dies he sentit parlar que el nihilisme, en certa manera, l'espectre dostoievskià, campa per la ciutat de NY, que més volguérem alguns, el que campa per aquella part del món és una altra cosa de ben diferent. Són uns dimonis més perillosos i que en qualsevol moment estan disposats a obrir d'una manera violenta la caixa de Pandora. Com va escriure aquest excel·lent novel·lista, si Déu no existeix, tot és permès. És molt possible, però ningú no em negarà que, en nom de Déu o de nosequina Pàtria, així mateix, tot ja era permès.

(17 setembre 2002)

El barber de Varsòvia

És molt més que probable que alguna d'aquestes fosses que cave amb tant d'esforç i pena, siga la meua pròpia sepultura. Es diu aquest home al voltant de l'any 1942 mentre viatja, potser, per un dels fils del trapezi més complicats pels quals haurà de passar en la vida. No és un trajecte de les altures, sinó el vertigen més angoixant i la caiguda al pou més fosc per on puga habitar un ésser humà. El camp de concentració en el qual ha estat internat no és dels més coneguts, es troba a l'*oblast* històric de Podòlia, concretament a la Ucraïna occidental. És jove i pot cavar. Un avantatge davant les circumstàncies. A més a més, parla amb una gran perfecció la llengua dels botxins. Això, ara no ho sap, l'afavorirà per a poder escapar. En aquest infern alguns van aprendre a comptar tot llançant cadàvers en aquells grans nínxols al cel ras. Va sobreviure, tanmateix. La disfressa i la màscara, la sort i una acció ben bé de Hollywood l'ajudà a fugir d'aquell calvari. Després ens el trobem de partisa mentre es prepara la llegendària insurrecció de Varsòvia, que alguns deuen haver reviscut enguany en l'excel·lent film d'*El pianista* de Polanski. Amb les flames del gueto, molts van cuinar el seu propi rostit. Després de l'alliberament, les coses no seran com hom hi havia pensat. Una altra maquinària de repressió s'instal·la d'una manera callada, però fèrria. Sempre és igual. En els processos les bruixes reconeixen els seus tractes amb el dimoni. La sang se'ns encén! Com les podien obligar a això, si és clar que no existeix el dimoni! Però la veu de la raó ens crida a dintre: "No és veritat, no és veritat, no és veritat!" El dimoni existeix, i precisament era inquisidor.

Aquest jove escriptor que li deien Stanislaw Jerzy Lec va nèixer a L'viv el 1909, ara Ucraïna, aleshores la Galítzia de l'imperi austrohongarès, anomenada en alemany Lemberg i Lwów en polonès. De casa bona, concretament procedia dels barons de Tusch-Letz, de família jueva, i ben polonitzada. Això em recorda un altre compatriota seu, també bon escriptor i molt poc conegut per les nostres latituds, Soma Morgenstern. Tots dos, igual que molts creadors d'aquell imperi en decadència, que va desaparèixer després de la Primera Gran Guerra, que tant s'estima-

ven la llengua alemanya gairebé van ser anihilats per les urpes nazis. Ironies de la història. Amb vint anys trobem textos satírics de Lec a diverses revistes literàries de Cracòvia i de Varsòvia. Ben descregut, sense amo ni Déu, cada vegada s'aproximava més a posicions radicals de l'esquerra. La policia sempre a l'aguait li trepitjava els talons. Aleshores no parava a casa i corria pels cercles lletraferits la llegenda que vivia a les cafeteries. Em demanen per què escric els meus pensaments en locals públics i plens de gent, i no pas en solitud. Per tal de no oblidar en quin món visc. Però sí que ho sabia ben bé. S'amaga, fuig, viu en aquells establiments carregats de somnis, fum i llibertat. Comença a escriure petites càpsules de subversió que el convertiran en un dels autors d'aforismes més importants del segle XX. Us done píndoles amargues amb un bany de sucre. Les píndoles són innòcues, el verí es troba en la dolçor. Un dia, però, de primavera de l'any 1941 a l'eixida del seu cafè predilecte, on escrivia en els tovallons de paper aquelles ratlles farcides d'humor i compromís punxant, el gos rabiüt de la Gestapo l'espera i se l'emporta com tants d'altres. Per jueu, per llibertari i per polonès.

La sort i la intel·ligència en uns moments terribles li facilitaren que no desaparegués en un d'aquells escorxadors d'humanitat. *Ecce homo!* —*homini lupus est*. Entre el 1946 i el 1950 fou *attaché* cultural, això que per alguns podria ser un possible exili dolç a l'ambaixada diplomàtica de Viena. Ciutat que tant s'estimava pels orígens familiars, però sentir-se lligat al règim estalinista del seu país no li feia cap il·lusió. D'aquesta manera emigra a Israel. Però un descregut com ell, germanòfil i tot buscant un horitzó de llibertat, veu, de seguida, que aquell no és el seu terreny. Ni menys encara la terra promesa. Sembla au d'un altre galliner. Només hi aguanta dos anys. I se'n torna a la Varsòvia trista i fosca de la postguerra. Tradueix, publica en alguns diaris, elabora i aprofundeix, a foc lent, en l'obra poètica. I brega i s'escapoleix de la censura. Abans que acabe la dècada publica la primera edició dels *Despentinats*, llibre que li donarà un gran prestigi no sols a Polònia sinó a la resta del món. Seré un escriptor regional, em limitaré a tot el planeta! Així es convertirà en un autor desinfectant, gràcies a la seua poesia incisiva i als seus pensaments que no han parat de créixer. A nivell d'Estat espanyol

se'l coneix ben poc, ara fa uns anys es publicà una selecció al castellà d'aquelles màximes, algun poema en revistes, i poca cosa més, recentment en català ha eixit a la llum un miler dels *Pensaments despentinats*. No sé perquè els perifèrics som invisibles entre nosaltres. Són aquelles coses que passen. Aquest tipus de literatura instantània en mans d'aquest franc tirador és un dard enverinat. Jo que m'estime aquest tipus d'artefacte i en sóc un col·leccionista i lector impenitent, he de confessar que Lec, d'una manera experta sap provocar el vertigen necessari en mastegar la seua escriptura. Tot allò que és diví i humà entra en la cobertura de la seua ploma mordaç. Fins i tot la barba del profeta es pot afaitar! Així l'aforisme és un tipus de text concís que no necessita cap argumentació, que amaga, en la major part dels casos, un ideal de saviesa o una reflexió ètica o, fins i tot, estètica. Aquests microassaigs que podríem caracteritzar per la brevetat, la rotunditat lapidària, l'economia expressiva, la paradoxa, la ironia, el mot esmolat i la metàfora incisiva, depenen sobretot del tarannà del creador. En aquest tipus de text l'estil de l'escriptor és, potser més que en altres ocasions, determinant. Cada autor juga amb les seues regles com vol o com pot, ja que dominar aquesta literatura resulta un veritable art. I Lec, sense cap mena de dubte, ho és. Recordeu que el signe d'interrogació és l'escut de la llibertat.

(7 de febrer de 2003)

S.P.

Allí no hi havia res. Sols fang, una terra gèlida i pantanosa que era transformada quan arribaven noves inundacions. L'aigua i el fred cobrien cada racó d'aquell espai. El senyor absolut i poderós del país va decidir fundar, enguany farà tres segles, una ciutat; més que això va voler fer la idea d'una urbs. Una ciutat ideal. Això en un indret impossible on el vent assassinava qualsevol vestigi de vida. L'aristocràcia el va titllar de boig i els popes de dimoni. En els primers tres anys de construcció van sucumbir en aquelles maresmes malsanes més de cent cinquanta mil súbdits. La mort disfressada d'extenuació i de fred s'engolia els treballa-

dors com un grapat de llepolies repartides entre xiquets en eixir d'escola. Fou una empresa titànica. Aquell tsar havia decidit començar de zero, costés el que costés. La taula rasa d'un lloc inhòspit era el desig i no pensava tornar enrere. D'aquesta manera es projectà aquell indret amb arquitectes vinguts de fora, ja siga Itàlia, Holanda o França. Així dibuixà un plànol rectilini i geomètric. Realitzat a esquadra i amb regla. Des del primer moment es va regular l'amplària dels carrers i l'alçada de cada edifici, hom buscava crear la il·lusió d'un horitzó que confrontés amb l'infinit.

És una de les coses que et sobten quan la contemples des de la perspectiva Nevski. Per a mi un dels espais més bells però, així mateix, més desoladors i inquietants que he percebut mai. En algun moment et pot glaçar l'ànima. Si arribes des de Moscou amb el Fletxa Roja, avui dia no sé si encara té aquest nom, a una de les estacions de ferrocarril, tens una mica la sensació de reviuere algunes de les escenes de les andanes que apareixen a la novel·la més cèlebre de Pasternak. Quan passeges t'adones que el Neva, majestuós, és el veritable tsar. Domina la geografia. La metròpoli a l'hivern té una llum blanquinosa, molt més que estranya on l'horitzó arriba a desaparèixer. Fins i tot la mar es fa gel. Un blanc cru cobreix la fisonomia i el Bàltic nega qualsevol responsabilitat. Darrere de les fastuoses façanes i els jardins immensos, de seguida, com bolets, van créixer barris de misèria, carrerons i subsòls ben sòrdids on vivien els personatges no sols de Dostoievski. En aquesta ciutat sempre trobes una certa olor, que diria que és general a Moscou, fins i tot la perceps en els avions de la companyia d'Aeroflot; són aquells efluvis de floricol bullida i carn guisada. L'he pogut sentir a hotels, en cases particulars o en alguns carrerons. Mai no n'he sabut el motiu. El canvi de nom és una característica peculiar de la capital. En un moment d'exaltació patriòtica, el 1914, es va substituir el nom pel més autòcton de Petrograd, l'altre era excessivament germànic. Després de la mort de Lenin tornà a reemplaçar el nom, ara fou Leningrad. I el 1991, després d'un referèndum tornà al nom històric de Sant Petersburg.

Hi ha un personatge no oriünd de la ciutat, però tant se val, la va dominar fins a ressorts més que amagats i íntims, que fou protagonista

de molts dels episodis tenebrosos que precediren la revolució del 1917. Encara avui podem escoltar llegendes i misteriosos fets que el van tenir com a actant fonamental. El diví Grigori, per a nosaltres més conegut com Rasputin, va saber relacionar-se molt bé en la capital de l'imperi rus. Des del moment que coneix Nicolau II i Alexandra Fiodorovna la seua ascensió social fou vertiginosa. Es va convertir en el favorit. Produïa un fort efecte hipnòtic sobre la gent, sobre diferents tipus de persones, fins i tot de traure de l'estat crític l'hereu del tron Aleksei, hemofílic de naixement. No hem d'oblidar que la família imperial entre les seues millors característiques, tenia una dosi gairebé fanàtica d'això que ara diríem religiositat. A més, aquell home enviat per Déu provocava una atracció molt forta a les dames de la noblesa, però, sobretot, a la tsarina. Això feia que es pogués passejar per qualsevol palau sense cap problema. A l'hora que fos tenia les portes obertes. Tot tipus de portes. El perdien el vi de Madeira —era capaç de beure'n en una llarga nit quasi mitja dotzena d'ampolles—, i el desenfré patològic que sentia per les senyores. Un grup de poderosos, amics de la família reial, veien el tenebrós monjo com la personificació del mal; així, en un intent de salvar la monarquia, davant l'opinió pública, organitzaren un complot. La nit del setze al disset de gener de 1916, Rasputin fou convidat al palau del príncep Iusúpov. I ningú mai no el va tornar a veure més amb vida. La policia, dos dies més tard, va trobar el cadàver al riu Malaia Nevka, sota el pont Elaguin. Segons descriu l'autòpsia, Rasputin va ingerir una forta dosi de verí que havia estat afegit al vi i als dolços que tant li agradaven, i després hom li va descarregar les bales del tambor d'un revòlver, però quan el van llançar a l'aigua, encara estava viu. En els seus pulmons hi havia aigua, cosa que demostra que la mort fou causada per asfíxia. Era el primer indicatiu de la fi de la família reial, els esdeveniments es precipitaren com un castell de cartes, just un any després la Guàrdia Roja de Trotski assaltava el Palau d'Hivern.

Hom ha dit que Petrograd ja no existeix, almenys els éssers humans que l'habitaven van desaparèixer fa molt de temps, quan no per les purgues estalinistes o pel setge dels nazis. Aquesta ciutat sempre va ser rival de Moscou, fins i tot políticament dins l'era soviètica. Stalin sem-

pre li va tenir un odi especial, allí tingué una clara oposició, quan no era Trotski era Zinòviev o Kaménezh. D'aquesta manera hi hagué una forta repressió en massa des dels anys 1937 fins al final de la Segona Guerra Mundial. La deportació de l'anomenada intelligentsia petersburguesa fou un escaló més. El seu prestigi el revoltava. Recordem els casos de la poetessa Ajmàtova o del músic Shostakòvich. Després vingué el famós bloqueig alemany que durà exactament vuit-cents setanta-dos dies i en el qual moriren gairebé nou-centes mil persones. Hi ha alguna versió que culpa el dictador rus de la tragèdia de la ciutat, ja que segons aquesta teoria, es va possibilitar el setge de l'urbs que ell considerava un símbol de l'oposició al règim i del lliure pensament de la intel·lectualitat russa. La fam, a banda de cadascuna de les desgràcies, fou el pitjor. Recordem que les tropes alemanyes havien rebut l'ordre directa de Hitler d'esborrar la ciutat del mapa, i aquestes, cal dir-ho, van actuar amb agut refinament. No parlarem de la maquinària de destrucció massiva, però recordem que els avions llançaven, entre altres regals, minitrampes amb joguines i bolígrafs. El patiment ha estat des de l'inici de l'urbs la seua divisa. És molt possible que siga una ciutat que viu del passat, un vaixell fantasma a la deriva, fins i tot que han deixat d'existir els seus habitants, però ningú no negarà el coratge i la valentia que han demostrat en crear la perfecció i la bellesa des de la imperfecció de l'ésser humà.

(2 de maig de 2003)

Un encontre al bosc

La Caputxeta Vermella va entrar a la caseta i va dir: —Àvia, et porte berenar sense greixos i sense sal, i voldria que l'acceptasses com un homenatge al teu paper de matriarca sàvia i nodridora.

Des del llit, el llop va dir amb veu fluixa: —Vine més a prop, nena, que puga veure't.

La Caputxeta va dir: —Ah, no em recordava que, a nivell òptic, ets deficient com una ratapenada. Àvia, quins ulls tan grossos tens!

—És que han vist molt i han perdonat molt, filleta.

—Àvia, quin nas tan gros que tens... Relativament, és clar, i sens dubte atractiu, a la seua manera.

—És que han flairat molt i ha perdonat molt, filleta.

—Àvia, quines dents tan grosses que tens!

—Estic molt content de ser “qui” sóc —va dir el llop, i va saltar del llit. Va agafar la Caputxeta Vermella amb les urpes, decidit a devorar-la. La Caputxeta va xisclar, alarmada no pas per l'evident tendència transvestida del llop, sinó per aquella voluntària invasió del seu espai personal.

Això diu, més o menys, una de les centenars de versions, en aquest cas la més políticament correcta, d'aquell diàleg fascinant que s'estableix entre dos dels personatges més cèlebres de la tradició oral i literària de la humanitat. Com oblidar les paraules d'aquella fera disfressada d'àvia que, molt a poc a poc, potser amb un cert grau de sadisme, propi d'un botxí educat en aquest art, assetja la víctima. Però també amb cert refinament florentí —no oblidem que dóna allargues a la fam que se'l menja— i com acaba responnent a la bateria de preguntes de la xiqueta. A banda, encara sent el fred metàl·lic que em va travessar el cos, en recordar la frase “per a menjar-te millor” en aquella veu tenebrosa del familiar que me'l va contar la primera volta. Fet i fet, preludiava el crim que anava a cometre's d'una manera tan impune (s'ha de fer memòria que en la versió de Perrault del conte no hi ha cap llenyataire que vinga a salvar la nena de roig com ocorre en la versió més nyonya i de moralitat victoriana dels germans Grimm).

Després s'ha sabut que aquest conte venia d'una tradició oral molt llunyana, un ancessor narratiu, una sèrie d'històries bastant truculentes, on hi ha fins i tot canibalisme, sexe i l'encontre en el llit amb un enemic ben perillós. Normalment no tenien una clara moral darrere, però sí que la protagonista aconseguia escapar. No hi ha dubte, però, que a partir de la tradició i del folklore cada recopilador ha anat transformant la història segons el context i els seus interessos. Des del moment que els contes de fades o de la tradició oral s'han transformat en literatura infantil, els aspectes més morbosos o de temàtica més sexual han desa-

paregut. Els Grimm, en la segona edició dels seus relats ho deixen molt clar: "...hem eliminat amb molta cura qualsevol frase no apropiada per a xiquets".

Charles Perrault escrigué *Le petit chaperon rouge* el 1697 per a la sumptuosa cort del Rei Sol. No anava dirigit als més petits sinó a l'aristocràcia. D'una banda s'intentava divertir però alhora allisonar. Després, els germans Jacob i Wilhelm Grimm la reescriuen el 1812 sota el títol de *Rotkäppchen* també mirant les obligacions de l'època. La nena de roig necessita un home que la salve, així un paternal llenyater la rescata de l'estómac de la fera i li dóna una segona oportunitat. I la moral continua: sigues obedient i no parles amb estranys. Després, com no podia ser d'una altra manera, la crítica feminista ha dit la seua en aquest aspecte.

A partir del segle XX Caputxeta i el llop han tornat a la vida de molt diverses formes i pelatges. Estic convençut que són dos dels personatges més tractats i subversionats en la cultura del segle que ens acaba de deixar. Hi ha un film d'animació de Tex Avery de l'any 1943, *Red Hot Riding Hood* on la nena símbol de la innocència es transforma en una cantant i ballarina d'un local d'*striptease*. En aquella cantonada entre Hollywood Boulevard amb Vine Street, el llegendari àmbit dels més famosos clubs de la història, trobem el llop ben elegant, boig per la Caputxeta, però aquesta no li fa gens de cas i l'àvia regentant un bordell. En certa manera és la contestació o l'altra cara a Walt Disney que el 1937 havia realitzat *Blancaneu i els set nanets*, el primer llargmetratge d'animació de tots els temps. Ara Caputxeta és una joveneta declaradament sensual, segura, independent i gens incauta. A propòsit, més tard, el sector publicitari ha entrat a sac. L'estimada xiqueta que fou el primer amor de Dickens i que si hagués pogut s'hauria casat amb ella, ara s'ha convertit en una espècie de *femme fatale* que anuncia un juvenil llapis "roig caputxeta" que farà eixir "els llops a udolar", que ven una determinada marca de ginebra o que ens revelarà les meravelles d'un magnífic cotxe esportiu. Hi ha cada any, dins la campanya de Nadal, un anunci de Chanel No 5 que em sembla encantador, una jove bellesa, exactament l'Estella Warren, recorre una mansió, on en el celler té guar-

dada la fragància meravellosa i, després de posar-se'n en els canells, es col·loca la caputxa vermella d'una seda o tafetà especial i se'n va cap a la porta, on, en el darrer moment, es gira i es posa el dit sobre els llavis tot indicant silenci al llop que udola, trist i melangiós, ara, així mateix, assegut i obedient. La jove, amb un somriure, ix a fora on es contempla París, disposada a passar la vetlada amb una altra classe de llops. En la música hi ha dos casos molt coneguts, un de Sam the Sham and the Pharaohs de l'any 1966, "Lil'Red Riding Hood" on el llop persegueix la joveneta no per menjar-se-la sinó per demanar-li una cita, o el cas de "Caperucita Feroz" que va escriure el poeta Luis Alberto de Cuenca i que amb tant d'èxit cantava Guruchaga a principis dels vuitanta. A nivell literari hi ha alguns exemples extraordinaris, el primer seria el de Finn Garner amb el qual he començat jugant en aquest text que ara vostés llegeixen; un altre seria el poema d'Anne Sexton on versiona la història amb la realitat quotidiana d'una dona com ella; un text dur, radical i contemporani; i l'altre cas seria la subversió que fa Roald Dahl, on ironitza sobre les possibles lectures que s'han realitzat des de la psicoanàlisi o del mateix feminisme: ens hi trobem una Caputxeta que no sols mata el llop, sinó que a la fi se la veu passejar amb un sumptuós abric de pell pel bosc.

Cadascú té les seues predileccions, i sempre m'agrada tornar als clàssics, i trobe d'una gran finor la versió de l'acadèmic Perrault, aquelles implicacions de seducció o aquells suggeriments, de vegades, tan directes i per què no la reaccionària moral del final. "*On voit icy que de jeunes enfants / sur tout de jeunes filles / belles, bien faites et gentilles / font tres-mal d'écouter toute sorte de gens, / et que ce n'est pas chose étrange / s'il en est tant que le loup mange. / (...) Mais, hélas! Qui ne sçait que ces loups doucereux / de tous les loups sont les plus dangereux!*" És molt possible que els llops més perillosos sempre siguin els més melosos o dolços. I es poden amagar darrere de qualsevol màscara. Hi ha meravelles en els milers d'interpretacions que ens han fet els artistes plàstics, però encara em ve a la memòria la primera vegada que vaig contemplar sorprès i fascinat, un dibuix de Gustave Doré. L'escena on es troben al llit Caputxeta i la presumpta àvia amb aquell barret de dormir i un llaç. Tots dos sota els

mateixos llençols. Envoltats d'uns coixins i d'unes cortines ben voluptuosos. Fan una parella, com ha demostrat la història, ben interessant i duradora. Com es miren, millor dit, com mira la xiqueta la iaia. Sap que aquell ésser no és qui diu que és. ¿Com és possible que s'haja introduït al llit sense roba? I aleshores comença el captivador diàleg. Sense cap intenció d'escapar per part de la nena. En aquella mirada tant de l'una com de l'altre, tots dos saben allò que succeirà uns moments després.

De les centenars de versions i subversions que s'han realitzat del relat, m'agradaria reproduir més o menys una de les darreres que m'han contat del primer encontre entre els dos personatges:

—Ai, Caputxeta! —va dir el Llop Ferotge, en trobar-se la joveneta en el lloc més amagat del bosc. —Ara et llevaràs la teua capeta roja, t'alçaràs la faldeta roja, t'abaixaràs les braguetes roges i et faré l'amor com mai ningú te l'ha fet!

—Oh, no! Això no és el que vosté em farà senyor Llop —respongué, tota innocent i tranquil·la Caputxeta mentre treia de la cistella una pistola i apuntava al cap del llop. —Vosté, se'm menjarà com diu el conte.

(31 d'octubre 2003)

L'analfabet

“La vida és una putada. I ho dic en el sentit més cru de cadascuna de les paraules. Vida *versus* putada. Us ho podeu imaginar, però viure-ho és molt diferent. Sentir una fam tan profunda de qualsevol cosa que quan tens l'objecte desitjat al davant et vénen unes ganes terribles de perbocar. No ho suportes. Això és la fam. Aquell vertigen entre la necessitat física i allò que et diu el cervell. I no cap altre fet. I què us diré de la violència? La batussa pura i dura sense cap motiu aparent. Potser l'existència era la raó última. Viure era la canallada. Tanmateix no hi havia res més.

”Fins als vint anys vaig ser un analfabet en les diverses llengües del meu país. Mai no havia anat a l'escola. En el meu ambient de misèria extrema no em feia falta. Nosaltres parlàvem el rifeny, no puc negar el

meu origen berber, això que és conegut en els ambients acadèmics com l'amazic; comprenia una mica l'àrab, el francès i l'espanyol. Poca cosa, però. No en tenia cap necessitat en aquell temps. La supervivència s'ho emportava tot. Era com una gran flassada que ens cobria i ens devorava. Calia fer com fos per arribar a l'endemà. La mort t'esperava amb qualsevol excusa. Sempre a l'aguait. A casa, no sempre era el lloc més segur. El dia que venia el pare, un perill tenebrós ens assetjava, una violència funesta ens travessava la carn. I no estic fent cap imatge recurrent. Vivíem en una sola cambra: el pare, la mare, el meu germà i jo. El primer plat era l'apallissament de la mare. El segon, la ració ben proporcionada dels insults i injúries per a nosaltres. Després ens podia tocar la sort, però depenia de com estigués de cansat i de begut. Recorde ben bé una nit. I tant que la tinc ben present. Aquella nit, el meu germà plorava. Es cargolava de dolor per la fam. Jo també em vaig posar a plorar. De sobte el vaig veure anar cap al meu germà. Els ulls com de costum els tenia enfollits i una mica desorbitats. Sempre demanava socors en la meua imaginació. Aquella nit, també. El maleït li va tòrcer el coll amb violència. El meu germà es tornava a cargolar. Ara li brollava sang per la boca. La foscor se l'engolí a poc a poc. Els estels foren els únics testimonis del crim del pare. L'endemà vaig anar al meu primer soterrar. Embolicat amb una catifa, el meu germà fou enterrat en un clot humit i molt fred. El meu pare també plorava aquell matí. Era estrany. Fou un dia massa estrany.

”El pare continuà pegant-nos, a la mare i a mi, durant molt de temps. Ell ens pegava amb el seu cinturó militar. Una de les poques coses que havia conservat de quan desertà de l'exèrcit colonial. Vaig fer de tot per sobreviure: una mica d'esclau, neteja-sabates, venedor de kif i de cigarets, terrissaire, lladregot, revenedor de fruites... i del cos, quan feia falta, als estrangers. La por, però, tostemps la sentia caminar al meu costat. He preferit, sovint, dormir als cementeris, on els vius tenen por dels morts i on els morts no s'alcen per atemorir una criatura de cul graciós. No hauríeu d'oblidar això. Les coses eren com eren. No es podia fer gaire per canviar-les. Recorde quan el meu amic Tafarsiti va venir a casa tot trist, i vaig preguntar. I m'ho contà:

”—El meu oncle és mort.

”—Pobre home!

”—Ha mort ell, la seua dona i els tres fills.

”—Com ha estat?

”—Passaren molt dies sense menjar. Tu ja saps això què és. No volgueren ni ell ni la seua dona demanar als veïns res per alimentar-se. Va taponar per dins la porta amb fang i pedres i moriren.

”—Que descansen en pau!

”La mort sempre està a l’aguait. Per aquest motiu la resistència a suportar allò que no es pot contar, et fa fort, mai no lliure. Així mateix, hi hagué algun moment de tendresa. No sé si és la paraula exacta. Em ve a la memòria aquella tarda que una veïna un poc més gran, en assabentar-se que marxàvem cap a Tétuan, em va portar a casa seua agafat de la mà. Hi vaig menjar pa negre amb mantega i mel calenta. M’omplí les butxaques d’ametles. I després em rentà la cara i el cos. Em pentinà i em posà perfum. No ho he oblidat mai. Vaig pensar que allò havia de ser la felicitat o alguna cosa que s’hi assemblés. El descobriment del sexe no fou agradable. Em feia por. Tinc present les primeres voltes, sempre en braços mercenaris, aquella cosa em semblava un tall fastigós, una boca sense dents que et podia xuplar. Hi hagué una ocasió, però, en el barri de les putes espanyoles. Una dona amable em rentà i es despullà. No tenia el sexe afaitat com el tenen en els bordells de les marroquines. No em va donar cap pressa. Això em tranquil·litjà. Sempre he pensat que desitjaria morir-me damunt del cos d’una dona com ella: tendra i perfumada.

”Després, quan vaig decidir escriure, vaig pensar que la creació podia, millor dit, hauria de ser una forma de denúncia. Un protesta contra cadascun d’aquells que m’havien robat amb cullereta de plata però, també, amb urpades sagnants, la meua infantesa. He volgut mostrar la meua classe social, si això és una classe. Dibuixar els éssers sense horitzó del meu país, que ofeguen la seua desesperança en l’alcohol, en l’haixix o en la violència. Mostre aquells éssers que a més de ser invisibles pronuncien les síl·labes del silenci. El laberint sense gairebé cap eixida. Aquest fou el desafiament, primer aprendre a llegir i a escriure; després fugir d’aquell

àmbit denigrant i, finalment, sublimar aquella vida a través del fet creatiu. No hi podia fer una altra cosa. Els deutes s'han de pagar. De segur que dieu que ha estat una teràpia. És molt possible. No diré el contrari. Teràpia o no, m'ha estat necessària. Per això no he pogut entendre les prohibicions als meus llibres. Gairebé vint anys sense que el meu poble em pogués llegir. Els pocs que en sabien. Maleïts siguen tots els pares si són com el meu.”

Ara el recorde molt bé, aquest escriptor de mirada veritablement trista, d'una malenconia estranya —són els ulls de Mohamed Xukri, que era com li deien— encara que, quan es posava a parlar, destil·lava una energia contagiosa. Fa uns dies m'avisaren que havia mort de càncer. Jo era un dels entusiastes que havia animat un dels nostres editors a publicar en la llengua pròpia la crua història d'*El pa de cada dia*. L'única cosa que ens havia demanat, aquell ésser escanyolit i d'una refinada cortesia, en arribar a l'hotel, fou una ampolla de whisky. No li importava la marca. Quan la va veure, féu un petit somriure de complicitat. En la presentació del llibre ens llançà un míting a favor de la literatura d'*engagement*. I en confiança, després d'alguna copa i certa intimitat, em confessà que escrivia per intentar esborrar del seu cervell la por profunda que va sentir aquella nit que el pare assassinà el seu germà. Una por que, de vegades, li tornava de sobte i li mossegava l'ànima amb molta cruesa.

(28 novembre 2003)

Virginia

En cada butxaca porte el pes de mitja vida. L'aigua em llepa, molt a poc a poc, el cos. Primer els peus, els turmells, ara ja fins la cintura. Aquest fluid s'apodera de mi. Sols el meu cap destaca en l'espill fosc de la superfície. Tanque els ulls i desaparec. M'enfonse en una espècie de somni profund.

Des d'aquestes aigües ben fredes contemple una finestra i com escric a la meua estança. Fa un dia molt tancat. Estic asseguda enganxada

als vidres. La pluja mou les fulles del roure que em coneix tan bé. Tinc un cigarret en una mà, la cendra sembla que s'ha solidificat, es consumeix, i amb l'altra mulle la ploma en el tinter. Em sent desolada, però aviat em passarà. L'escriptura camina ferotge des de la llunyania cap on sóc. Tot ho guareix i, també, tot ho ompli. Sonen els campanes de Sussex com a senyal de benvinguda. És el meu espai privat. La cambra pròpia. A les parets, hi ha alguns ornaments de flors de diverses textures; hi ha gravats amb vistes de l'estimada Grècia; a l'habitació hi ha una taula i un escriptori plens de papers i de llibres amb poc ordre; hi ha, així mateix, tres butaques folrades de vellut roig. Cada llibre, cada novel·la i cada assaig, els podré suportar? Aquells que he escrit. El temps em perdonarà? Em pregunte si algun dia seré capaç de tornar a llegir-me ¿Arribarà l'ocasió en la qual pugui suportar la meua literatura en lletra impresa, sense sentir el desig de fugir i d'amagar-me?

Tal com deia en una ocasió Sydney Waterlow, el pitjor de la literatura és que un depèn en excés dels elogis. Sense aquests, em resulta difícil començar a escriure, és cert això, al matí l'enfonsament sols em dura mitja hora, i, quan comence, m'oblido del món. Les boires de l'esperit desapareixen o almenys no les tinc presents. S'oculten. Sé que hi són i que hi tornaran, però ara no les veig. Ni tampoc m'envaeixen el cervell com ho han fet tantes vegades. Es dissolen com un terròs de sucre en la tassa de te.

La vida és tràgica, almenys, és com la veig jo, i és el que importa. És una estreta franja empedrada prop d'un penya-segat. Mire avall, em marege, tinc vertigen, i em pregunte si podré caminar fins a la fi. Potser pense massa en els perquè i en el per tant; pense massa en mi mateixa. Sempre hi ha uns dimonis que em diuen coses. Em claven les ungles i m'arrossegueu on ells volen. Ara escolte les seues veus. He passat la darrera setmana al llit i amb un mal de cap constant, com la pluja. M'han recomanat que la meua ració d'escriptura siga una hora. Només un hora al dia. Què deuen saber els metges? Necessite sentir el soroll que fa la ploma quan frega amb el paper. Com un cos contra un altre. La inquietud que em provoca una trama o qualsevol idea per a un article. Em fa sentir viva. Ara he d'utilitzar els vint minuts que falten per a sopar, per escriu-

re i omplir la gran llacuna que veig a l'horitzó. Maleïda siga aquesta malaltia que no em deixa ser jo.

En aquestes alçades del trajecte sols desitge un llenguatge parc com el que utilitzen els amants, paraules trencades, mots clivellats, com el contacte de les petjades en la vorera, mots d'una síl·laba com les que usen els xiquets quan entren en una habitació on sa mare cus i agafen del terra un fil de llana blanca. Necessite un udol, un crit. ¿Sentien Shakespeare i Cervantes, la bellesa i la tristesa en escriure, tal com jo la sent? I com s'ho feien per suportar-ho? Sovint pense que sols sóc una pixatinters. Una fracassada que no pot...

No sé què em succeeix. Fa uns dies que em sent molt estranya. No puc escriure i això sí que és terrible. No puc fer-ho de cap manera. És una qüestió física. En tinc ganes, però no puc. No controle el moviment dels dits ni de les mans. Com si hagués perdut la força. Em cau de les mans cada objecte que agafe. No li he comentat res a Leonard. Una debilitat misteriosa m'envaeix. Una boira que avança de forma semblant a un dia de finals de gener. Ningú no sent el meu crit mentre demane ajuda. No pense rendir-me. Aquesta volta no pense fer-ho. Així he decidit acariciar-me el cos. Vull sentir-me viva. Primer els pits, he buscat els mugrons. La lentitud de la carícia com a vehicle per trobar una mica de plaer. Els dits no els sent. Són de suro. Molt a poc a poc baixa cap al melic. I em perd en un paisatge del desig. La pell em diu coses, els dits no, però. He de continuar. Ara passege aquesta mà insensible per l'entrecreix. Em note humida i sent plaer. Els dits no el senten. Són de suro. Com és possible que em passe això? He pres la determinació de fer un darrer intent amb la ploma. No puc sostindre-la bé. No puc cal·ligrafiar cap paraula, no sé escriure. La debilitat no em deixa. Faig uns esborralls que no s'entenen. Algú m'ha robat la vida.

No vull consignar ja res; sols unes intolerables ànsies d'escriure. Podria recordar Vita, ai la meua Orlando! O també Violet i Ethel, totes tres em procuraren plaer, però ara ja no puc. Estic encadenada al meu penyal particular. Obligada a no fer res; condemnada que la preocupació i l'obsessió m'arrapen, em claven les urpes i tornen. Tan fàcil que seria passar un dia al bosc, passejar o prendre el te en aquella pastisseria

que tant m'agrada; en arribar a casa, després de sopar, llegiria una mica de poesia, mig llegida mig viscuda, com si la carn s'hagués dissolt i a través d'ella dormís com els arbres del jardí a l'hivern. Això, però, no és d'aquesta manera, quan una és Prometeu, i la seua roca és immensa, i els tàvecs piquen, no hi ha espai per a l'afecte. I així s'ha anat fent malbé tot. Igual que un ciri es consumeix fins que la pròpia cera ofega la flama. El meu estat d'ànim davalla i davalla fins que arriba a un pou sord. No puc remeiar-ho. Hauria de fixar-me en els símptomes de la malaltia, perquè no m'agafe desprevinguda en la propera ocasió. Ja no ho farà. No em deixaré atrapar, cercaré un fanal de foc en la boira.

Aquell pes que m'enfonsava com una llosa, ja no el note. Sols la lleugeresa d'un trosset d'ànima. El cel sembla més clar que de costum. L'aigua m'acaronava cada porus de la pell. No em sent les sabates. Les dec haver perdudes. Crec que tampoc no note el dits ni els peus. Quina sensació de tranquil·litat més immensa. Ara sóc Ofèlia mentre contemple que ja no passen les hores. Talment els ulls de la mar quan cremen l'horitzó.

(6 de febrer 2004)

3.
FICCIÓ I METAFICCIÓ A *PALE FIRE*,
DE VLADIMIR NABOKOV¹

JORDI LLOVET

Quan vaig avenir-me amb l'amic Andreu Jaume a parlar en aquesta sessió de la SEL sobre *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov, amb prou feines em recordava d'aquesta novel·la, que vaig llegir fa cosa de trenta anys: només tenia la vaga idea que era una novel·la que donaria molt de joc perquè no era un llibre d'aquells que s'entenen a la primera lectura, i això, per dir-ho així, no solament m'engrescava sinó que entrava de ple en els propòsits de la nostra Societat: exposar públicament el resultat d'estudis literaris d'obres que permetin que se'ls tregui força suc, encara més si la tasca és arriscada o és revessa.

Ara bé: la lectura d'un comentari del crític Alan Kermode sobre aquesta novel·la, he de confessar-ho, gairebé em va empènyer a demanar-li a l'amic Andreu Jaume que canviéssim de llibre, i parléssim, per exemple, de *Lolita* —els aspectes escabrosos de la qual sempre mantenen molt desperta l'atenció de qualsevol auditori— en comptes de *Pale Fire*. Perquè, en efecte, Kermode va descriure *Pale Fire* com “una de les novel·les més complexes mai escrites”. Compreneu que, amb una expressió així de contundent, l'autoritat i la intel·ligència de Kermode em van caure al damunt com una llosa, una llosa gairebé funerària si tenim present que la segona part del llibre —és a dir, el poema escrit per John Shade— parla bàsicament de la mort sobre el rerefons del suïcidi

¹ Extracte de la Contraponència pronunciada al SEL, de Barcelona, el 13 de novembre de 2003.

de la seva filla Hazel (com Andreu Jaume ja ha explicat) i que la tercera part del llibre —és a dir, el Comentari a aquest poema escrit per Charles Kinbote— és una mena de subnovel·la policíaca en què no es para de donar voltes al misteriós destí del rei de Zembla (país del nord d'Europa imaginari, inventat per l'autor sobre el rerefons d'una Thule, més que una Atlàntida), al seu exili nord-americà, i a la suposada persecució de què és objecte aquest rei per una mena d'espia, un tal Jakob Gradus, alias Jack Degree, o de Grey, o d'Argus, o Vinogradus o Leningradus, segons aquesta polinomàsia neocervantina tan estimada per Nabokov que, molt més que en el cas de Cervantes, porta el lector fins a una desorientació pràcticament esgotadora.

Però la tria ja estava feta, i, en funció del meu càrrec estava més obligat que ningú a assumir aquesta responsabilitat, per molt enrevessada que es presentés. Després d'haver rellegit tres vegades, tres, la novel·la —que per sort no és gaire llarga— i haver-me documentat amb una escassa sèrie de fonts bibliogràfiques secundàries, vaig entrar en la selva obscura del seu significat; i puc dir, en aquest sentit, que ara ja no afirmaria tan tranquil que hi hagi un joc de ficció i metaficció en aquest llibre, sinó una altra mena de joc, per no dir de juguesca, que guardaré com un secret, molt a l'estil nabokovià, fins al final d'aquestes pàgines. Vull dir que, si haguéssim tingut més temps, si el títol de la ponència l'haguéssim triat després d'haver estudiat tots dos, simultàniament, el llibre a fons, segurament la ponència no hauria estat presidida pel títol “Ficció i metaficció a *Pale Fire* de Vladimir Nabokov”, sinó una altra cosa, prou distinta.

Perquè, entrant en matèria, què entenem habitualment per metaficció? Patricia Waugh, que té un llibre esplèndid sobre la qüestió, la defineix en aquests termes: “[Metaficció] és la celebració del poder de la imaginació creativa afegida a una incertesa sobre la validesa de les seves representacions; una extrema autoconsciència del llenguatge, la forma literària i l'acció mateixa d'escriure ficció; una inseguretats molt penetrant sobre la relació entre la ficció i la realitat; un estil d'escriure paròdic, juganer, excessiu o enganyosament ingenu.” I ella mateixa diu, més endavant: “Metaficció és un terme atorgat a l'escriptura ficcional que, d'una

manera conscient i sistemàtica, fa parar l'atenció en l'estatus d'aquesta escriptura com un artefacte, de manera que s'obrin preguntes sobre la relació entre la ficció i la realitat." El cert és que *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov, obre tota mena de preguntes més o menys relacionades amb aquesta definició, però, acabades ni que sigui provisionalment les meves reflexions sobre la novel·la, vaig haver de concloure —i així ho presento davant aquesta sàvia assemblea— que *Pale Fire* no gira precisament a l'entorn d'aquest problema.

Un artefacte, com acabo de llegir, sí que ho és, no en tinguéssim cap dubte: *Pale Fire* no és solament, com deia Kermodé, una de les novel·les més complexes mai escrites, sinó, en funció d'una sèrie de mecanismes que presenta i que analitzaré de seguida, un dels artefactes literaris més artificiosos i tramposos que mai s'hagin escrit. Com si l'autor hagués volgut reivindicar el caràcter d'objecte estètic que ha de tenir, abans que cap altra exigència, una obra d'art literària, va escriure una obra en què l'artificiositat, o la tècnica mateixa i totes les trampes i *trompe-l'oeil* que se'n descabdellen, es troben en tot moment davant la perspectiva intel·lectual de qui llegeix. Per si la crítica occidental hagués oblidat —nosaltres no, que consti— que la paraula *ars* és l'equivalent llatí de la paraula grega *tekhné*, i per si hagués oblidat que una obra d'art és, abans de res, un constructe tan mecànic com un motor de gasolina o un rentavaixelles, Nabokov ens presenta, fins a la perplexitat i l'enfarfegament, una obra que, de l'inici fins al final, només es pot llegir (i entendre) com una enorme maquinària ficcional. Mary Mc Carthy, que deu ser la crític literari més perspicaç que mai hagin donat els Estats Units, va entendre perfectament aquesta qüestió en un article de 1962 (cito en anglès i després tradueixo): "*Pale Fire is a Jack-in-the-box, a Fabergé gem, a clockwork toy, a chess problem, an infernal machine, a trap to catch reviewers, a cat-and-mouse game, a do-it yourself kit*", és a dir, "*Pale Fire* és una capsa de sorpreses, una joia de Fabergé, un aparell de rellotgeria, un problema d'escacs, una màquina infernal, una trampa que atrapa els escriptors de ressenyes, el joc del gat i de la rata, un kit de bricolatge..."

Ara bé, potser he presentat les coses com si tothom conegués perfectament l'estructura o el mecanisme més superficial d'aquesta novel·la.

Malgrat que l'Andreu ja ens ho ha explicat amb tot detall, la vocació pedagògica d'aquesta Societat m'obliga a no continuar avançant sense tornar a explicar, ni que sigui per sobre, una de les poques coses clares d'aquest llibre, és a dir, la seva estructura més òbvia. *Pale Fire* té quatre parts. La primera és una Introducció, signada per Charles Kinbote, en què aquest professor universitari que resideix als Estats Units es limita a donar notícia de la seva amistat amb John Francis Shade, “nascut el 5 de juliol de 1898 i mort el 21 de juliol de 1959”, i del manuscrit que aquest va escriure, un poema que va quedar estroncat per la mort de l'autor, i que Kinbote s'ha preocupat d'editar al més pur estil de la justícia filològica, amb variants incloses, quan es presenten. Sempre en aquesta Introducció, s'hi expliquen els avatars de la vida del poeta coneguts per Kinbote, una sèrie d'anècdotes de la vida en una universitat dels Estats Units que no deixen de tenir la seva gràcia —i, més tard, certa rellevància en la maquinària general del llibre—, i la Introducció acaba amb un aclariment enormement significatiu: l'acadèmic Kinbote diu que hi ha molts secrets del poema *Pale Fire* que “només les meves notes desvelaran” i que “per bé o per mal, el comentari és qui té l'última paraula”.

La segona part del llibre és el poema de John Shade pròpiament dit, que Andreu Jaume ja ha descrit prolixament. Només afegiré que, en el poema, Shade es presenta com un home de carn i ossos, no totalment però sí suficientment dibuixat, sense que hi faltin les referències a la seva vida matrimonial i professional i, especialment, l'impacte que va causar en la seva vida el suïcidi de la seva filla Hazel en un lloc pròxim al seu lloc de residència. Vull fer èmfasi en el poema mateix, en aquests 999 versos (als quals, després, Kinbote afegirà, com a editor, el que fa 1000, per arrodonir el poema, amb la hipòtesi, més endavant molt ben demostrada, que el vers final hauria estat una repetició del vers inicial del poema), vull fer èmfasi en aquesta segona part, deia, perquè és la part del llibre en què Nabokov se salva de totes totes de la crítica que se sol engegar als constructors de novel·les tan artificials com ho sembla aquesta, és a dir, se salva de la crítica que no vagi ser capaç de dibuixar un personatge viu, problemàtic, complex, amb una vida sentimental, i una experiència de la mort que l'agermanen, diguem-ho així, amb qualse-

vol dels grans personatges ben perfilats de la història de la novel·la: des de Don Quijote a Roskolnikov, passant per Madame Bovary o per qualsevol heroïna de Jane Austen, per afegir uns quants noms a la nòmina d'influències i cops d'ull de literària complicitat que Andreu Jaume ha detectat en aquest llibre.

La tercera part, la més llarga del llibre, consisteix en les notes, o el llarg Comentari, que Kinbote fa del poema del seu amic traspasat, a mena d'homenatge i com un acte de justícia filològica envers aquest amic i la seva obra inèdita. La veritat és que els grans problemes comencen justament aquí; perquè Nabokov, d'una manera molt aleatòria i capritxosa, tan aviat escriu una nota breu sobre un ocell o una papallona que surten en el poema original, com s'esplaia durant tres o quatre pàgines en un detall que sembla mancat de tota rellevància en el poema i en la vida de Shade, com dedica més de deu pàgines a oferir-nos una sèrie d'informacions que no tenen res a veure ni amb el poema ni amb el seu context existencial —és a dir, la vida de l'autor del poema—, sinó més aviat amb un àmbit històric tirant a fantasiós, presentat voluntàriament i decididament com una faula, en què —amb grans esforços, això sí— acabem entenent que el comentarista aprofita el poema d'un altre per explicar detalls misteriosos sobre la pròpia vida. Més encara, no a la primera lectura del llibre però sí a la segona o a la tercera, o a la que fa deu, en casos recalcitrants, el lector arriba a dues conclusions: Kinbote no és cap altre que el rei destronat i exiliat del país de Zembla, que, per una alquímia certament prodigiosa, aconsegueix de fer quadrar les circumstàncies i el poema del seu amic John Shade amb les circumstàncies de la seva vida en aquell regne, la seva fugida del país, el seu exili als Estats Units i la seva mania persecutòria. La cosa, com ja haureu observat, és de bojos; pero narrativament no presenta cap incoherència perquè aquests comentaris estan trufats de dades i de reflexions en què Kinbote se'ns presenta —almenys a nosaltres, els lectors, sense que ell mateix en tingui consciència— com un dement, un psicòpata o com sigui que s'hagi de dir. Amb altres paraules: els comentaris de Kinbote al poema *Pale Fire* són comentaris propis d'un boig; no d'un ximple, sinó tot al contrari; però boig, segur que sí. La cosa, com veieu,

comença a semblar empapada de cervantisme; però reserveu-vos un racó de curiositat per arribar, al final d'aquestes pàgines, a la conclusió que les distàncies i els jocs entre les categories de realitat i de ficció, a la novel·la de Nabokov, no tenen res a veure amb el joc, ja ben conegut de tothom, que practica Cervantes al *Quijote*.

La quarta part sembla una bagatel·la, i molts lectors en prescindeixen equivocadament, perquè és un Índex alfabètic dels llocs, les persones i altres circumstàncies esmentades tant al poema com a les notes, en què Nabokov —de fet, sempre el professor Kinbote, que seria l'autor de tot el llibre llevat del poema o segona part— acaba de donar les pistes perquè entenguem alguna cosa d'aquest llibre. Així, per exemple, gràcies a l'Índex escampa qualsevol dubte sobre la identitat del professor Kinbote, perquè, a l'entrada “Carles II, o Carles Xavier Vseslav” —del qual es diu que va ser l'últim rei de Zembla, dit “el Benamat”, nascut el 1915, que va regnar de 1936 a 1958, que va exiliar-se als Estats Units, i que va estar a punt de revelar la seva identitat al seu amic John Shade— llegim, com a darrera referència: “vegeu també Kinbote”. Això sí; quan aneu a “Kinbote”, no trobeu la més petita referència al rei Carles II de Zembla. També és revelador d'aquell problema d'escacs de què parlava Mary Mc Carthy el fet que, en aquest mateix Índex, o quarta part del llibre, llegim: “Amagatall: vegeu potaynik.” Anem a “potaynik” i llegim: “vegeu taynik”. Anem a “taynik” i llegim: “(paraula rusa): lloc secret; vegeu Corona, Joies de la”. Anem a “Joies de la Corona” i diu: “vegeu Amagatall”, que és d'on ha arrencat la nostra recerca. De manera que es tanca el cercle, i ens quedem amb les ganes de saber què ha passat amb les famoses Joies de la Corona (suposem que del reialme de Zembla). Es tanca una mena de cercle que sembla viciós, però que, en realitat, no és tal cosa: és, més aviat, un tros més de l'eterna espiral que Nabokov deia que definia la seva literatura. Ho llegim en una pàgina del seu llibre autobiogràfic, *Parla, memòria*: “Una espiral és un cercle espiritualitzat. En la forma espiral [que, per cert, també és la marca de la SEL], el cercle, que no queda ni tancat ni agreujat, deixa de ser viciós; queda lliure. Ja pensava en aquesta figura quan anava a l'escola; i també vaig descobrir que la sèrie triàdica de Hegel es limitava a expressar l'essen-

cial espiralitat de totes les coses en relació amb el temps. Una volta de la rosca segueix una altra rosca, i tota síntesi es converteix en la tesi de la sèrie següent. Si considerem l'espiral més simple, poden distingir-s'hi tres estadis, que corresponen als de la tríada: podem anomenar 'tètica' la petita corba o l'arc que inicia la convolució com a figura central; 'anti-tètic' l'arc més ample que s'encara al primer en el procés de la seva continuació; i 'sintètic' l'arc encara més ample que és la continuació del segon, i embolica el primer i el segon arc pel seu exterior. I així contínuament."

Potser és per aquesta espiralitat que Kinbote, que pretenia fer un acte de justícia filològica amb el poema pòstum del seu amic —amb la qual cosa almenys s'hauria tancat un cercle— ni tan sols és capaç de documentar el títol del poema, *Pale Fire*, que, de fet, es troba a l'acte quart, escena tercera, de *Timó d'Atenes*, de Shakespeare, on llegim:

[...] *I'll example you with thievery:
The sun's a thief, and with his great attraction
Robs the vast sea; the moon's an arrant thief,
And her pale fire she snatches from the sun;
The sea's a thief, whose liquid surge resolves
The moon into salt tears. [...]*

En admirable traducció de l'amic Salvador Oliva, que posseeix la marca insòlita d'haver estat l'únic membre d'aquesta societat que no ha vingut ni a una sola sessió,

[...] Mireu aquests exemples:
lladre és el sol, que amb el poder d'atracció
roba l'aigua del mar; lladre és la lluna vagabunda,
que roba al sol la seva pàl·lida claror;
lladre és el mar, que amb les onades roba
les llàgrimes salades de la lluna; [...]

El títol del llibre, doncs, fa referència al robatori general que és la naturalesa, encarnada pel sol, la lluna i el mar, i —a línia seguida en el drama de Shakespeare— també per la terra, "que es nodreix i cria / de fems robats dels excrements comuns"; i resulta que Kinbote fa una cosa

semblant amb el poema de Shade: li roba, o li estalvia, tot el que tenia de connexió real amb la vida del seu amic per emportar-se el sentit del poema, amb una invenció desmesurada i folla, cap al terreny de l'experiència pròpia, amb el benentès que aquesta experiència tampoc no és tal cosa, sinó una fabulació absolutament folla que gira a l'entorn del regne de Zembla, d'ell mateix com a rei exiliat, i d'un suposat espia que vol matar-lo. De fet, el que sí que s'aclareix en el llibre és justament que l'home que mata a John Shade ho fa per equivocació, però no perquè vulgués matar Kinbote-Botkin-el Rei de Zembla, sinó perquè confon Shade amb un jutge que se li assemblava i que li havia fet un tort a l'assassí. Kinbote, naturalment per al lector assenyat, no té cap espia que el persegueixi perquè no és el rei de Zembla sinó un modest professor de literatura —com he dit, transvestit de vegades sota la persona d'un tal Botkin, anagrama de Kinbote— a la mateixa universitat que Shade. És com si Nabokov no solament ens estigués amagant o tergiversant contínuament la informació real, sinó també com si estigués robant permanentment a tots i cada un dels personatges de la novel·la la identitat que els és, o que pensem que els hauria de ser, pròpia; això, un cop més, com ja ha assenyalat molt bé l'Andreu, per fer-se eco de les paraules que es troben al mateix *Timó d'Atenes* (i que l'autor no esmenta), uns versos més avall dels que hem citat: “Au, robeu-vos ara els uns als altres.” Arribats en aquest punt hem de preguntar-nos finalment si *Pale Fire* té alguna cosa a veure, o no, amb el que hem definit, seguint un llibre canònic, com a “metaficció”. Una pista per respondre aquesta pregunta —que és la base per a tot inici de comprensió d'aquest immens artifici literari— l'ofereix el mateix poema de Shade que, als versos 704-706, referint-se a la seva vida, parla de: “*A system of cells interlinked within / Cells interlinked within cells interlinked / within one stem*”, és a dir, “Un sistema de cèl·lules encadenades a l'interior de cèl·lules encadenades a l'interior de cèl·lules encadenades a l'interior d'una sola tija.” Doncs bé: així és exactament com està estructurada aquesta novel·la. La vida de John Shade (el cognom vol dir “ombra”), de la qual a penes sabem gaire cosa més que el seu matrimoni amb Sybil Shade i l'existència d'una filla que es va suïcidar, és com una cèl·lula embolicada per una altra

cèl·lula més complexa i més misteriosa, que és el seu poema; el poema de Shade, és a dir, *Pale Fire*, és una cèl·lula embolicada profusament per una altra cèl·lula, molt més vasta, que és el comentari de Kinbote; el comentari de Kinbote és una cèl·lula (o un símptoma magnàtic i del tot inconnex, com escau a les fabulacions d'un psicòpata) de l'activitat mental de Kinbote, de la vida del qual tampoc no sabem gairebé res, o molt poques coses; i l'Índex final és una altra cèl·lula, que ho abraça tot d'una manera novament fantasiosa, en la qual, més que en el Comentari, Kinbote confessa finalment qui és i ve a demostrar als lectors, per primera vegada en tot el llibre, que no hi és tot, o que hi és massa. Diguem-ho a l'inrevés: l'Índex és una cèl·lula, atribuïble jo diria a Vladimir Nabokov, que exhibeix la fantasia i la insània mental de Kinbote continguda en el Comentari; el Comentari és una cèl·lula que demostra la impossibilitat de Kinbote de fer justícia hermenèutica a un poema; i el poema és un text que metaforitza la vida de Shade, pervertida per una pulsio de mort que és central en el poema, lligada al suïcidi de la filla —és a dir, és un poema, com sol passar amb tots els poemes, que amaga més que no diu, o que dissimula, per efectes de la metaforització, la realitat que té al darrere i de la qual, certament, parteix segons l'única, vaga llei de versemblança mimètica que es troba en tot el llibre.

En suma, ara que hem entrat decididament en un terreny aristotèlic: ¿què hi ha de real, o de referència a cap realitat, en tot el llibre? Pràcticament res. La Introducció és una falòrnia i una gran trampa, perquè Kinbote diu que edita el poema de Shade perquè ha convençut la seva dona que ell es va interposar entre el seu amic i l'assassí, cosa que és mentida doblement, perquè ni s'hi va interposar ni creia que volguessin matar Shade, sinó a ell mateix; el poema, tot i ser la part del llibre en què es mostra el Nabokov més habitual, generós en l'art de la ficció i perfectament capaç, molt a l'estil shakesperià, de tocar el fons d'una existència només amb quatre trets característics i, especialment, amb un estil impecable i elevat, el poema, deia, en la mesura que actua en el terreny de la metàfora i quasi gens en el camp de la metonímia o de la descripció "realista", no ens acosta a la realitat de la vida de Shade sinó que la dispersa i ens n'allunya; el Comentari, que hauria de procedir

com solen fer-ho els comentaristes d'un poema biogràfic, o sigui desvelar tota la càrrega de veritat o de realitat que s'amaga al darrere dels versos sempre críptics, no solament no fa això, sinó que es converteix en una excusa del comentarista per engegar-nos subreptíciament el seu deliri sense que sembli tal cosa; i l'Índex, per fi, com un nou acte de generositat de Nabokov —que els crítics de la novel·la sempre apreciaran com la veritable joia de la corona del llibre— ve a demostrar que el Comentari és delirant i que Kinbote no té el seny complit. Ho repeteixo: al capdavant, de realitat no en queda pràcticament res de res; la ficció s'imposa per ella mateixa, de cap a cap del llibre, com si Nabokov hagués volgut demostrar-nos que el regne de la ficció no necessita per a res cap mena de suport en allò que anomenem realitat, o com si hagués volgut dir-nos —cosa que també ens han dit molts altres autors, alguns amb més transparència, com ara Gide a *Els falsificadors de moneda*— que la ficcionalitat funciona sola, que és un món per si mateix, i que a penes presenta punts obligats de contacte ni amb la nostra experiència ni amb la de cap lector imaginable: d'aquí, possiblement, que tothom accepti que la lectura de novel·les eixampla d'una manera insubstituïble els límits de l'experiència del món de tot lector. Si només la reflectissin tal com ja la coneixem directament o per analogia, no ens aportarien tot el que ens aporten: vet aquí la diferència habitual entre periodisme i literatura.

Al *Quijote*, si em permeteu tornar a una comparació que els crítics de *Pale Fire* a penes han comentat, els llibres de cavalleries, per molt fantàstics que siguin o que fossin, actuen com a referència d'una determinada experiència de la realitat, com una realitat viscuda per gent d'un altre temps; i aquesta realitat suposada és la que marca la conducta del cavaller cervantí sota l'aspecte de la follia, és a dir, sota l'emblema d'una disfunció entre la realitat i la fantasia. El que s'afigura Don Quijote és justament que aquelles experiències que va llegir tenen a veure amb la realitat, fins al punt que la seva realitat, com a personatge ambulat, quedarà inevitablement deformada per una mena d'hermenèutica apriorística, que és la que es va desprendre de les seves lectures dels llibres de ficció. Al llibre de Cervantes, doncs, hi ha un joc entre realitat, ficció

i metaficció tan clar com els que coneixem en bona part de la novel·lística anglesa i francesa dels segles XVII i XVIII, procediment que acaba d'esclatar, per exemple, en l'obra del nostre contemporani Jorge Luis Borges. Això sí: a la novel·la cervantina, l'autor també va tenir la generositat —per si algú no volia entendre que Don Quijote és boig— d'explicar-nos que tot plegat era culpa d'unes lectures mal interpretades (és a dir, interpretades com a realitat i no com a ficció), o, si ho volem, d'una perversió de la realitat exercida, sobre el personatge principal, per la pròpia literatura. Això, certament, pot ser considerat com l'articulació més exemplar mai escrita de realitat, ficció i metaficció. A *Pale Fire*, per contra, Kinbote no ha arribat al deliri per culpa de cap lectura —i mai no sabrem per quina causa s'ha tornat boig, a no ser que entenguem que Nabokov el presenta com a al·legoria universal de la imaginació literària. Kinbote és delirant, per entendre'ns, pel fet que viu immers solament en la ficció, sense el més petit *point-de-repère* o connexió amb la realitat: ni entén que hi hagi una vida de debò darrere del poema de John Shade, ni creu que la seva fantasia sobre el reialme de Zembla s'oposi en cap sentit a la veritat.

S'acaba l'enrevesament. La literatura occidental de ficció, des dels seus orígens, s'ha basat habitualment en una mena de substrat èpic segons el qual la realitat pot ser elevada, transformada, metonimitzada i metaforitzada fins i tot, però sempre amb un cert ancoratge amb aquella experiència del comú que anomenem “realitat”. A uns fets o a unes dades de la realitat li corresponen, en una mena de reflex especular, els fets narrats en la ficció. Com ja he apuntat, la ficció sempre ha estat, en aquest sentit, un pont entre ella mateixa i dues altres realitats: la de l'experiència viscuda i la de l'experiència possible, encara no esdevinguda però versemblant, del lector. A *Pale Fire*, per contra, la ficció abandona voluntàriament tota connexió amb la matriu de tipus èpic, i es torna, per veritable art de màgia, autosuficient i autoreferencial: no hi ha res fora de la ficció; sembla que Nabokov ens digui, en aquest llibre prodigiós, que la ficció és real per si mateixa, i, més encara, que potser no hi ha realitat més sòlida que la que es deriva d'una ficció ben construïda. La fórmula escolàstica que tots coneixem: *nihil est in intellectu quod prior*

non fuerit in sensu es transforma a *Pale Fire*, des del punt de vista d'un gran artista literari, en aquesta altra fórmula: no hi ha res en els sentits, ni en la realitat, que pugui esdevenir matèria d'intel·lecció fora que ho faci per la via d'una construcció verbal; i com més arbitrària, millor. O, fins i tot: la realitat enganya sempre i la ficció, per contra, diu una veritat que s'aguanta sola.

Per tant, ¿hi ha ficció i metaficció a *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov, en el sentit que la ficció seria una primera lectura èpica de la realitat —una lectura ingènua, hauria dit Adorno—, i la metaficció una relectura d'aquesta lectura? Jo diria que no. Jo diria, si em permeteu el castellanisme, que a *Pale Fire*, l'únic que hi ha és ficció, més ficció i requeteficció. Això sí: la gran lliçó nabokoviana en aquest llibre —que, com ens ha explicat Andreu Jaume, només es pot entendre com un homenatge metaficcional a *La tempesta* de Shakespeare com a pur desideràtum del tot exterior a la novel·la—, la lliçó de Nabokov a *Pale Fire*, deia, resideix en el fet que aquest món de ficció tan absolutament autònom tingui a veure, malgrat tot, no sols amb la literatura sinó també amb les nostres vides. El misteri, o la lliçó extraordinària d'aquest llibre de Nabokov, és que la dignitat exagerada i emfàtica de la pròpia ficció no espatlla del tot (una mica, sí) la nostra relació amb la vida, sinó al contrari. Perquè *Pale Fire* ens mou a entendre la vida i l'existència humana com el mateix que és aquest llibre: “una capsula de sorpreses, una joia de Fabergé, un aparell de rellotgeria, un problema d'escacs, una màquina infernal, una trampa que atrapa els escriptors de ressenyes, el joc del gat i de la rata i un kit de bricolatge.” I qui es pensi que la vida és una cosa més senzilla, és que no ha llegit mai, ja no Cervantes o Nabokov, sinó una sola novel·la de qualitat del temps que sigui. Moltes gràcies.

4.

DE LA VIDA MERAVELLOSA DE LES PARAULES¹

PÉTER ESTERHÁZY

Considerem el conjunt A. Sigui aquest el conjunt dels nombres primers. Diem d'un nombre sencer positiu que és primer si és indivisible per un altre nombre sencer que no sigui 1 o ell mateix. No considerem com a tal l'1 (tot i que...), però sí el 2, 3, 5, 7... etcètera. Sigui el conjunt B el conjunt de tots els escriptors hongaresos que hagin mai viscut, per tant si algú és un escriptor hongarès, pertany a aquest conjunt, i si hi pertany (és igual si fins al coll o fins al turmell), és un escriptor hongarès. Anomenem escriptor... doncs bàsicament el que anomenàvem també primer, que a més de l'u i d'ell mateix no té altre divisor (v. també: compara't amb la totalitat, com diu un poeta hongarès), i si algú és escriptor i escriu en hongarès, és un escriptor hongarès. (Aquesta concepció no pot per tant atribuir sentit a l'expressió "escriu en hongarès, però no és un escriptor hongarès", o sigui que això últim és una formulació del fet que la persona en qüestió no és escriptor.) Aquest paral·lel amb els nombres primers és una bona definició. Existeixen per exemple els primers contigus, com ara 11-13, 17-19, Goethe i Schiller, Arany i Petöfi, el Fati i el Prim.

Sigui f_{pU} la funció anomenada popular-urbana, el seu domini és el conjunt A, la seva imatge el conjunt B, per tant a cada primer li assignem un escriptor hongarès. El mateix escriptor pot correspondre a més

¹ Títol original *A szavak csodálatos életéből*. Extracte de la conferència pronunciada dins el cicle "Universitat de l'Omnisciència", a Budapest

d'un primer, però a un primer no pot correspondre més d'un escriptor hongarès, com ara dos, perquè dos és més que u...

Fins ara les conferències que s'han pronunciat en aquest lloc començaven d'alguna manera així, parlaven savis, que per tant saben alguna cosa, i aquí donaven part del seu saber, què és l'aigua calenta?, molècules, moviment brownià (o browning? va treure el seu browning 38 i pel seu efecte es va escalfar l'aigua?), en tot cas professionalitat, preguntes ben perfilades i respostes serioses.

Tanmateix, el qui us parla és un escriptor, i és prou evocar la definició que d'aquesta paraula dona l'escriptor István Örkény: líquid més aviat àcid, semblant a la llet, que queda després de batre la mantega,² i ja podeu imaginar que això aquí i ara no serà tan senzill.

Què trist dintre i per què?

No voldria anar amb embuts entorn de la qüestió "què és la literatura?", més aviat ho deixaria per als homes i dones especialistes. Però, reformulant-la, ja l'encaixaria més, a saber: *Què trist dintre és la literatura?* (i si no estiguéssim en un lloc tan senyorial i/o públic, en lloc de *dintre* podria figurar-hi una paraula diferent, podria afegir a manera de defensa). I ara parlem una mica sobre aquest trist dintre. Ho podria explicar amb una anècdota: En una mena de conferència literària la intèrpret que m'havia estat assignada sabia molt d'espanyol, cosa positiva, perquè allí es parlava espanyol, però de literatura ni idea, com si a mi em parlessin de com tenir cura de les vaques. El conferenciant devia estar dient coses divertides, perquè al meu voltant es partien de riure. Què diu? pregunto. Esperí, ara estic prestant atenció, després. Torno a sentir Kafka i ha-ha-ha. Què diu? Després. I així tota l'estona. Wittgenstein, Camus —i els riures desenfadats i com d'orgia. Aplaudiments, pausa, vaig mirar esperançat la intèrpret, era una estudiant jove,

² En hongarès escriptor i xerigot són dues paraules homònimes (*író*).

qui seriosament i com en to de reprimenda finalment em va dir: Sí, em sembla que ha parlat de literatura.

Jo també voldria arribar a això, que al final pugueu dir: “Sí, em sembla que ha parlat de literatura.”

No voldria detenir-me gaire en la metodologia —tot i que a això també se li podria aplicar la frase de Plini el Jove, que podria ser el lema de gairebé tota literatura anomenada moderna o postmoderna: “Això no és cap divagació, això és l’obra mateixa”, per parlar del meu cas. La *Introducció a la literatura* no és una introducció, sinó literatura—, per tant remarco encara que si un escriptor parla de literatura, un escriptor en qualitat d’escriptor, més aviat parla de la seva pròpia literatura o de la que coneix, perquè parla partint de la pràctica, de la seva pràctica —i aquesta limitació també es dóna aquí.

En aquest “parla l’escriptor” és problemàtic no només l’escriptor, sinó també el mot “parla”. Estem acostumats que avui dia tothom parli, tot d’una surt un micròfon —avi, m’escolteu?—, i cal parlar, sigui mestressa de casa, futbolista, magistrat, pederesta professional o filatelista aficionat, és igual, l’important és que parli. Hi ha programa continu. Però l’escriptor és, abans que res, un animal no parlant, és un animal que escriu, i jo també, com diu el poeta (jo), “en primer lloc existeixo en la proximitat del paper”.

Per altra banda la veritat és que fa molt que volia estar així davant d’una pissarra. Amb un guix. Fins aquí bé, però heu pogut veure i *videndus est* que, en aquests casos, els veritables professors es fiquen despreocupats les mans a les butxaques i expliquen, expliquen... Doncs en el meu cas no serà així. Tinc un escrit decent, amb moltes paraules, les llegiré totes sense pietat, som en una universitat, no hem vingut a divertir-nos. A la pregunta bàsica *per què som al món?* hem rebut gairebé per casualitat una resposta parcial.

Heidegger va fer la pregunta d’una forma més bella: *Wozu Dichter in dürrftigen Zeiten?* És a dir, Per què ser poeta en temps difícils? Aquest “per què” també serà un dels nostres temes.

En què s'assembla l'escriptor al paleta?

Es diu que l'eina de l'escriptor és la llengua. Això és gairebé cert. Jo veig amb gust l'escriptor, a mi mateix, com un artesà. Preferentment, mestre de cases. Paleta. Maons, morter, paredar, es dóna inici a la feina, la casa dóna al jardí, la paret puja, s'ensorra, tornem-hi, cap a dalt i cap a baix, arriba la senyora de Kelemen Kómúves,³ també dona.

Ara m'agradaria aturar-me una mica per mostrar una cosa. No sóc només jo qui escriu la frase, sinó que ella també s'escriu a si mateixa. O dit d'una altra manera: també la llengua és autora. Quan algú escriu, pot posar atenció a molts i diversos aspectes, a la simetria, a les al·literacions, als epítets èpics, i aleshores normalment es fa evident, diguem que en el cas d'una lectura entenedora, i això es pot donar fins i tot en el cas d'un crític —tots els bons crítics són al mateix temps bons lectors, però no tots els bons lectors són també bons crítics—, que normalment hi ha moltes més relacions, més efectes lingüístics lúdics, més profunditat i superficialitat que els que l'escriptor hi ha posat. Segons un altre punt de vista, si el nostre llibre només conté el que hi hem posat es pot dir que, pel que fa a la qualitat de la feina, és un mal senyal. En èpoques millors això era acceptat com una prova directa de l'existència de Déu.

Doncs ha passat el següent (això naturalment ho heu d'acceptar sota la meua paraula, per tant no té força provatòria, però la veritat és que no vull provar res, sinó mostrar una cosa): doncs, com escrivia, es dóna inici a la feina, la casa dóna al jardí, creix la paret, i aleshores se m'ha ocorregut que quantes vegades ha resultat que el que hem pujat fins al vespre s'ha ensorrat cap al matí, com diu el romanç popular. O que allò no ha estat ni tan sols una paret, sinó, en el millor dels casos, una fossa —guió: si estic escrivint tot el sant dia, i l'endemà ho esborro tot, de manera que no en queda res, això és una bona feina de dos dies, *nulla linea sine dies*—, així passa el temps. Des d'aquí és un salt lògic la senyora de Kelemen Kómúves, del romanç popular, qui és, com se sap, una dona. La meua estupidesa ja no es recordava, només la llengua, que al

³ Protagonista d'un romanç popular hongarès.

començament de la frase ja hi havia un *dóna*, però no com a femella, sinó com a verb, *cherchez la verb!*⁴

Jo personalment estic en bona amistat amb la llengua —per llengua entenc l'hongarès—, millor dit, és ella que es troba en amistat amb mi, és ella que admet aquesta amistat, al cap i a la fi és ella que mana. Perquè és possible que el meu col·lega⁵ hagi estat el senyor i el poema només el seu servidor recargolat, però al cap i a la fi és la llengua la que mana. És per això, amb el vostre permís, que no dec fidelitat al meu país, ni a la meva pàtria, ni a la meva classe, si és que existeix, ni a la meva família, si és que existeix, sinó únicament a la llengua, a la llengua hongaresa. M'estic en una bona companyia.

Des de l'amistat em ve a la memòria l'esteta Péter Balassa, mort no fa gaire, al record del qual dedico aquest text.

Què fa l'escriptor a les pampes?

L'escriptor ha de conèixer de prop les paraules, les ha d'agafar amb la mà, palpar-les per veure què s'hi pot fer, què es deixen fer, com envelleixen, com s'enerven o comencen de sobte a gatgejar, si estan ben disposades, amb quin peu s'han alçat, les ha d'amanyarar i a vegades els ha de parlar a crits, o són elles les que ens amanyaguen o criden. La societat també coneix aquest fenomen, però no amb les paraules.

Diu Wittgenstein que les paraules no tenen significat, només n'existeix l'ús i és aquest ús, posat al dia, el que hem de conèixer.

Aquest ús és fort, no podem usar les paraules contra el vent, cal adaptar-s'hi, amb el cap alçat, ferm; durant un cert temps podem utilitzar com cal una forma verbal arcaica, però la realitat lingüística ens rellisca, ja que el valor estilístic d'aquesta forma és diferent del que tenia fins i tot fa vint anys, per tant si algú no fa atenció, de sobte es pot trobar en una situació en què sosté la tassa de cafè amb el menovell aixecat. Ser fi i fer el fi són dues coses completament diferents.

⁴ Així a l'original, amb l'article en femení.

⁵ Es refereix al poeta hongarès Endre Ady (1877-1919).

L'ús de les paraules canvia segons l'espai i el temps, i tot i que és cert que és la llengua la que té escriptors i no el país —així i tot, per exemple, fins on és alemany l'alemany? Potser es parla la mateixa llengua a Zuric i a Viena? No del tot. I a Csíkszereda (Transsilvània) tampoc la llengua no es parla de la mateixa manera que a Budapest. I el context és també diferent, sona de forma diferent un mot cridat en un pou i un altre... a les pampes, si queda clar que les pampes són una mena de planura i no un animal, de la família del puma i de l'emú, tot i que no hi hauria cap problema, deixant de banda la falta de cultura, perquè l'exemple és bo des del punt de vista acústic.

Per posar un exemple: si a Zuric dic *magiar* (pronunciat *madiar*), el significat és diferent del que té a Viena (estimada pàtria). És un joc de paraules intraduïble. El mot *magiar* a Csíkszereda té unes dimensions diferents, el seu color, la seva obscuritat, el seu joc, el seu drama són diferents del que té a Zalakaros⁶ o a Óbuda. Aquí no té efecte dramàtic. Crec que tota la literatura moderna tracta del drama de l'absència del drama. De l'existència que radica en l'absència. La insuportable lleugeresa de l'existència, diu Kundera a París. I això és exacte, però aquí fins i tot el lleuger és feixuc.

L'efecte irisat de les paraules no només té lloc a l'espai, sinó també en el temps. Les paraules tenen temps o, dit d'una altra manera, a les paraules hi ha temps, el nostre temps, el dels usuaris, la nostra història, nosaltres mateixos.

Oblidem paraules i en trobem d'altres, a vegades amb massa intensitat i tot, i es posen de moda. Les paraules de moda efímera, dirien els periòdics. Els polítics, per exemple, fa anys que insisteixen a utilitzar el mot hongarès corresponent a *remarcable*, remarcable diferència d'opinions, això vol dir que cap d'ells no té opinió, i això ens ho fan saber de manera remarcable. Una altra seria el mot hongarès corresponent a *al llarg de*. No *al llarg del riu Maros*, o *se m'ha tacat l'abric llarg*, folrat de pell de marta,⁷ perquè això és un afer creïble, si no burgès, almenys conser-

⁶ Balneari a la part occidental d'Hongria, molt freqüentat pels austríacs.

⁷ En hongarès, la locució prepositiva "al llarg de" i una mena d'abric tradicional, s'escriuen igual.

vador, sinó *al llarg d'un valor tal i tal*. Ben mirat, per respecte a la llengua de la nostra mare no hauríem de votar a favor d'aquests partits. Ja ni vull esmentar l'ús incorrecte dels pronoms relatius. Remarcable, al llarg de, qui-que... Si encara hi afegeixo adverbis mal utilitzats, aleshores ens sentiríem malenconiosos, sense partits, i no hi guanyariem res. Com que aquest fenomen és independent dels partits, ¿és possible que aquest sigui el mínim democràtic tan enyorat? Aquell fil d'or que podria lligar els nostres partits? Començo un nou apartat, per acomplir un cas qualificat com l'orgull dels intel·lectuals.

Hi havia 7x8 a la taula de multiplicar comunista?

Les nostres experiències pertanyen principalment a la dictadura, també les nostres experiències idiomàtiques. Les dictadures estan lligades a la llengua amb una relació apassionada, quasi diria sensual. N'hi ha prou que pensem en el 1984 d'Orwell, en la nova llengua, la *Newspeak*. Perquè es pot atemorir la gent, i llavors la gent s'esvera, i ho confessa tot, i ho oblida tot. Però a la llengua no li importen els dictadors, ni tan sols se'n burla, només arronsa les espatlles; per això els dictadors tenen raó si volen canviar-la. Però és difícil canviar la llengua. Naturalment la llengua no és bona ni virtuosa, és a dir, no es pot dir que odii la dictadura i estimi la llibertat, la llengua existeix, i aquesta existència és difícil de canviar.

Però així com existeix la llengua, existeix també la dictadura. I ella també té llengua, en crea una per a si mateixa. El mot *socialista* per exemple —crec que això va ser una observació de Gábor Czako⁸— funcionava com a prefix privatiu, la democràcia socialista significava l'absència de democràcia, la moral socialista la de moral, el futur socialista era la manca total de perspectives, el pou del futur és d'allò més profund, i de l'ajut socialista ens en podria fer el pobre Dubcěk una conferència psicolingüística. I que la diferència entre la democràcia i la democràcia popular és la mateixa que entre la camisa i la camisa de força. O, com ho podríem dir..., entre el puny i la punyeta.

⁸ Escriptor hongarès contemporani.

Xoca i desarma, gairebé emociona, fins a quin grau la dictadura de Kádár depenia d'un sol mot: la seva pròpia legitimitat i el seu poder li venien del fet d'anomenar revolució la contrarevolució. És a dir, vam ser nosaltres que ho dèiem, més exactament, uns l'anomenaven així, d'altres no, però la societat com a tal l'anomenava així, i segons això es podia classificar la gent. Deia contrarevolució qui així ho pensava o se sotmetia del tot o ja n'estava tip i no pensava en res; qui s'oposava declaradament deia revolució (aquests es podien comptar amb els dits d'una mà... avui dia serien necessaris centenars de Siva).⁹ I després, hi havia qui no prenia partit, qui no era ni dels uns ni dels altres, i això era el gran invent del règim de Kádár, tolerar-ho, àdhuc protegir-ho. I aquest deia “els esdeveniments del 56”, i més tard, amb una mica d'ironia (tot i que no se sap cap a on apuntava aquesta ironia) “els lamentables esdeveniments del 56”.

Quan per referir-se a l'atemptat terrorista de Nova York escoltem la denominació *els esdeveniments del setembre*, les nostres orelles, que han experimentat la dictadura, senten aquest petit encallament, balbuceig, lleuger trastorn, no sabem si volen dir alguna cosa o no, no sabem fins i tot si pensen alguna cosa o no.

La llengua de la dictadura és el silenci, el silenci mortal, infinit, immovible. Jo n'he conegut només la variant suavitzada, la suau, la pornografia *soft*, la llengua de la qual és el silenci, justament el silenci pel que fa a la dictadura, perquè també la dictadura feble és dictadura, també la feble és poderosa, es menja la vida dels súbdits. Sota Kádár tothom silenciava 56. A la taula de multiplicar no hi figurava el 8 x 7. Tampoc el 7 x 8, ja que aquesta mena de multiplicació és commutativa.

Estem parlant de la vida de les paraules; 56 tenia una vida tempestuosa, 56 com a paraula, com a paraula hongaresa. El *sechszüfünfzig*, el cinquanta-sis, va viure com el peix a l'aigua. Més exactament: *Wie der liebe Gott im Frankreich*.¹⁰ El que per als alemanys és França, per a nosaltres és l'aigua. Ara no m'agradaria analitzar el *liebe Gott*.

⁹ Es refereix a la deessa de la mitologia índia representada amb múltiples mans.

¹⁰ Literalment “Com Nostre Senyor a França”, expressió que en català seria també assimilable a “Viure com un rei”.

Posaré un exemple per il·lustrar com canvien els temps. Si, suposem, als 70 haguéssim escrit aquestes quatre xifres positives i senceres, 54, 55, una petita pausa, una ensopegada de mal empassar, 57, 58, i haguéssim escrit al damunt “Quartet”, hauríem produït un poema patriòtic realment valent, potser no una obra mestra, però el numeral màgic que faltava expressaria amb plasticitat l’etern anhel de llibertat del poble hongarès, etcètera. Efectivament hi bategava la “nova objectivitat” a la manera de Gottfried Benn, que d’alguna manera s’aliava amb el savi apassionament de Sándor Petőfi.

Han passat els mals temps, i si ara fem un experiment semblant amb aquestes quatre xifres, l’únic que hi documentarem —54, 55, 57, 58—, és que no sabem comptar. Què se n’ha fet de l’anhel de llibertat, de Benn i de Petőfi, suggerits no fa gaire per aquesta sèrie de numerals? Se’ls va endur el vent, és a dir els soldats soviètics que se’n van anar, és a dir, la democràcia. Si no cal suggerir, aleshores no es pot suggerir. Llavors cal parlar, pensar, sospesar, prendre partit. Hem deixat de ser supervivents per esdevenir vivents.

Tot això és alliçonador i molt divertit, però també és terrible i esglaiador, i ens n’adonem quan veiem que aquest quartet (que fins ara es manté latent) no hauria pogut sortir publicat abans del vuitanta-nou. I no per raons de qualitat. Espero que per als joves de vint anys d’avui això sigui senzillament inimaginable.

Doncs va ser així. N’hi hagué prou que Gáspár Nagy¹¹ compongués tipogràficament el sufix NI de l’infinitiu amb majúscules, i el mutis i la mala consciència relatius al cinquanta-sis —d’acord amb la intenció del poeta—, perquè de seguida es reconegués el nom del primer ministre executat¹² i, com a conseqüència, la prohibició, la interdicció, la vexació. Aquí és dubtós que ens pugui ajudar la traducció alemanya EN. Allà potser haurien pensat en Erick HoNecker¹³. On hi ha tirania, hi ha tirania.¹⁴

¹¹ Poeta hongarès contemporani.

¹² Imre Nagy. En hongarès primer es posa el cognom i després el nom. D’ací el NI que és, a la vegada, com acaben els infinitus en aquesta llengua.

¹³ Cap dels comunistes de la RDA entre el 1971 i el 1989.

¹⁴ L’autor es refereix a un poema de Gyula Illyés, on es parla de la tirania.

D'altra banda, el títol *Quartet* ja està reservat a la literatura hongaresa per un poema de Pilinszky:

Claus adormits en la sorra glaçada
Nits mullades en la solitud dels cartells
Has deixat el llum encès al passadís
Avui derramen la meva sang

Aquest poema, aparegut el juliol de 1956, no va patir l'efecte de l'entrada i la sortida dels soldats soviètics. Notem també això.

Poden embrutar-se les paraules?

Conèixer el passat de les paraules no és tasca professional de l'escriptor, però sí que és una mena d'obligació patriòtica, almenys una condició necessària (tot i que no suficient) del diàleg europeu. Si una paraula està embrutada, o sigui, gastada per l'ús que n'han fet uns brètols bruts, llavors aquest ús també pertany a la paraula. Ens agradi o no. No és qüestió de decisió, ni de propòsit.

Si l'expressió *espai vital* la utilitza un arquitecte o un interiorista, no passa res. Però si parléssim de l'espai vital dels hongaresos, tot i tenir intencions nobilíssimes, darrere la paraula *Lebensraum*, espai vital, vociferaria tota la canalla nazi. O no seria pas un encert, ni de bon tros, parlar de *la solució final* del problema d'habitatge dels gitanos. D'una banda perquè evidentment mentiríem, de l'altra, perquè immediatament ens ofegaria l'ombra feixuga de l'*Endlösung*.¹⁵

Que ningú no s'enganyi, això no és una qüestió política, sinó lingüística (tot i que és veritat que aquesta és, al seu torn, una qüestió política...). La llengua és més forta. En el seu moment no vam entendre per què hi va haver un escàndol internacional quan en el partit de futbol Fradi-Ajax el públic hongarès ahucava quan un jugador negre tocava la pilota. Vam pensar que l'escàndol era només un acte de pre-

¹⁵ *Endlösung*: "Solució final". Eufemisme utilitzat pels nazis per referir-se a l'extermini dels jueus.

sumpció dels holandesos fatxendes. Els holandesos, de fet, es mostraven prepotents, però els ahucs, que eren molt més freqüents o més freqüents en els camps de futbol occidentals que a casa nostra, s'interpretaven en aquest cas com a “negre porc”. Només cal fullejar el diccionari inexistent. I no val a dir que això no ho havíem entès d'aquesta manera, que no volíem dir això. D'acord, aleshores cal aprendre la llengua, perquè res no justifica que, ofesos, no ho fem. I aleshores direm el que pensem. Més o menys.

Però no és absurd, tot això? Que em sigui negat l'ús d'unes paraules pel fet d'haver-se'n servit un nazi vil o un feixista hongarès? Sí, per això mateix. Però si jo utilitzo la paraula en el seu sentit original! No n'hi ha, de sentit original, només hi ha el que és. Però això és limitar la meua llibertat! Efectivament, ho és. Si no hagués passat tot el que va passar, no ens tocava trobar-nos en aquesta situació. Però després de les absurditats —quedem-nos amb aquesta paraula—, després de les absurditats del segle XX, ¿no és això el mínim, aquesta precaució, aquesta cautela, aquesta autolimitació? No és un gest que fem a un altre, no es tracta de la història dels altres, sinó de la nostra, la nostra sensibilitat no és un compliment, sinó moralitat.

No és pas casual que els meus exemples procedeixin de la dictadura feixista, no es tracta del cas tan citat del doble tracte, sinó que el fet és que en el racisme els nazis, alemanys o hongaresos, són senzillament millors, la seva llengua és més rica, perquè la seva vida és en això més rica. Havien promès que exterminarien part de la humanitat, i van exterminar part de la humanitat; els comunistes, en canvi, havien promès que tothom seria igual, i van exterminar una part de la humanitat. Les dues coses, com veieu, no són idèntiques, d'ací la asimetria dels exemples.

El cas del paleta de Wittgenstein

Aquests consensos lingüístics no són especials, són part de la nostra vida de cada dia, no podem fer ni un pas sense conèixer-los. Contaré

breument el que va passar entre el paleta de Wittgenstein i jo. És una història antiga. Fa gairebé un quart de segle que estem fent obres a casa, però és com una obra d'art de la literatura, no l'afecta l'ondulació de la llibertat. A la meua pregunta de quant costava alguna cosa, el paleta honest i expert, per tant col·lega, deia que vint mil. I jo entenia que la cosa en qüestió costava vint mil; si hagués dit 19, no hauria estat expert, si hagués dit 21, no hauria estat honest, el preu era 20, per tant deia 20, i és el que havia de pagar, si podia.

Va passar mig any. Jo era una altra persona, el temps havia excavat fosses inesperades a la meua cara, el temps obstinat i dur d'unes obres fetes en un àtic de l'Europa Central. Si aleshores escoltava 20, perquè de preguntes ja no en feia —vaig aprendre que no se n'havia de fer, es pot fer de tot, menys preguntar—, doncs també sabia que aquest 20 podia significar moltes coses, menys una, que allò costés 20. Més ben dit, fins i tot podia ser que costés *tant*. Significava que ell en aquella situació havia de dir un nombre, 2, 3, 5, 7 o π o 20, o sigui, tranquil, ja s'arreglarà, patró, jo ho faré, vostè ho pagarà, no cal preocupar-se'n. Vint mil vol dir que estem vius, estem bé, i més tard o més d'hora l'àtic estarà enllestit.

El canvi es pot descriure bàsicament segons la transformació de la concepció de Wittgenstein, a partir del rigor del *Tractatus*, per parlar només de coses que coneixem, fins a la parla, la conversa dels jocs de paraules de més enllà del silenci.

Qui separa el gra de la palla?

Però això ha estat només un incís, anàvem per la llista dels exemples, els de mitja pàgina. A Alemanya es va fer un diccionari de tòpics, la versió hongaresa del qual va ser realitzada fa uns anys per Imre Barna i György Dalos, amb el títol de *Xerrameca*. Amb l'ajut de dos discos giratoris es poden obtenir 8.192 clixés en versió nacionalconservadora i socialista-liberal. Es pot arribar a punts buits fosforescents, i hauria de ser un joc obligatori per als compromesos en la vida pública.

La conca dels Carpats, d'arrels universals, rep la resposta alternativa de l'economia de mercat, orientada cap al futur; l'autoconstrucció de quinze milions d'ànimes, la resposta alternativa de les minories lliures; l'acèrrima tragèdia nacional, la convalescència social del pensador Bibó.¹⁶

Ara ens podríem preguntar si les coses tenen nom o si esdevenen coses mitjançant la denominació, és a dir si les paraules són les coses. Podríem fer-nos la pregunta de què hi ha a la cambra secreta del Senyor, si les coses mateixes, des del pa fins a la moralitat ferma de Lakitelek,¹⁷ o si les paraules, des de la cansalada fins a la tècnica parlamentària de la majoria qualificada... Però no ens ho preguntem sinó que, contràriament a les nostres expectatives originals (referents a la simetria lingüística fosforescent), podem constatar que les xerrameques N-C (nacionalconservadores) provoquen més hilaritat que no pas les S-L (socialistaliberals).

Però això no és perquè siguem una abominable quimera sibarita, ni tampoc per haver-hi alguna diferència de qualitat entre les buidors, sinó perquè la manera d'expressar-se de la dreta té un contacte més estret amb la llengua, considera la llengua com a símbol de la cohesió (és bonica aquella anècdota del turista hongarès que visita Nova York i sent parlar hongarès darrere seu amb accent de Szeged. El turista es gira i veu que parlen dos negres que, segurament, havien estudiat medicina en aquella ciutat. L'home, tot d'una, comenta joïós: així que vostès també són hongaresos?!). Contràriament, els S-L utilitzen la llengua de manera pràctica, mesurada, somorta, sense expressions rebuscades, amb l'estil gris de l'Associació Juvenil Comunista. Però aquestes expressions descolorides tampoc no s'han de menysprear. Vet aquí que aquesta frase, en aquests moments, té més vida que sota el govern del partit Fidesz.¹⁸ Continuem, el temps és diners.

¹⁶ István Bibó (1911-1979). Historiador i filòsof hongarès, fou ministre durant el mandat d'Imre Nagy. Després de la invasió soviètica del 1956 fou empresonat i condemnat a cadena perpètua. L'any 1963 recobrà la llibertat.

¹⁷ Població on es van reunir les forces que van propiciar el canvi polític dels anys noranta.

¹⁸ Partit de centredreta que va governar entre 1998 i 2002.

De quants carreters s'ha fet el país?

Si parlàvem dels feixistes hongaresos i del Servei de Seguretat de l'Estat, hem d'esmentar també les obscenitats. Obscenitat, expressió bruta, dràstica, grollera, falta d'educació i de literatura... què està passant?

L'art vol ser abans que tot lliure, sensible a la mentida, a les brutícies, als *Tartuffe*. La beatitud, la simulació, la hipocresia religiosa i moral tenen una gran tradició a Europa, i és una tradició viva, ressuscita una vegada i una altra. Avui també podem trobar aquesta mentida neobarroca, i aleshores... I aleshores la literatura anomena embriagadament les coses pel seu nom. I això ja és alguna cosa.

I prou, ja hem contestat la pregunta. La llibertat no es pot obtenir tan fàcilment, arribar-hi no és una tasca d'un pas, com l'escac i mat.

Quan vam ser deportats, vaig tenir una mare adoptiva, una monja, que vivia amb nosaltres. A mi m'estimava molt, per això llegia regularment cada un dels meus llibres. Aquesta dona va resar tota la vida. Exagerant una mica, les paraules li fluïen de dues fonts especials: de les oracions i dels meus llibres, i aquestes dues fonts no entraven en conflicte. A vegades remenava una mica el cap, com solen fer les mares adoptives i les no adoptives. "Cal fer això, fill meu?" "Sí", capcinejava jo, com si hagués dit: *Deo gratias*. Però més tard, a la *Petita pornografia hongaresa* i encara més tard, a *Una dona*, li vaig aconsellar que no calia llegir més. "Bé", va sospirar alleujada.

Aquest "bé" no volia dir que jo fos dolent, o que en aquestes obres estigués el meu jo pitjor, sinó que, us en recordeu, es referia a les pampes, a l'acústica, a l'oïda interior. Les meves, diguem-ne, paraules i expressions fortes, esclataven de seguida en el seu món lingüístic format per l'oració i per la contemplació realitzada durant tota una vida. Després d'un d'aquests casos no passava res durant pàgines, només fum, flames, bocinalles sutjoses, o sigui, els meus mots s'havien portat malament i no com jo havia pretès. És a dir el text era dolent. No perquè jo l'hagués fet malbé, sinó perquè en aquest cas l'escriptor i el lector no eren adients. Eren incompatibles.

La literatura actual a vegades és pertorbadora, perquè posa en un lloc

inadequat els límits del seu autocontrol. Per una banda ho fa en el seu estat embriagat ja esmentat, per altra banda per recel: on s'ha col·locat el rètol *Secret* —i sobre els secrets cal mantenir-se callats—, allí encara no hi ha secret, sinó mentida.

El retret que la literatura dona mal exemple no és cert. Per començar, la funció de la literatura no és donar bon exemple. No està feta per això, per ser tema de les classes de literatura. No s'ha fet per ensenyar, educar o divertir. No és una “ciència aplicada”. La bellesa és salvatge i indomable.

Però independentment de tot això dubto que el meu amic escolar m'envii a fer punyetes per estar tan versat en la prosa moderna actual. S'invertirien la causa i l'efecte. Essent jo mateix un lector, em plau carregar les culpes al lector. Tu, estimat Lector, ets tu el qui parla d'aquesta manera. Per què creies que trobaries alguna cosa molt diferent als llibres?... L'escriptor d'avui no es troba per damunt del lector, no és algú que digui la realitat, és una figura errant, com Tu, un consort, o com ho escrivia Ottlik,¹⁹ un “tio”.

Pel que fa a donar bon exemple, això forma part d'un fenomen social més general. Antigament es deia: parla com un carreter. El nostre país, de quants carreters s'ha format? Antigament les persones cultes o que ocupaven altes posicions tenien cura de parlar de manera distingida. Malviatge, això avui no passa!

És cert que de vegades la literatura interpreta malament la modernitat. Renunciant a l'obligació general de la contradicció, es conforma amb aquesta “buidor”. Tanmateix modernitat no vol dir identificació incondicional amb l'època; significa radicació en l'època i no adulació. No hi ha res que sigui més miserable que ésser *trendy*. Voler ésser *trendy*.

Al meu parer no hi ha mots obscens, només relacions obscenes. D'altra banda, tan bon punt em donessin una llista de mots, relacions, temes, i altres coses prohibides, es podria confeccionar d'allò més fàcilment un text repugnant, brut, pornogràfic. Si és que aquest era l'objectiu... Els

¹⁹ Géza Ottlik, escriptor hongarès (1912-1990).

mateixos mots i moviments que apareixen a les revistes pornogràfiques es consagren en el miracle d'un amor. La literatura també és capaç d'aquest miracle. Si bé, com tots els miracles, aquest també és poc freqüent. La literatura també dóna compte de l'absència de miracle.

Per tant, sempre es tracta de la totalitat i no de la classificació de les paraules en presentables i impresentables. Però, què és la presència? —Hem d'afegir encara que la llengua hongaresa és, en aquest aspecte, diferent de la llengua de Shakespeare o Rabelais. János Arany guardava la seva ploma d'escriptor eròtic en una butxaca secreta, no era pública. L'hongarès és més púdic, a vegades de manera fingida, que les llengües mencionades. Això és una perspectiva i també una càrrega.

El que acabo de dir no contradiu que un dels elements del nostre orgull nacional sigui la blasfèmia hongaresa; les seves llargària, invenció, riquesa etnològica, la seva sana eròtica (petit signe d'interrogació) ens eleva amb escreix damunt altres nacions, a les quals no som inferiors tampoc en altres aspectes. D'altra banda, l'arrel més profunda que ens lliga a la pàtria és la grolleria, vaig llegir en algun lloc, potser a Kundera. De fet, la grolleria estrangera és més que res informació, són dades, i no cor i sentiment.

Aquí haig de fer una observació, i és que jo havia après que la blasfèmia, i no qualsevol altre renec, es fa contra Déu, però consultant els doctes diccionaris constato que aquest mot avui es refereix a la grolleria d'una manera general. No puc suportar en absolut les blasfèmies antigues, les meves cèl·lules no les suporten. Em produeixen un mal físic. Em sembla que fins ara no he blasfemat mai. Aquestes cèl·lules papistes m'han permès una única excepció, un poema etern de dos versos del magnífic Balázs Vargha:

Aquest beneit també ensenya?
Que Déu el maleeixi.

L'aventura de la literatura i l'ovella i el camió

Hem dit que l'única cosa gairebé certa és que la llengua és l'eina de l'escriptor, que l'autor posseeix el seu ca fidel, la llengua, i és possible

saber exactament fins on hi ha l'amo i on comença el ca. Oh, Umberto. (Petita privatització dramàtica, *al llarg d'un remarkable* ca anomenat Umberto, però penseu en Eco i no us equivocareu.)

Una cita de Thomas Mann —o potser Goethe?, totes les cites són o de Thomas Mann, o de Goethe— ens dona la pauta: L'escriptor és aquell a qui li costa escriure. Tanmateix això és sorprenent. Perquè per exemple el forner és aquell a qui no li costa fornejar. Schumacher és aquell a qui no li costa conduir. El Ferrari és aquell a qui no li costa portar Schumacher (perdó!).

La literatura no només utilitza la llengua, o sigui no és que existeixi un pensament (que naturalment és noble i significatiu), i després existeixi l'aptitud lingüística, i els dos es trobin d'una manera feliç, com Sándor Petőfi i Júlia Szendrey,²⁰ o el neutró i el nucli atòmic, com ja s'ha parlat aquí. Així aquest pensament o missatge el transmetem amb l'ajut de la llengua. Com s'acostumava a dir: el vestim amb roba literària. (Hem intentat donar un exemple d'aquesta roba literària, però no ho hem aconseguit directament; el *dressing-gown*, pensem en Maugham, i el *baby doll*, pensem en qui sigui, poden ser una fusió dels dos...)

Com que la frase no és per tant portadora d'alguna cosa, sinó la cosa mateixa, és al mateix temps l'ovella transportada i el camió (si algú té fantasia visual, ara pot practicar-la!). Per això la relació amb la frase no és tècnica, ni de bon tros. L'escriptor s'ha de posar sencer darrere de cada una de les frases o, dit d'una forma patètica, amb tota la seva vida. Al mateix temps una bona frase ella sola no és res, millor dit, ho és tot, essent a la vegada molt poca cosa. (Només entre parèntesis: X —on X és un nombre primer hongarès—, qui és entre altres coses un col·lega de llengua afilada i maliciosa, va escriure de mi una paròdia dient que jo havia escrit molts llibres dolents, però cap frase dolenta. Doncs aquesta sí que és una bona frase. Me la deu també a mi.)

També tinc el costum de dir que si mentre escric tinc un pensament, m'aixeco de cop i em poso a passejar amunt i avall fins oblidar-

²⁰ Júlia Szendrey va ser l'esposa de Sándor Petőfi.

lo, i aleshores puc continuar la feina. (Qui pensa que això es veu als meus llibres s'equivoca.) La literatura, la novel·la, no treballen amb pensaments, això és cosa dels filòsofs, són ells els qui parlen així. I també parla de forma diferent el científic, el professor, el sacerdot... Cada un d'ells té una llengua diferent. Es tracta de diferents maneres de conèixer el món.

La literatura mira i experimenta el món a través de la llengua, i tot i que aquí pot haver-hi grans diferències de concepció —pensem en Thomas Mann i James Joyce—, la cosa normal és que les accions tenen lloc en la llengua. No n'hi ha prou de posar alguna cosa en net en el pensament, hi calen també paraules. No n'hi ha prou de ser apassionats, estimar, odiar... hi calen paraules. Tot es construirà amb paraules, fins i tot els records que semblen més personals. Encara més, aquesta mateixa persona depèn al seu torn de la llengua. Els autors d'avui són una creació de la llengua. Així doncs, és impossible deixar traces fora del text, el text és el món.

Diguem que la relació existent entre pensament-llengua-parla-literatura és que no dic el que penso, perquè no puc dir-ho, i no penso el que vull pensar, perquè no puc pensar-ho, i per tant el “vull” ja ni tan sols es pot interpretar. Aleshores entra en escena la literatura. La literatura és una figura opaca i li podem confiar moltes coses, però no podríem dir de cap manera que sigui una dama.

Hi ha qui interpreta de forma diferent aquesta existència que conforma la literatura. O fa un gest de renúncia, no li interessa. Perquè mira la literatura més aviat des de la història, posem per cas. Aquesta concepció considera la literatura subordinada a la comunitat o a la nació, alguna cosa que es pot utilitzar per una causa més noble (com ara la salvació de la pàtria). En temps de manca de llibertat, i ens agrada dir que per aquests verals els temps eren així, la visió de la subordinació és molt atractiva, perquè funciona bé i de manera natural. I tampoc no tenim gaires alternatives més. Si no es pot parlar, la literatura pot callar hàbilment, per exemple pot callar sobre la llibertat perduda. Avui això ja no cal. La literatura continua parlant, entre altres coses, sobre la llibertat perduda, però ja veiem el que fins ara també hauríem pogut veure, que

això no és merament una qüestió política. La concepció de la subordinació postula també que la literatura es troba en un punt important de la jerarquia social, i això avui no és així, la societat pràcticament es fot de la literatura (cosa que jo considero més o menys normal), i també se'n fot el sector de la societat que comparteix la concepció suara esmentada.

En relació amb la importància i la unicitat de les paraules, em ve ara a la memòria el poema d'Illyés,²¹ *Pàtria en les altures*:

Digues per a tu mateix, amb els ulls tancats
Digues els mots, els que una vegada
Sorres movedisses, pobles, cases,
Van formar Hongria.

Pàtria en les altures. Pàtria en els mots.

D'acord amb el que acabem de dir, de forma amb prou feines provocativa, diria que és sospitos que un escriptor tingui alguna cosa a comunicar. O si la té, que la digui, que pugui a la càtedra i parli. Però és com diu Joseph Brodsky: la dignitat de la nostra professió no es mesura segons el comportament manifestat al podi de l'orador.

D'acord, que l'autor no vulgui dir res, però si el seu llibre tampoc no diu res, per a què serveix tant de soroll? Aleshores, el moviment més moral, més bell, més adequat de l'univers és llençar aquest llibre en un racó. Que faci plaf!

La literatura escrutadora

Per acabar, algunes coses sobre el caràcter de la literatura, sobre el seu tarannà.

La literatura —conjuntament amb la filosofia, la religió, la ciència— escruta els secrets de l'existència. Ho fan també els autors als quals costa de fer aquesta confessió, que mai no formularien la frase anterior —a

²¹ Gyula Illyés, poeta hongarès (1902-1983).

mi també em costa, però ho faig. Aquest escrutini és una cosa seriosa, i en aquest sentit la literatura és una cosa seriosa. Tanmateix, té mil cares, perquè els llargs poemes foscos de Vörösmarty escruten igual que el poema d'una única paraula de Weöres, *tojásbj*,²² o un poemet de joc, ple de rimes estranyes, divertides.

La literatura reinterpreta la seriositat: darrere les petiteses, les bogeries, els atzars, els jocs, sempre hi ha l'escrutini, la responsabilitat i la dignitat de l'escrutini, i per mostrar aquesta ambigüitat, continuo de forma frívola, tota aquesta tensió també hi és, perquè mentre la literatura escrutina els secrets de l'existència, l'escriptor escrutina els de les dones. O els dels homes. Els dels cans o els de les plantes ornamentals. Em ve al cap una frase de László Tabi²³ sobre algú que, decepcionat de les dones, els homes i els gossos, mantenia relacions íntimes amb una costella d'Adam.²⁴

La literatura també coneix aquesta decepció, també té alguna cosa a dir sobre aquesta intimitat. La intertextualitat, vet aquí, és d'allò més humana.

Hi ha qui voldria que la literatura també donés respostes clares a preguntes clares, com si parléssim de la suma de dos escriptors d'angle recte elevada al quadrat, etcètera. O sigui, que es confessi manifestament. Però per a dir només sí o no, per al món binari, l'escriptor no fa falta, l'escriptor és necessari en primer lloc en el món del "potser" i del "qui sap". Però qui sap. Perquè, naturalment, la literatura pot ser dràsticament inequívoca. Pengeu els reis!, diu un poema hongarès: una forma d'expressió concisa, clara, de programa de centredreta amb influència socialista.

El bon llibre per tant parla, però parla de forma complicada. Doncs diguem alguna cosa sobre el *parla* i sobre el *complicat*.

Tot i que la torre de Babel és una eterna companya nostra —el caos lingüístic és una experiència de cada dia—, i que també és cert que la llengua literària ha perdut el seu paper privilegiat —no és més que una entre moltes, no la primera, ni la sinòptica, és un dialecte marginal, que

²² "Nit d'ou".

²³ Escriptor i humorista hongarès contemporani.

²⁴ Planta ornamental de la família de les aràcies.

cada vegada entén i parla menys gent—, malgrat tot la literatura ha conservat alguna cosa de la seva universalitat. Si parlem de matemàtiques, veiem de seguida que són meravelloses: no hi ha cap matemàtic islamista fundamentalista obcecat que es pugui barallar amb un col·lega catòlic beat per l’afirmació que dos més dos són quatre. Si és que són efectivament quatre. A tot estirar es podrien preguntar amb recel en quin sistema numèric estan.

El que dèiem, la literatura —deixant de banda els problemes lingüístics que no es poden deixar de banda— és universal. No hi ha consens pel que fa a *Madame Bovary*, per exemple, com en el cas de $2 \times 2 = 4$. En un cert sentit passa el contrari, es parteix de “l’altre extrem”: com que no és possible concordar amb cap novel·la, no és possible arribar al consens. I això és important perquè, com més bona és una novel·la, més es fa evident aquesta impossibilitat de consens. I al contrari: com menys bona és una novel·la, més podem acceptar de forma consensuada afirmacions entorn seu. En aquests casos la frase se separa d’alguna manera de la novel·la, es desfà l’harmonia, i això ens fa parlar de forma i contingut, d’embolcall exterior i missatge.

No hi ha cap sortida; té raó el gran pensador soviètic: “Escriptors, feu obres d’art!”

La literatura és complicada. Citant Dezsó Tandori:²⁵ *complicadeta*. No són els postmodernistes maliciosos o els naturalistes antiquats els qui la compliquen, sinó que ho és d’origen. No gaire complicada, sinó complicada. És el seu caràcter. Complicat és avui dia una paraula malsonant. Ens agradaria esquivar-la. La vida és tan complicadeta, i a més, això! (Observo que sembla que la literatura també avança en aquesta direcció, no li agrada el que és complicat, o sigui ella mateixa, cosa que no sol ser gaire profitosa.) És l’escrutini ja mencionat el que fa que la literatura sigui complicada, o sigui, ella mateixa. És complicada també quan es veu senzilla, això ho saben de vegades els grans escriptors, i (també) en això radica la seva grandesa.

No cal témer el que és complicat, cal témer el que és confús.

²⁵ Poeta hongarès contemporani.

Newton també és complicat, no només Einstein. Però Einstein és complicat d'una forma més difícil, en tot cas entenem més aviat que no l'entenem. Einstein i Joyce i Bartók i Picasso són fills del mateix món, veuen el mateix món (només que tenen els ulls diferents), descriuen el mateix món (només que tenen plomes diferents), ensopeguen amb els mateixos problemes (només que els seus materials són diferents).

Sabem cada vegada més i coneixem cada vegada més exactament els límits del coneixement i del que és possible conèixer. (Podria explicar molt bé i molt superficialment la famosa tesi de Gödel que es refereix al tema...) Per què ens sorprenem doncs si el narrador omniscient de les novel·les clàssiques, a qui hem posat tant d'afecte, s'ha fet fonedís? (O, si no s'ha fet fonedís, aleshores, com tants dels nostres antics amics seriosos, ha adquirit uns contorns paròdics.)

Tanmateix ens en sorprenem.

Mentrestant, repetim amb rutina que *Tot el que és sencer s'ha trencat*, com diu un poema hongarès. En efecte, però, per què pensem que això no té efecte justament damunt les arts? Heidegger parla de temps difícils: "No només ha fugit déu, els déus, sinó que també s'ha apagat la llum de la divinitat en la història universal. El temps de la nit mundial és un temps difícil, perquè esdevé cada vegada més difícil. S'ha tornat tan buit que és incapaç de sentir la manca de déu com a manca. [...] El temps és difícil perquè hi falta l'exhumació del dolor, de la mort i de l'amor." Aleshores, per què dintre existeix el poeta? La resposta de Heidegger és: "Ser poeta en temps difícils significa alertar amb el cant que els déus han fugit."

Canvia l'estructura dels nostres coneixements sobre el món i l'estructura de la cultura. Un senyal —el veiem, el sentim, l'experimentem—, és com canvia la relació entre la paraula i la imatge. El primer mil·lenni va ser el mil·lenni del llibre. Per això anomenem el principal document de la nostra existència, la Bíblia, el llibre dels llibres. —Per cert, el llibre dels llibres també és un llibre, té el seu lloc en la nostra lleixa. Allí el trobem més ràpidament que si estigués col·locat en una tauleta de fer bonic. Les tauletes de fer bonic les cobreix la pols.

No sé què és el que caracteritza aquest mil·lenni d'ara.

El lector d'avui de vegades se sent irritadament descontent davant la literatura actual. On és l'acció?, on són els personatges que es fan estimar?, on és la vida? Si hi ha guerra, que hi hagi guerra. Jo, per la meua banda, em sento descontent amb el lector.

El que mostren les llistes de *bestsellers* no és la manca de l'escala de valors, el canvi és més radical. Si només fos això, significaria que aquest ordre existeix, que el sabem, que l'acceptem, però aquí no prospera. El nou fenomen, crec, és que no hi ha consens pel que fa al valor. Tu consideres bo Mozart, jo Salieri, i aleshores, què? Ara no vull entretenir-m'hi més, però podria tirar munts de pedres al propi terrat d'aquest edifici.

No hi ha acció? Les nostres narracions no s'enlairen? Doncs bé, per què no us digneu de fer-nos el favor de viure vides que s'enlairin? I per què us agrada manipular, en comptes d'esdeveniments, la probabilitat dels esdeveniments, i per què us agrada xerrar de la llum sense ordre ni concert, ara afirmant i provant que té natura d'ona, ara que és partícula, i per què us agrada fer la nyeu-nyeu si algú vol saber alhora el lloc i la velocitat d'una partícula elemental, i per què us agrada fer tants capritxos amb el temps, relativament tants?

Per què aneu al psicoanalista?, o sigui, per què poseu notes de peu de pàgina a la vostra pròpia vida?, per què us esteu al costat de la vostra pròpia vida, per què no la viviu?, per què no reflectiu, reflectiu...? Per què no oblideu la vida, justament vivint-la?

I per què us agrada tant anar tan de pressa? Per què no us digneu de viure en una edat d'or?

Per què us agrada tant començar i recomençar la vostra vida, per què no us digneu d'acceptar que tenim una sola vida, per què no us digneu d'acceptar que, com diu la rondalla, "tinc una vida i una mort, tanmateix ho intento", per què no us digneu de...?

Un dia la mare em va dir: fill meu, això de "us digneu" no es diu. Aleshores jo la vaig mirar als ulls amb una mirada profunda, en qualsevol lloc reconec aquest blau grisós, com si hi hagués relluït una llàgrima —i això què té a veure—, i li vaig contestar amb la paràfrasi d'un poema hongarès:

Pietat, mare, mira,
Ai, mama, tinc enllestida la “Aconferència”

(traducció de l'hongarès: Ildikó Szijj i Balázs Déri, revisada per Montserrat Bayà i Kálmán Faluba)

D I N S

M.
DESCLOT

.I.

MÚSICA I PAISATGE
EN TRES EPISODIS ROMÀNTICS:
LISZT, DEBUSSY, MESSIAEN

.II.

VINT-I-TRES POEMES

.I.
MÚSICA I PAISATGE
EN TRES EPISODIS ROMÀNTICS:
LISZT, DEBUSSY, MESSIAEN¹

O du der Gefühle

*Wandlung in was? —: in hörbare Landschaft.*²

RAINER M. RILKE, *An die Musik*

El Romanticisme

Podem resumir molt alt per alt els trets fonamentals del tarannà romàntic en els tres pilars següents: l'exaltació de l'individualisme, l'apreciació del sentiment espontani i la confiança en el poder de la imaginació com a força creadora i via de coneixement. Els dos primers ja havien començat a aparèixer al llarg del segle divuit, però el tercer és una novetat que mereix una atenció especial. Al final del llarg procés de desconfiança progressiva en la percepció racionalista, els romàntics van concloure que la realitat no es podia aprehendre completament a través de l'acció combinada de la raó i dels sentits. La raó i els sentits oferien una percepció mancada, incompleta, de la complexíssima realitat, i doncs en deixaven una part important per explorar. Un home medieval hauria resolt el problema delegant-lo en els poders divins, però un romàntic, un home posterior a l'experiència racionalista, no es podia conformar amb una resposta que no era sinó un reconeixement d'impotència. Els romàntics van recórrer als poders d'una facultat humana escassament valorada fins llavors: la imaginació. No vol dir que creguessin que Èsquil, Fídies, Dante, Giotto, Shakespeare o Hyeronimus Bosch no n'haguessin

¹ Extracte del cicle de conferències “Música i pintura”, llegit al Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”, de Barcelona, durant la tardor de 1993.

² Oh tu, metamorfosi/ dels sentiments en què?: en audible paisatge.

tingut. Vol dir que ells van ser els primers a saber veure en la imaginació la força que els permetia de superar la visió mancada que oferien la raó i els sentits. “L’Ull veu més que el Cor no sap” escrivia el poeta anglès William Blake, ja el 1793 (i no cal dir que per a ell l’Ull no era el físic, sinó l’Ull interior del visionari); el filòsof alemany Johann Gottlieb Fichte anava encara més lluny en el subjectivisme en afirmar que la mateixa existència de la realitat depenia de la imaginació individual. Per la imaginació, doncs, els romàntics accedien a un coneixement superior que anava molt més enllà de les ombres de la caverna platònica. Per la imaginació s’acostaven als ideals eterns dels quals la realitat només oferia l’ombra passatgera. En definitiva, per la imaginació accedien a l’invisible regne del transcendent, del sagrat, de l’absolut, que s’oculta darrere la realitat tangible. Els romàntics, doncs, restituïen els seus drets a la religiositat en la nova cosmovisió. I l’artista, el posseïdor d’aquest poder màgic, la imaginació, esdevenia el sacerdot que feia efectiu el contacte entre l’absolut transcendent i la realitat contingent. En pocs anys, doncs, l’artista havia passat de ser un servent complaent de l’aristocràcia a ser un heroi social admirat i idolatrat per totes les classes cultes. No cal sortir de l’àmbit musical per adonar-se’n: la diferència de situació social d’un Haydn, vestint lliurea, i d’un Beethoven, festejat pels grans de l’aristocràcia i de la burgesia, és més que eloqüent. I amb les generacions posteriors a Beethoven, la idolatria artística encara s’accentuarà: pensem només en els casos de Liszt i de Wagner, per no moure’ns de camp artístic.

En l’estètica musical, el tombant romàntic va tenir conseqüències transcendents. Amb la nova concepció, la música passava del darrer lloc de l’escala que havia ocupat en el sistema racionalista, com a art decorativa de pur afalac sensorial, al primeríssim rengle de les arts. Perquè en la persecució de l’inexpressable que s’amaga darrere la realitat racional, la música esdevenia ara una art molt més potent inclús que la poesia mateixa, que per als teòrics siscentistes hauria ocupat el primer pedestal. Amb els romàntics la música deixa de ser considerada com una art incapaç de significació, només apta per al plaer hedonístic, o per lloar Déu, o per acompanyar submisament la poesia, i, en canvi, esdevé ara l’art més capacitada per expressar els sentiments i les emocions —que

la poesia, en canvi, només pot expressar per aproximació, ja que depèn de l'intermediari imperfecte de la paraula, que és una convenció humana. En la música, el poder de la imaginació no necessita cap intermediari vagament racional. És més, per als poetes i els filòsofs romàntics alemanys la música instrumental pura és l'*única* art que, per la seva independència de la paraula i del concepte, és a dir de la raó, pot desentrañar directament els misteris més inescrutables de l'existència i de l'individu. La música permet la comunió directa —és a dir, mística— amb l'Absolut transcendent, i es converteix per tant en l'art superior cap a la qual convergeixen totes les altres. I si l'artista romàntic ja és considerat, en general, com un sacerdot, el compositor esdevindrà un dels summes sacerdots d'aquesta església sense dogmes.

L'estètica romàntica que veu en la imaginació el pont per fer el salt des de la realitat empobrida per la percepció sensorial i racional fins a la veritable realitat transcendent és vàlida, és clar, per a totes les arts, que en aquesta època avancen més unides que mai, però els poetes i els teòrics anglesos la van desenvolupar pensant sobretot en la poesia, que havia de ser el gran cavall de batalla del Romanticisme britànic; la música no semblava tenir un paper tan important en la gran revolució estètica que tenia lloc a les illes a finals del segle divuit —i potser això ajuda a explicar la incompreensible davallada creativa que es produeix en aquest moment de la història musical del país. Els esforços dels anglesos, doncs, es van concentrar sobretot —i de manera ben brillant— en l'alliberament de la poesia de les urpes castradores del racionalisme classicitzant.

Pels mateixos anys, els teòrics germànics, amb el malaguanyat Wackenroder al capdavant, resolien la mateixa mena d'inquietud a través de la música pura, que els semblava l'art més capacitada per fer el salt cap a l'absolut inefable. Això no vol dir, és clar, que deixessin de banda la poesia, ans al contrari: també els alemanys van aconseguir un gloriós alliberament de la poesia, a través de la consecució dels poders de la imaginació i del seu germà, el somni.³ Però, de fet, les primeres

³ De fet, el Romanticisme és, sens dubte, el gran moment de la poesia alemanya, que no havia conegut mai una florida semblant, en quantitat i en qualitat, a la del vuitcents.

ebullicions del neguit romàntic ja es van decantar, quan encara Schubert no era al món, cap a una glorificació de les capacitats de la música per damunt de les possibilitats de qualsevol altra art —poesia inclosa. Aquestes primeres teoritzacions, més poètiques que filosòfiques, com era fàcil d'esperar, emeses abans i tot que cap gran músic les fes realitat, havien de marcar molt profundament l'evolució vuitcentista de la música alemanya i, per aclaparadora ressonància, de tota la música europea. Molt aviat, els esmentats alliberaments paral·lels de la música i la poesia van fer possible, com és prou sabut, la florida del més romàntic dels gèneres: el lied alemany.

La música era, per als romàntics alemanys, la punta de la llança de les arts. Però, com era previsible, també totes les altres arts es van girar en la mateixa direcció que la música revolucionària els assenyalava, és a dir, a l'encalç de l'infinit que només s'endevinava darrere la realitat finita. Així com el Classicisme racionalista assignava unes missions —imitatives— molt concretes i delimitades a cadascuna de les arts, el Romanticisme les alliberava tot d'una d'aquelles fronteres tan rígides i els donava un mateix objectiu: la recerca de l'absolut transcendent. Cadascuna tenia els seus propis mitjans, però totes elles compartien un mateix fi, convergien cap a una mateixa destinació. Era ben lògic, doncs, que les arts, enrolades en una sola empresa, en un sol vaixell, sota les ordres d'un sol capità, la música, comencessin a col·laborar, a manllevar-se recursos, a compartir terrenys, a fondre's les unes amb les altres, sempre sota el guiatge de la que els era superior. Les primeres teoritzacions sobre aquesta fusió de les arts apareixen molt aviat, en el naixent Romanticisme germànic, de la mà de Hoffmann i d'altres, però és amb la formulació de la famosa *gesamtkunstwerk*, l'obra d'art total de Wagner, i amb la consegüent realització del seu drama musical, que culmina l'edifici. Entremig, però, les possibilitats de fusió són força variades: neix el lied, neix la música de programa, reneix l'interès per la música religiosa, etc.

Aquest deler aglutinador de les arts tindrà moltes conseqüències a tot Europa i prou duradores perquè, en ple segle vint, Stravinsky necessités encara tota la seva força creativa i polemitzant per oposar-s'hi. A mitjan segle dinou, Charles Baudelaire, un dels primers wagnerians fran-

cesos, va sintetitzar la idea en un sonet ben justament famós: “Correspondances”.

*La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme des longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme des hautbois, verts comme des prairies,
—Et d'autres corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

En la versió catalana de Xavier Benguerel:

“Correspondències”

La Natura és un temple on tot de vius pilars
deixen sortir a vegades uns mots que no destries;
l'home hi passa a través d'un bosc d'al·legories
que l'observen amb ulls d'esguards familiars.

Com ecos que es confonen a una llarga distància
dins una tenebrosa i profunda unitat,
tan vasta com la nit i com la claredat,
entre olors, sons, colors, s'estableix consonància.

Alguns perfums són tendres com la carn dels infants,
dolços com oboès, verds com prats inefables,
—d'altres, de corromputs, fèrtils i triomfants,

que s'expandeixen com les coses perdurables,
així l'ambre, l'almesc, l'encens i el benjuí,
que dels sentits i l'ànima canten el frenesí.

Amb aquestes pinzellades, potser ara ens podem acostar, per reblar el mateix clau, a un dels capítols essencials de l'aportació romàntica a l'art dels sons: el de la música romàntica per a piano sol. En efecte, la música per a piano sol encarna, com cap altre gènere, l'estètica central del Romanticisme musical. Si, amb la fusió de les dues arts fonamentals de l'època, el lied ja traduïa la tan romàntica preocupació de la unió de les arts sota el cobricel de la música, que culminaria amb la coneguda *Gesamtkunstwerk* wagneriana, la música per a piano encarna la no menys romàntica tendència —en certa manera, paradoxalment, una mica contradictòria respecte de l'anterior— a considerar la música com la més sublim de les arts: la més espiritual, la més deslligada de la matèria; l'única capaç d'explorar el sentiment amb el seu llenguatge inefable, l'única capaç d'accedir a la comunió mística amb l'infinit, amb l'inexpressable, amb l'absolut, amb el diví. Per a la concepció romàntica de la música, manifestada al llarg de molts escrits per escriptors i músics ben diversos, des del jove Wackenroder fins al loquaç Wagner, passant per Schumann i Liszt, la música pura és la reina de les arts; la música és inclús més poderosa que la poesia, perquè la seva independència de la semàntica verbal li permet d'accedir al regne vedat a la paraula: el regne del somni inconscient, el regne del sentiment, el regne de la divinitat. Les següents paraules de Madame de Staël, la introductora del Romanticisme alemany a França, són ben reveladores de la unànime opinió dels romàntics: “De totes les belles arts, la música és la que influeix més directament sobre l'esperit. Les altres arts ens menen cap a aquesta o aquella idea: només la música ateny la font íntima de l'existència, i canvia radicalment la nostra disposició interior... sembla que, en escoltar sons purs i delitosos, estiguem a punt de copsar el secret del Creador, de penetrar el misteri de la vida. Cap paraula no pot expressar aquesta impressió, perquè les paraules deriven de les impressions originals, com les dels

traductors seguint les empremtes dels poetes. La indeterminació de la música es presta a tots els moviments de l'ànima, i cadascú creu trobar en una melodia, com en l'astre pur i tranquil de la nit, la imatge d'allò que anhela en aquest món.”

Anys de pelegrinatge de Ferenc Liszt

Ferenc Liszt (1811-1886), hongarès afrancesat i germanitzat, és una de les figures centrals del Romanticisme —i no tan sols de la seva vessant musical. Contradictori, paradoxal —mundà i místic, virtuós i intimista, nacionalista i cosmopolita, campió de la música programàtica i alhora autor de la més gran sonata abstracta del seu temps, primer aplaudit i després oblidat, etc.—, Ferenc Liszt encarna com pocs el prototip diquem-ne ideal de l'artista romàntic.

Doncs bé, aquest artista arquetípic del seu temps ens va llegar, a més a més, una obra que es podria qualificar com a breviari de l'artista romàntic: em refereixo a l'àlbum que avui ocupa la nostra audició, els *Anys de pelegrinatge*. El mateix títol és tota una revelació. En primer terme, es refereix als anys nòmades del jove virtuós, amistançat amb la comtessa Marie d'Agoult, voltant per Suïssa i per Itàlia, entre 1835 i 1839. En darrer terme, però, el títol al·ludeix, sens dubte, a la seva recerca incansable, al seu anhel d'absolut inabastable, a la seva insatisfacció fecundant, que l'empenyien sempre endavant, sempre cap a una fita més llunyana, més ambiciosa. Cal no oblidar que *Anys de pelegrinatge* és una obra construïda al llarg de tota la vida. Encara que les dues primeres parts es basin en els fulls d'àlbum del jove nòmada de vint-i-cinc o vint-i-sis anys, l'obra definitiva és una reelaboració de maduresa, completada amb una tercera part enterament escrita en els darrers temps de la seva carrera. És, doncs, una mena de diari artístic de tota la seva trajectòria, que recull, en il·lustratiu breviari, les tendències fonamentals de la seva obra pianística essencial —amb exclusió de l'apartat més virtuosista, que al capdavall és, en efecte, un aspecte menor i marginal del seu llegat.

Si el *Wilhelm Meister* de Goethe és la primera *Bildungsroman* (novel·la

de formació) de la tradició alemanya, podríem dir que *Anys de pelegrinatge* és una mena d'àlbum de formació, a la manera del gènere novel·lístic iniciat per Goethe. Només que aquí, amb Liszt, l'heroi de qui seguim la formació artística i moral és el mateix autor. Goethe es volia clàssic i Liszt era un romàntic de cap a peus. L'expressió, doncs, no pot ser aquí sinó individual i subjectiva.

Els tres volums d'*Anys de pelegrinatge* estan nominalment dedicats als escenaris dels seus errabundatges (el primer, a Suïssa; el segon, a Itàlia; i el tercer, encara que el títol no ho digui, està dedicat també a Itàlia, on va passar la major part dels seus últims anys de vida). Però, en realitat, el que importa de cadascun dels volums no és tant l'escenari on es produeixen com la recerca que hi té lloc. Al primer volum, el de Suïssa, trobem l'artista romàntic en formació davant la natura, una de les assignatures immancables de tot artista del seu temps; al segon volum, tenim l'artista romàntic meravellat davant les altres arts, assignatura no menys indispensable de l'iniciat romàntic; el tercer volum, finalment, ens presenta l'artista romàntic perseguint el seu anhel d'absolut transcendent, l'assignatura de la religiositat, també indefugible.

Encara que hagi estat tan alt per alt, ja hem parlat de l'adoració romàntica per les arts, autèntiques redemptores de la miserable finitud de la vida humana, i de la seva set d'absolut transcendent, que només es pot sadollar justament a través de les arts. En canvi, no hem parlat gaire del paper essencial que juga la Natura —amb majúscula quasi sempre— en la revolta romàntica.

Com és lògic, la Natura dels romàntics no té res a veure amb la natura racionalment controlada i dominada dels clàssics racionalistes. La Natura dels romàntics ja no és un escenari, un decorat, sinó un gran organisme vivent que acull l'home al seu si, un organisme amb ànima, capaç de vibrar amb les emocions humanes, un organisme on l'absolut transcendent es manifesta, panteísticament, pertot, un organisme que encarna els neguits i les basardes de l'ànima humana. La Natura ha deixat, doncs, de ser objecte per esdevenir subjecte. Amb aquesta concepció de la Natura, el gran paisatgisme quedava obert a totes les possibilitats. En tenim una prova magnífica en les obres de Turner o en les de Friedrich.

En tindríem bones proves, també, en qualsevol antologia de la poesia romàntica, en particular en l'anglesa i l'alemanya. A tall de mostra complementària, em permeto de llegir-vos un parell de fragments del gran poeta de la natura del Romanticisme anglès, William Wordsworth, escrits a les portes del segle romàntic:

...

i sóc aquí, no sols ben conscient
del pler actual, ans amb delit pensant
que en tal hora hi ha vida i nodriment
per al futur. I ho goso així esperar,
bé que divers de quan el primer cop
vaig venir a aquests turons; quan com l'isard
saltava per carenes, per ribatges
de rius pregons, per torrentols solius,
on deia la natura; com fugint
d'allò que es tem més que no pas darrere
allò que es vol. Car llavors la natura
(marcits els plers ferests de la noiesa
i els seus festius impulsos animals)
ho era tot per a mi. No sé descriure
com era jo. La retrunyent cascada
m'obsedia com una passió:
el greny, el puig, el bosc pregon i ombriu.
Colors i formes m'eren aleshores
una rauxa; un amor i un sentiment
que no enyoraven ni un fetill remot
vingut del pensament, ni un interès
no manllevat a l'ull. S'ha fos tal temps,
i els seus goigs dolorosos han passat,
i els seus raptés ardents. No per això
em dolc ni defalleixo; d'altres dons
han vingut; per tal pèrdua, jo creuria,
una ampla recompensa. Car he après
a mirar la natura, no com jove
irreflexiu, ans entenent sovint
la sorda, trista música de l'home,
ni ronca ni estrident, bé que amb prou força

per exhortar i sotmetre. I he sentit
una presència que em puny amb el goig
d'alts pensaments; una sublim certesa
d'una cosa més fundament corfosa,
que té estada en la llum del sol ponent,
en l'oceà rodó i en l'aire viu,
en el cel blau, i dins la ment de l'home:
un moviment i un esperit que empenyen
tot el que pensa i tot el que és pensat,
rodolant entre tot. Sóc, doncs, encara
un amador dels boscos, de les prades,
dels cims; de tot allò que atalaiem
des d'aquest verd; de tot el món puixant
de l'ull i de l'oïda, el que mig creen
i el que copsen; feliç de reconèixer
en la natura i la veu dels sentits
l'àncora dels més purs dels pensaments,
el guia i guarda del meu cor, i l'ànima
del meu ésser moral.

William Wordsworth, de *L'Abadia de Tintern*, 1798

Em vaig llevar aleshores
i vaig esterrear una branca, amb fressa
i estrall desprietat: l'avellaneda
ombriva, i l'enramat verd i molsós,
deformes i sollats, deixaren prendre's
l'estat de calma: i si ara no confonc
els sentiments d'avui i els del passat,
quan vaig partir del mutilat refugi,
exultant, molt més ric que no cap príncep,
un dolor va punyir-me en contemplar
els arbres muts, i, entre ells, el cel intrús.
Doncs, Amiga estimada, amb cor gentil
endinsa't per aquests frescals, i palpa
amb mà gentil: que el bosc té un esperit.

William Wordsworth, d' *En collir avellanes*, 1798-1799

La Natura és, per a Wordsworth, font de coneixement i fins i tot d'instrucció moral. Un programa ben transcendent.

Finalment, la tercera prova, en el nostre recorregut interdisciplinar, la tenim en la música que avui ens ocupa. El primer any d'*Anys de pelegrinatge* és la contrapart ideal de Turner i de Wordsworth. I en un escenari natural, les muntanyes i els llacs de Suïssa, on havien caigut de genolls, per dir-ho així, tant Turner com el jove Wordsworth: l'escenari romàntic per antonomàsia.

Liszt s'acosta a la pintura, doncs, en tant que paisatgista. La seva vinculació literària és molt més coneguda, sens dubte, però la fascinació visual no és pas gaire menor en la seva extensa obra. Al prefaci a la primera edició d'aquestes peces, l'autor escriu de manera ben inequívoca:

“A mesura que la música instrumental progressa, tendeix a tenyir-se d'aquesta idealitat que ha marcat la perfecció de les arts plàstiques, a esdevenir ja no una simple combinació de sons, sinó un llenguatge poètic més apte potser que la poesia mateixa per expressar tot allò que, en nosaltres, franqueja els horitzons habituals, tot allò que escapa a l'anàlisi, tot allò que s'aferra a les profunditats inaccessibles, desitjos imperibles, pressentiments infinits. És amb aquesta convicció i en aquesta tendència que he emprès l'obra que avui es publica, adreçant-me a uns quants més que no pas a la multitud, ambicionant no pas l'èxit sinó el sufragi del petit nombre dels que conceben per a l'art una destinació diferent que la d'entretenir les hores vagatives, i li demanen una cosa ben diferent que la fútil distracció d'una diversió passatgera.”

Efectivament, ens trobem davant del Liszt més poètic, menys extern, més profundament romàntic. Comprovem-ho ara amb l'audició d'algunes peces d'aquest primer any.

Proposta d'audició

1. *Au lac de Wallenstadt* porta una citació literària ben característica, extreta del *Childe Harold* de Lord Byron, un llibre molt influent entre els romàntics:

El teu llac contrastat,
amb el món insofrible en què jo visc
m'invita a abandonar, amb el seu silenci,
les aigües turbulentes de la terra per una deu més pura.

2. *Au bord d'une source*, és precedida per uns versos de Schiller:

En la frescor murmuriosa
s'inicien els jocs
de la jove natura.

3. L'altra peça que escoltarem, *Orage* (la tempesta, un dels fenòmens “descoberts” pel paisatgisme romàntic) no porta referències literàries, tot i que la majoria de la resta de peces de l'àlbum sí que en porten. Liszt, doncs, sense postular una obra d'art total, s'ajusta perfectament a l'arququetip romàntic de l'aglutinador de les arts: la música, la pintura i la literatura.

El simbolisme, una segona florida romàntica

És molt difícil de caracteritzar en poques ratlles un moviment tan complex i tan important com el Simbolisme, però intentarem temeràriament aquest impossible. En essència, es podria dir que el Simbolisme és una refflorida romàntica, al llarg del darrer terç del segle dinou, una reacció espiritualista atiada per fatiga d'un realisme positivista que havia succeït a la foguerada del primer Romanticisme. Com tota refflorida, però, el Simbolisme és molt lluny de la frescor, l'ebullició i la insolència d'aquell primer Romanticisme, que havia nascut com una joiosa explosió renovadora. El Simbolisme és, per dir-ho clar, un manierisme romàntic, una sofisticació de conquestes anteriors que, a la llarga, inevitablement havia de ser qualificada de decadent. El Simbolisme que a finals de segle havia d'estendre per tot Europa la seva influència a través del decorativisme que va envair les arts plàstiques —arts aplicades in-

closes—, amb noms com *Modernisme*, *Jugendstil*, *Sezession*, *Modern Style*, *Art Nouveau*, etcètera, havia nascut de fet com un moviment literari, com l'autèntica aportació francesa a l'estètica romàntica dominant al segle dinou. Lamartine i Hugo havien estat els representants indiscutits del Romanticisme francès, però en el fons no deixaven de ser uns febreros contagiats pels Romanticismes germànic i britànic. El Simbolisme que es podria dir que neix amb Baudelaire i que es consolida més tard amb Mallarmé, Verlaine i Rimbaud, és la veritable assumpció francesa, refinada i elegant, mesurada i sofisticada, de la revolució ètica i estètica del Romanticisme. Els simbolistes ja no vociferen amb l'eloqüència d'Hugo, sinó que suggereixen a mitja veu; aspiren a atènyer l'infinit romàntic a través del símbol, al·ludint més que no pas dient (“dir molt en un mig dir seria mon afany”, fa un apropiat vers de Carner); al·ludir, sobretot, en una llengua musical, prenyada de tots els suggeriments inefables de la música (“*de la musique avant toute chose!*” demanava Verlaine a la seva *Art poètica*); perquè també el Simbolisme, com molt bé diu el sonet “Correspondances” de Baudelaire, es basa en la riquesa dels intercanvis sinestèsics entre les arts (no és perquè sí que Wagner va exercir una influència tan poderosa sobre el Simbolisme literari). El món dels simbolistes té una aparença d'irrealitat somiosa que no havia arribat a assolir en un grau tan intens el món romàntic: fa tot l'efecte que els simbolistes creuen haver fet el salt definitiu al món ideal que només es revela enllà del món real.

Doncs bé, si Berlioz era l'equivalent musical del romàntic Hugo, Debussy és l'equivalent musical del simbolista Mallarmé. Per comprovar-ho, n'hi hauria prou recordant les famoses paraules amb què el jove músic explicava al seu mestre, Ernest Guiraud, com havia de ser el seu llibretista operístic ideal: “Aquell que, dient en un mig dir, em permeti de sobreposar el meu somni al seu; aquell que concebi personatges amb una història i un espai que no siguin de cap temps ni de cap lloc; aquell que no m'imposi despòticament l'escena que cal' i em doni la llibertat de ser més artista que ell, aquí o allà, i de concloure la seva obra... Somio poemes que no em condemnin a empènyer actes llargs, pesats; poemes que em proporcionin escenes mòbils, diferents de lloc i de caràcter, on

els personatges no discuteixin, sinó que sofreixin la vida i la sort que els ha escaigut.” El llibretista ideal de Debussy ja existia i l’estava, per dir-ho així, esperant: no era Mallarmé, que no abordava el món teatral, sinó el simbolista belga Maurice Maeterlinck. El drama simbolista *Pelléas et Melisande*, que va fascinar compositors tan diferents com Fauré, Schönberg i Sibelius, va trobar en Debussy el músic que li calia per esdevenir la gran òpera del Simbolisme. El músic va haver de demanar ben pocs canvis a l’obra original: eren fets l’un per a l’altre. Admirador, com a bon simbolista, del Wagner de *Tristany* i *Parsifal*, Debussy aspirava a una subtilesa que no arribava a trobar en l’alemany; l’explicitud motívica de Wagner no es podia avenir amb el seu desig d’expressar l’inefable: “No intento imitar el que admiro en Wagner. Jo concebo una forma dramàtica diferent: la música comença allà on la paraula és incapaç d’expressar-se; la música s’escriu per a l’inexpressable; voldria que la música semblés sorgir de l’ombra per tornar-hi al cap d’uns instants; que actués sempre amb discreció.” ¿No ens sona, això? ¿No són si fa no fa les mateixes idees dels primers teòrics romàntics alemanys? El cicle —i el cercle— es tancava.

Aquest desideràtum l’aconsegueix Debussy girant-se cap a les lliçons de la pintura del seu temps: més cap a l’impressionisme de Manet que no pas cap al simbolisme de Moreau o Redon. De fet, només cal fer una repassada als títols debussistes per comprendre que el món visual és decisiu per a ell: *Imatges oblidades*, *Estampes*, *Imatges* (un examen detallat dels títols de cada estampa o de cada preludi seria encara més revelador). No és cap casualitat que la primera obra orquestral que li va merèixer l’acusació d’“impressionisme vague” per part del jurat de l’Acadèmia, fos *Printemps*, de 1887, una obra concebuda a Itàlia sobre *La Primavera* de Botticelli. Una obra, previsiblement, sense programa discursiu, on l’autor intentava expressar, semblantment al Couperin de *Les lis naissants*, la naixença lenta i angoixant dels éssers de la natura, la gradual desclosa i per fi l’explosió de joia d’haver renascut a una nova vida. Per via simbòlica, no pas descriptiva, és clar: el solo de flauta que obre l’*Après-midi d’un faune*, per esmentar un exemple famós, no és cap imitació d’una flauta de Pan, sinó un símbol.

Així com els pintors impressionistes havien trencat amb la tradició del clarobscur llepat bo i tornant a la vitalitat del color en llibertat, Debussy va trencar amb l'empastament orquestral germànic per tornar a la vitalitat del timbre de cada instrument en llibertat. Així mateix, va trencar decididament amb la imposició discursiva de les relacions tonals, a la manera simfònica germànica, per emmirallar-se en l'estatisme no discursiu de la pintura; per a Debussy, l'harmonia ja no es basa en cap jerarquia tonal: una dissonància té valor sonor per ella mateixa i no cal preparar-la anteriorment ni resoldre-la posteriorment en funció del context tonal en què apareix, amb la qual cosa el temps musical es debilita en favor de l'espai musical. Aquesta revaloració del so per ell mateix, que tantes conseqüències havia de tenir en la música del segle xx, es correspon perfectament amb l'esmentada revaloració impressionista del color en ell mateix. Alhora, la melodia llarga de la tradició temàtica desapareix en favor de la pinzellada curta i sintètica; les línies es dissolen en favor de les formes difuminades, més al·lusives que no pas explícites, on el silenci té un valor sonor que no havia tingut mai abans de Debussy; els grans formats del darrer Romanticisme es reduïen a unes dimensions "de cavallet", el discurs tendia a l'aforisme...

La diguem-ne revolució debussista és possible gràcies a l'àvida curiositat artística del compositor, que l'obria constantment a nous mons fecundants. Els seus gustos eren catòlics, tant en pintura com en música: al costat dels pintors impressionistes, tenia una flaca confessada per l'anglès Turner i pel japonès Hokusai; al costat del darrer Wagner, estimava Mussorgski; al costat de la música *gamelan* de Java o d'altres músiques orientals, el cant gregorià de Solesmes; al costat del refinadíssim clavecinisme francès del setcents, el popular *ragtime* americà...

Posteriorment al *Pelléas*, estrenat l'any 1902, després de tot un decenni d'elaboració lenta i meditada, la constant evolució de l'estil de Debussy comença a allunyar-se de l'estètica simbolista per anar a la recerca de noves formes constructives, on la claredat de línies contrastarà amb l'atmosferisme de l'etapa impressionista (no oblidem que les darreres obres importants de Debussy seran justament tres sonates, ja ben lluny de les estampes anteriors). L'autor de *Nocturnes* esdevindrà l'autor

de *Jeux*, basat en un tema tan escassament simbolista com un partit de tennis. És aquesta evolució final la que ha fet que un Messiaen o un Boulez hagin pogut defensar la figura de Debussy com un dels pares de la música moderna europea: amb aquesta segona part de la seva trajectòria, Debussy esdevé de ple dret un músic del segle xx; molt més, per exemple, que no pas un Mahler, que va morir tot just quatre anys abans que el francès, malalt, deixés de compondre.

Proposta d'audició

Com a il·lustració del Debussy pintor, us proposo una peça del tríptic més famós de Debussy: *Jeux de vagues* (Joc d'ones), de *La mer*, escrit entre 1903 i 1905. *La mer* representa la culminació de l'intent debussista d'assimilar els secrets de la cohesió ondulant de l'aigua, perseguit al llarg de diverses obres, des de *Sirènes*, de *Nocturnes* fins a *La mer*, passant per escenes del *Pelléas* i diverses peces per a piano posteriors. No és gens estrany que, com els seus admirats Turner i Hokusai, Debussy s'esforcés a trobar l'entrellat de la natura fugitiva, però cohesionada, de l'aigua, que tant s'avenia amb la seva concepció musical, sempre rebecca a la conformació a rígids motllos predeterminats.

La "Jeune France"

Després de l'etapa simbolista-impressionista de la música francesa, que feia el ple als darrers anys del segle XIX, l'ambient musical parisenc es caracteritza per una reacció diguem-ne anti-romàntica —o clàssica—, que es fa evident en la producció abstracta del darrer Debussy, en l'obra global de Ravel i en la breu, però decisiva, producció d'Erik Satie. Alhora, cal tenir molt present l'aportació fonamental de Stravinsky, que l'any 1911 ja hi presentava una obra tan personal com *Petruixka* i el 1913 hi feia explotar la famosa bomba de *Le sacre du printemps*. Aquesta reacció antivuitcentista, per dir-ho així, discorre de manera paral·lela a l'es-

pectacular eclosió de les avantguardes plàstiques i a la més discreta de les literàries. Quan la Gran Guerra de 1914 semblava amenaçar de mort tot aquell efervescent gresol de l'art nou, va sorgir algun moviment d'agrupació per salvar-ne l'essència. A Suïssa, diversos refugiats van crear Dada amb aquest objectiu: conservar la flama que feia l'efecte que la ventada bèl·lica podia apagar irremeiablement. Però Dada només va salvar, de fet, les flames plàstica i literària. Qui va salvar la flama musical, just acabada la guerra, va ser l'anomenat Grup dels Sis, que, sota l'apadrinament d'Erik Satie i amb l'ajuda literària de Jean Cocteau, va emprendre una croada decidida contra qualsevol vestigi romàntic en la música moderna. Aquest grup, que representaven antonomàsticament Darius Milhaud i Francis Poulenc (no goso incloure-hi Arthur Honegger, perquè aviat es va veure que ell no podia renunciar del tot a l'herència romàntica de la seva filiació germànica), va proclamar la necessitat d'una música nua, abstracta, despullada de tot el robatge literari amb què l'havia guarnida el segle XIX, una música amb valor autònom i suficient per ella mateixa, que bandegés l'eloqüència sense renunciar a la sinceritat, que no s'obligués a la sublimitat i, alhora, no es prohibís la frivolitat. En definitiva, el Grup dels Sis es proposava de tornar la música francesa a les arrels clàssiques, racionalistes i mesurades, de la seva tradició ancestral. No pas per conservadorisme, és clar, sinó per una raó semblant a aquella que va permetre a Verdi de dir "*torniamo all'antico e sarà un progresso*": perquè la seva tradició clàssica era un antídoto contra el Romanticisme que ja havia esdevingut acadèmic i conservador.

En conjunt, l'escombrada del Grup dels Sis va representar una saludable recuperació dels valors més propis de la música, però al mateix temps va mostrar aviat els seus perills: la deshumanització, a força de voler-la asèptica i autosuficient, de la música. De fet, la majoria de compositors que havien format el Grup, de vida tan curta com efectiva, van evolucionar després de manera força més matisada. Però el correctiu als perills del classicisme desanimat i impersonal dels Sis va esclatar, també en forma de Grup, l'any 1936, en què Yves Baudrier, d'acord amb tres músics més, va redactar el manifest que significava el naixement d'una nova reacció espiritualista, diguem-ne romàntica: la del grup "Jeune

France”, que demanava a la música generositat, violència espiritual, sinceritat, per aconseguir una reencarnació de la música en l’home.⁴ Els altres signants del manifest eren Daniel-Lesur, André Jolivet i Olivier Messiaen. De tots aquests, només Jolivet i Messiaen tenien fusta de grans compositors, capaços de transcendir el manifest amb música de gran qualitat i, alhora, de gran novetat. Si, de fet, Baudrier no va aconseguir d’anar més enllà d’una renovació del poema simfònic, Jolivet i Messiaen van saber descobrir, explorar i explotar terrenys nous. Baudrier i Daniel-Lesur es van retreure de les recerques tècniques, que consideraven culpables de la deshumanització de la música, i van posar l’accent en l’ètica del músic, més que no pas en l’estètica de la música. Jolivet i Messiaen eren massa músics per dissociar una cosa de l’altra: Jolivet, des d’una sòlida militància humanista, i Messiaen, des d’una no menys sòlida professió catòlica, van continuar les recerques en el llenguatge, sense renunciar a les preocupacions ètiques. I en un grau prou important perquè Messiaen arribés a ser la principal força seminal de la música de la segona meitat del segle: Boulez, Stockhausen, Maderna, entre tants d’altres, li deuen una part important de les seves arrels. Baudrier i Daniel-Lesur buscaven la música interior de l’home; Jolivet i Messiaen aspiren a reflectir tot el cosmos en la seva música i doncs es deixen per descobrir les lleis d’aquesta mena de “música de les esferes” universal.

Ja en el cas de Messiaen, que avui ens ocupa, és en aquestes coordenades que cal situar la seva passió per la música dels ocells, per les tradicions musicals de les altres cultures de la terra, en particular les orientals: es tracta d’un afany totalitzador per part del músic, que s’erigeix en torsimany de la humanitat i fins i tot de la creació sencera. D’aquí ve la riquesa barroca de la seva música, la seva sensualitat desbordant, les dimensions colossals de les seves obres, la varietat acumulativa dels recursos expressius. Previsiblement, doncs, no s’ha d’entendre la seva religiositat com un anhel místic de deserció de la realitat terrenal per atènyer la comunió amb el més enllà celestial i diví, sinó com una adoració de la divinitat per part d’una creació terrenal exultant, que no s’avergo-

⁴ Uns anys abans, el Surrealisme havia constituït una revolució semblant, en la literatura i les arts plàstiques.

nyeix de la seva realitat còsica. La seva música no és mística, doncs, sinó teològica: aspira a conèixer Déu i venerar-lo, des de l'acceptació joiosa de la materialitat, en la qual endevina una realització panteista de la divinitat. És, com diu ell mateix, “un arc iris teològic”.

Per comprendre bé les qualitats “pictòriques” de Messiaen, cal remarcar les seves recerques i troballes tímbriques, que semblen inexhauribles. Messiaen sostenia que la seva música no era ni tonal, ni modal, ni serial, ni aleatòria, sinó “colorée”. El nostre compositor sentia la música en colors. A cada combinació tímbrica hi corresponia un color, en la seva percepció, i, en funció d'aquesta particular sinestèsia, elaborava els timbres segons els colors que volia donar a la música. Naturalment, no pretenia que la percepció colorista de l'auditor fos la mateixa que la seva, però sí que l'obligava a percebre les diferències tímbriques de les seves elaboracions.

Ja es veu, doncs, que per aquí ens acostem, com volíem, al músic proper al pintor. Però, ara, més que abordar aquest aspecte en el conjunt de la seva obra, preferiria presentar el Messiaen que, com un pintor de cavallet, se situa davant un paisatge per captar-ne la riquesa sonora... i visual! Des de molt jove, Messiaen, un home de bosc, sentia la passió pels cants dels ocells, i ben aviat es va dedicar a anotar-los musicalment.

Durant els anys cinquanta, va començar a aplicar aquestes troballes ornitològiques a la seva obra, cosa que ja no deixaria de fer durant la resta de la seva carrera. Potser l'obra culminant en aquesta direcció és l'extens *Catalogue d'oiseaux*, per a piano, escrit entre 1956 i 1958, on l'autor recrea sonorament tretze paisatges de la geografia de l'Hexàgon. Per descomptat, el procediment és manllevat al pintor de cavallet, però el disegni de Messiaen no és, de cap manera, una evocació pictòrica descriptiva, sinó la interpretació d'una de les moltes veus del cosmos. Abans de cap audició, val la pena conèixer una part de la presentació de l'obra, en paraules de l'autor, que sempre es va mostrar ben disposat a comentar les pròpies creacions:

“Al *Catàleg d'ocells*, tret d'alguns cants d'ocell que són, aquí i allà, estilitzats, idealitzats (com la Merla roquera, l'Aligot comú, l'Oriol, la

Merla blava), totes les línies melòdiques i tots els ritmes són autèntics. Perfectament reals i autèntics són l'estrofa del Rossinyol bord, la tornada del Tallarol de casquet, els trets cromàtics del Cotoliu, la joia de l'Alosa comuna, les repeticions enartadores del Tord comú, els ticoticotí del Rossinyol, els ritmes xerricants de la Boscarla de canyar, la crida terrorífica del Gamarús, l'èxtasi de l'Hortolà, l'encís del Tallarol trencamates, els crits de la Gralla de bec groc, el glissando tràgic del Becut, i tants altres! També autèntics són els contrapunts d'alguns ocells d'espècies diferents i la seva coincidència en un mateix paisatge. I autèntic, per acabar, és el paisatge mateix, amb totes les sensacions visuals, auditives, olfactivas, tèrmiques, que l'acompanyen.

”La reproducció dels timbres dels ocells és particularment difícil. Com que el timbre prové del nombre més o menys gran d'harmònics, m'ha calgut (quasi per a cada nota dels cants) buscar combinacions de sons inesperades, reinventades, a cada instant i per a cada ocell. En canvi, el piano, per l'extensió del seu registre i la immediatesa dels seus atacs, és sens dubte l'únic instrument capaç de competir en velocitat amb el tempo i els desplaçaments d'altures amb alguns grans virtuoses, com el Cotoliu, l'Alosa comuna, el Tallarol gros, el Tallarol de casquet, el Rossinyol, el Tord, la Boscarla dels joncs, la Boscarla de canyar. Així mateix, només el piano pot reproduir les percussions rauques o xerricants del Corb, del Balquer, les raspositats de la Guatlla maresa, els xiscles del Rascló, els clapits del Gavià argentat, el timbre sec i imperiós de pedra colpida del Còlit ros, l'encís assolellat de la Merla roquera o del Còlit negre.

”Hi ha encara les qüestions de la música i de la forma. La música és de bon principi la dels ocells. Al seu entorn, el paisatge, amb els seus colors, les seves ombres, les seves llums, m'ha permès algunes recerques tècniques: l'ús de la mètrica grega i dels Decî-Tâlas de l'Índia per a les pedres dures de la muntanya i el caos de blocs esfondrats, en la *Gralla de bec groc*, —els colors d'acords en inversions transposades o en ressonància concreta per al vermell i el taronja del sol ponent en el *Còlit ros*, —un tipus de durada i de dinàmica (o de valors d'intensitat) molt diferent de l'*Estudi* de ritme per a piano que porta el mateix títol, destinat a traduir la por de la nit en el *Gamarús*, —l'ús del quart mode de transposicions li-

mitades, en la seva cinquena transposició, amb el seu color de violeta intens fortament influït pel negre en el registre greu, per a la mort del sol damunt l'estany de lliris, en la *Boscarla de canyar*, —un cert maneig serial ondulant per als salzes que es reflecteixen a l'aigua (el *Rossinyol bord* —en aquesta mateixa peça, per al tema del riu, l'ús del tercer mode de transposicions limitades amb la seva primera transposició taronja, or i blanc lletós, i la seva tercera transposició blava i verda com el plomatge del Blauet, —durades cromàtiques totes diferents, des d'una fusa a trenta-dues fuses, en un ordre permutat, per als moments de silenci que es ritmen i es numeren a la *Merla roquera*, —acords giratoris, i en inversions transposades, i en ressonància contreta, en el *Còlit negre*.

”Moltes altres coses renoven també l'escriptura pianística: la inflor terrible de les ones, l'espessiment de la boira damunt la mar en el *Becut*, —la imitació dels glissandos, dels crescendos trinats de la *Boscarla dels joncs*, les fresses de ferralla, les raspositats àcides, els crits poderosos del *Balquer*, —sobre un fons d'acords en ressonància contreta, disposició creuada amb repetició d'acords en mixtures canviants, en el cant de la *Merla blava*...

”La forma ja no té res de tradicional. Tret d'un record de la Tríada grega (Estrofa, Antístrofa, Èpode), amb cobles interpolades, en la *Gralla de bec groc* —i tret de la frase cantant harmonitzada en acords acolorits del mode tres, que es descabdella lentament com el riu, en el *Rossinyol bord*— la forma segueix pas a pas, minut per minut, la marxa vivent de les hores del dia i de la nit! Això és evident en la *Boscarla de canyar*, que s'estén des de mitjanit-matinada fins a la mitjanit-matinada de l'endemà, amb tots els esdeveniments sonors d'una nit, un dia i la nit següent. Això existeix també a totes les altres peces, i les alternances de contrapunts i de solos, de cants i de silencis, de llum i d'ombra, han estat vistos, sentits i respectats.”

Proposta d'audició

Per a l'audició, he escollit, per si us pot ajudar a trobar-vos-hi com

a casa, un dels tres paisatges catalans que ofereix el *Catalogue*. Tots dos pertanyen a la Costa Vermella del Rosselló. El primer és dedicat a la merla blava, del qual l'autor en dóna les següents clarícies:

La merla blava (*Monticola solitarius*)

“Al mes de juny. El Rosselló, la Costa Vermella. Prop de Banyuls: cap l'Abella, cap Rederis. Domini dels penya-segats per sobre del mar blau de Prússia i blau safir. Crits dels Falciots, xarbots de l'aigua.

”Els caps s'allargassen mar endins talment cocodrils. En una anfractuositat de la roca que desvetlla l'eco, la Merla blava canta. És d'un blau diferent del de la mar: blau violaci, pissarrós, setinat, blau negre. Quasi exòtic, recordant les músiques de Bali, el seu cant es barreja amb la fressa de les ones. Se sent també la Cogullada fosca, que papalloneja pel cel per damunt de les vinyes i dels romanins. Els Gavians argentats xisclen al lluny sobre el mar. Els penya-segats són terribles. L'aigua ve a morir als seus peus en el record de la Merla blava.”

Discografia

F. Liszt, *Anys de pelegrinatge*, per Lazar Berman, Deutsche Grammophon
C. Debussy, *Obres orquestrals*, per Pierre Boulez, Sony
O. Messiaen, *Catalogue d'oiseaux*, per Yvonne Loriod, Erato

.II.
VINT-I-TRES POEMES

SI FOS ENCARA EL QUE D'AMOR FOU DIGNE

S'io fosse quelli che d'amor fu degno

GUIDO CAVALCANTI

A la Teia

Si fos encara aquella nit primera,
tremolosa de cel i d'unes mans,
que ens poava del fons de la cinglera
únics silencis d'aigües estagnants;
si ens hi menés encara una dreuera
amb les aromes i els fresseigs d'abans,
a la sola claror de la teiera
que il·luminà aquells enardits amants;
¿Ens reconeixeríem en els ulls
que estritllaven el cel de la tenebra?
¿En la joia dels somnis sense esculls?
¿En els calfreds salvatges de la febre?
A la llum inclement de la mudança,
ens veuríem immòbils en la dansa?

ESBÓS DE FIGURA ADORMIDA

A la Tèia

Tornant de l'hospital el mateix dia
que hi entràveu en flor, tu i el til·ler,
t'has quedat adormida al llit de casa
en la llum orejada del capvespre.
Darrere el pà·lid front de criatura
t'hi endevino el rebull de l'anestèsia,
el malson d'uns batecs descompassats,
d'una maneta resseguint-te el ventre...
Potser el somni, entre somnis, que algun déu
se m'emporta en un cigne ala-argentat
perquè li aboqui en una copa d'or
el licor que guardava per a tu.
Fas com si no et volguessis despertar
mentre durin el mal i la vergonya.

EL DIA QUE VA MORIR GROUCHO MARX

A la Teia

Tu venies d'un temps i d'un espai
que encara no existien per a mi,
un continent sencer per descobrir,
un Eldorado com cap altre mai.
Jo no era, potser, més que un illot
entrevist en la boira del matí,
una terra sense herbes per collir,
una garriga pàl·lida, un ermot.
Flotant damunt un temps incandescent,
ens vam entretopar com rais en guerra
i, gronxats per les ones en el vent,
vam sentir tremolar el fons de la terra.
Els focs ratllaven tot el firmament
i l'illot ancorava al continent.

A BAIX, PER ANAR A DALT

Poema de Nadal

Tampoc enguany vindré a cap hora, infant,
a cantar-te sonets amb estrambot,
ni a compondre't, amb molsa fresca, un jaç
o a oferir-te pastissos de murtrons.
Tampoc esgranaré llunyans raïms
per acollir el prodigi numeral,
ni seguiré cometes fulgurants,
ardents d'anuncis de salvació.
Bastiré, si de cas, amb els menuts,
un pessebre amb camins i ninotets,
però, al punt de la urgent felicitat,
me'ls miraré sense saber què dir;
i, en l'horrisona joia de mig món,
quasi em doldrà no poder creure en tu.

EQUINOCCIAL

De set en set arriba l'infinit,
on la ratlla es dissol entre dos blaus;
de dit en dit s'engruna l'esquelet,
on naufraga el record entre dos rius;
de segle en segle es gasten els planetes
per reunir-se al conflent de les partícules;
de pou en pou es fonen les pirites
per alçar el vol en curses parabòliques.
A la gàbia del tòrax, el parrup
del colom de la mort i els cops de cap
contra els barrots calcaris
no esmorteixen el bram de salvatgina
que descalça l'arrel i amarga l'ona
en revenir d'Enllà les aus primeres.

GOETHE PATINA SOBRE L'ILM, A WEIMAR

L'aigua s'ha fet camí de petja dura,
escenari d'actors i ballarins
on tothom allibera la natura
amb la nua disfressa d'uns patins.
Admirem qui esculpeix una figura
que es serva menys que el dring d'uns esquellins,
i planyem el qui cau en greu postura
i no amaguem el riure gaire endins.
Fulgurar i caure —en terra, en mar o en gel—
és el destí infrangible dels mortals,
del tímid aprenent al mestre fort.
Separats de l'abisme per un tel,
escometem l'instant com immortals,
per la vida lliscant damunt la mort.

ALES DE TINTA

A Miquel Plana

Allò que escric
amb un vell llapis
sobre paper
de cop i volta
aixeca el vol
i se m'esfuma
darrere un gruix
de nit tintada.
En ser el matí,
uns ocells negres
d'antics cognoms
damunt els núvols
deixen escrit
el que així em torna.

PEDRA DANT

Traduint Dante

Pedrapicant el teu aspríssim marbre,
l'escoda se m'esquitlla de les mans
i les espurnes salten a bells munts
per fer claror a la mina que en tu m'obro.
Talment l'escarpra fa parlar a la roca
la llengua que només comprèn el llamp
i n'encén les arrels amb una llum
com no saber fermar greument em reca.
Em puja un tremolor pel tronc del braç
empès pel batre atlètic del teu cor,
hostal del crit i la cançó de bres.
I una esperança em té, no sigui vana,
que pel teu marbre el meu es faci car
com ganga que embolqués secreta vena.

PEDRA ARCA

Traduint Petrarca

Et guio per camins sense atzavares,
pel bosc que només fressa ja el toixó,
al cim ventós de l'encinglat turó
on es fan cendra velles alimares;
t'ensenyó, pel camí, el parlar dels pares,
avidant, mot a mot, sàlvia i timó,
com si no fossis mestre i jo minyó
i el teu coratge ens hagués fet compares.
Perquè des de l'altura vegis néixer,
com rebrot en rabassa putrescent,
com plançó tendre en socarrada feixa,
la paraula de sang arborescent
que per florir un minut al sol vol créixer,
arbre de marbre sobre el monument.

BOSC DE TENTSMUIR

A Anna Crowe i Kate Pattullo

Arribo de la llum enlluernada
que, en haver fulgurat, tot ho consum,
a aquella que, per flama esmorteïda,
descobreix tots els caires del polsim.
En emergir d'una espessor profunda
i pressentir l'olor del mar proper
demano a qui m'ha dut per semblant senda
de ser lligat ben fort al tronc d'un pi:
aplegades en colla per la sorra,
un cor de foques fa ulular el seu cant,
fosca polifonia de la terra
que per a ell mateix es guarda el vent.
Al magre límit entre el gris i el verd,
mig debatent-m'hi, escolto el plany del nord.

SENSE RETOP

A Pepa Llopis i Joan Brossa

També sóc naufrag entremig de festes
i la paraula em dóna tanta feina
que ja no reconec dies de festes
quan la ment els vol tots per a la feina.
Als sacerdots del ritu no els faig festes
per no impedir-los la sagrada feina,
i no m'aturaré ni passat festes
a deixar-los tastar fruita de feina.
No escolto res sinó el parlar dels arbres
i, com ells, clavo arrels sobre la terra
o, com ells, enraono amb altres arbres
que barregen les sabes sota terra.
Els ocells més s'estimen obres d'arbres
que no fastos de festes ran de terra.

DESIG EN MAR

A Jaume Medina

Jaume, voldria que tu, en Foix i jo,
fóssim, per delitós encantament,
muntats en un llagut que, en calma o vent,
prengués, enllà del Port, el rumb més bo,
talment que tramuntana, pluja o tro,
no ens hi possessin mai impediment,
ans, vogant en silenci o parlament,
d'anar plegats es fes més gran el do.
I l'Anna i la Gertrudis, ben entès,
i la que encara i sempre m'arroenta,
de bon grat hi afegís l'encantador,
i hi poguéssim parlar dels fets d'amor,
i cadascuna d'elles fos contenta,
com ho fórem, ja ho crec, nosaltres tres.

CASA DE SUCRE

A Ricard Creus

Sota l'ala del corb,
ocellot malastruc,
t'has bastit aixopluc
contra flames i torb:
resplendor per a l'orb,
foc per al fredeluc,
braó per al poruc,
aire sense destorb.
Tots dos hi oficieu
i, amb cendra de llorers,
signeu el faig arreu.
Per l'embriex del recés,
l'ocell muda de veu
i crida: —Sempre més!

BRUIXOT DE DOL

I.M. Maria-Mercè Marçal

*Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
ingenerò la sorte.*

GIACOMO LEOPARDI

Te'm tornaven, lluint les dents de calç,
te'm donaven com un tresor perdut
redimit d'un desastre somiat,
te'm tornaven com el delit més dolç
—que el plaer del pillatge es multiplica
quan el botí és un antic do del lladre,
noble metall i preciosa pedra
impugnant les mentides de la boca.
Els bessons trabucaires que la sort
engendrava d'un cop se'n tornaran,
escàpols, a la impunitat del verd,
a esperar un altre juliol ardent
per agostar en mala hora una collita.
Goig naufragat de nedar amb bicicleta!

EN LA MORT D'ÁNGEL CRESPO

Si te presté mi voz sin desviarme...

ÁNGEL CRESPO, «A Francesco Petrarca»

Si avui encrespo la veu, entretallada,
que tenso amb tant d'esforç, no et faci estrany
que esperi, al punt de l'hora inconeguda,
que tu surtis a rebre'm des de lluny.
Potser m'oferiràs un nou robatge
de mena diferent del que ara duc;
potser, llavors, si et sé seguir la petja,
m'ensenyaràs un cant d'arreu i enlloc.
Endevino que els versos que escrivies,
que els mots que s'arregleren en tropell
en aquest meu seguit de ratlles nues,
seran silenci, allà, si no soroll.
Ensenya'm la cançó, que no sé entendre,
tu que tot just l'has acabat d'aprendre.

LA FRONDA I LA DRECERA

Per a tres bronzes de Josep Ricart

I. *A speck, a mist, a shape, i wist!*

SAMUEL T. COLERIDGE

A la fondària del congost revolt,
la llum d'abril s'afanya, branca a branca,
a assolir el virginal indret que tanca
la brolla de bardissa amb nus resolt;
on una aigua nascuda en vell bressol
potser flueix, incògnita ombra blanca,
somialt des d'antic la poalanca
en la sola presència del cargol.
Enlloc no esclata l'esvalot del gaig,
l'espígol no fremeix a la claper,
i el sol mateix ha empedreït el raig.
De cop i volta, pel sender alterós
que vinça el rocallís de la cinglera,
un home baixa, i al darrere un gos.

II. The human form, a fiery forge

*The Human Dress is forged Iron,
The Human Form a fiery Forge...*

WILLIAM BLAKE

Ciments de boira empasten l'ermitatge
amb la deu i amb l'estrella al carenal,
i el silenci ascendeix pel caminal
d'antigues lloses d'abolida imatge.
La ceguesa s'acreix, sense guiatge,
a l'espai fora temps del mut rodal,
i els camins del terror i de l'ideal
conflueixen al ventre del paratge.
Amb els signes de sempre i les paraules
revénen pel voluble torrentol
les velles faules dels vetusts retaules.
Tot d'una, al bleix de vidre de l'airina,
en galop de centaure i cabirol,
un gos i un home esquincen la boirina.

III. *Ses ailes de géant l'empêchent de marcher*

CHARLES BAUDELAIRE

Els empedrats retrunyen dels motors
i els cloquers hi esterregen les campanes;
els balcons es despullen de baranes
i hi caliuen recances i terrors.
A les places borbollen els humors
i el toro hi posseeix les vilatanes;
a la penombra de les persianes
flamaregen els dubtes i els errors.
El vell Dèdal és pres al laberint
que construí per al poder tirànic
del déu meravellós del seu instint.
De sobte, a l'aireprim de les negrors,
de dalt les torres, amb vigor titànic,
un home aixeca el vol, seguit d'un gos.

SALOMÈ

Vestits de ceba, de Toni Vidal

S'aixeca de la falda de la terra
amb els braços encara bruts de sorra
i els cabells enredats amb els de l'ombra,
just desperta del somni de la sembra.
Quan el sol en tempteja la nuesa
i el mar de lluny la palpa amb mà de brisa,
el seu cos, tremolós, lleument es tensa
fins a descabdellar-se en vent de dansa.
A cada giravolt, mig es despulla
de la pell esblaimada de donzella
per revelar-se, en fulgurants periples,
nuditat i vestit indestriables.
Vel a vel, el seu cor es desencrosta
fins a l'últim, la testa del Baptista.

MEDITERRÀNIA

A Enric Maass

Els raigs de sol riellen amb els d'oli
per la teula, l'onada, el vidre i l'ala,
i la mar fila pegues i quitrans
per enxarxar-hi mossos i patrons.
L'aire excita els fantasmes de la golfa
i els empeny pels terrats que el dia escalfa,
mentre fon la campana amb el cavall
per fugar amb l'esmolet i el passerell.
Als solatges subtils de les garrafes
s'hi congrien recances, més que anhels,
per a cançons amb massa sinalefes.
A les banderes clares dels llençols
s'hi llegeix, en blauet, els epitafis
dels déus exiliats del mar més dolç.

MEDITERRÀNIA

A Toni Vidal

S'estavellen les ones de la pedra
contra els immòbils farallons de l'aigua
alçant un núvol d'esquerdills de pedra
que sepulta els camins escrits en aigua.
Emergeix de l'abisme de la pedra
el vell drac adormit d'escates d'aigua
per sotmetre el reialme a llei de pedra
clavant-ne els fonaments en el sòl d'aigua.
De sobte, es lleva de l'ullastre el vent
que relliga reialme i drac al sol
i envia arreu les seves hosts de vent
que arrasin l'ombradís i el para-sol.
Al so de l'evangèlic crit del vent,
pedra, aigua i vent adoren junts el sol.

SERRADORES DEL PALLARS SOBIRÀ

Per als Amics del Centre d'Art i Natura de Farrera

De Farrera a les terres d'Isavarre,
passant pel Roc d'en Pàrrec i Juverri,
de Garrabea a les canals d'en Ferri,
de Baiarri al solà de Ginestarre...

del Roc del Farrastal a Bonestarre,
del riu d'Àrreu als rics salins de Gerri,
de les Bordes de Burg fins ran d'Esterra,
de Sorpe o Surp al ronc Barranc d'Unarre...

roda que roda de l'Orri a Lladorre,
d'Estanyardo i Sarredo fins a Surri,
d'Arrós a Salibarra i a Llavorre...

de Berrós i Cardedo fins a Asnurri,
de Romadriu i Renadiu a Sorre,
serren les serres de Sarroca i Llurri.

POEMA EXPERIENCIAL

Del poemari d'un arpista adolescent

En tornar de la feina,
envellits per les hores,
apagarem el mòbil,
ens assegurem tots dos
davant la llar de foc,
amb un got a la mà,
i mentre ens abracem,
i mig ens despullem,
embellits per les flames,
recordarem vells dies
i velles infanteses
i vells amors primers...
i, al record que fa cinc,
ja roncarem tots dos.

DIGUÉ EL CORB: —NUNCA MÁIS.

Quoth the Raven, "Nevermore."

EDGAR ALLAN POE

Aigua

Oli

Oli

Aigua

Sorra

Cendra

Cendra

Sorra

Blau

Negre

Negre

Blau

Corb

Corb

GENS I PARAULES

Sant Jordi del 2003

Per a la Plataforma per la Llengua

I

Plantats en salomòniques molècules,
els gens ens fan els animals que som.
Ens retreuen colors de milers d'anys,
combinats en paletes metamòrfiques,
ens componen figures sempre noves,
dibuixades amb llapis de tots gruixos,
ens tornen un passat de protozous
que bregaven per fer-se macroscòpics,
ens suggereixen un futur possible
d'organismes tothora més complexos.
Ens fan ser jo, tu, ella, irrepetits,
irrepetibles, en l'espai i el temps.
La mort d'un gen és una malaurança
que empetteix el cor de l'univers.

II

Arrelades en cèl·lules arbòries,
les paraules ens fan com no seríem.
Ens desclouen la flor del pensament,
aivada en un tros de terra única,
ens nodreixen la planta de l'amor,
sement transformadora del desert,
ens retornen els somnis dels besavis
perquè encenguin els nostres amb nou foc,
ens formen els desitjos i els inflamen

perquè ens empenyin sempre, indefallents.
Ens fan ser jo, tu, ella, irrepetits,
irrepetibles, en l'espai i el temps.
La mort d'una paraula és un desastre
que empetiteix tota la humanitat.

ÍNDEX

PRESENTACIÓ

7

F O R A

1. EDGARDO DOBRY

Gabriel Ferrater i el "Poema inacabat"

II

2. JOSEP BALLESTER

Geografies i figures

29

3. JORDI LLOVET

Ficció i metaficció a Pale Fire, de Vladimir Nabokov

51

4. PÉTER ESTERHÁZY

De la vida meravellosa de les paraules

63

D I N S

M. DESCLOT

I. *Música i paisatge en tres episodis romàntics: Liszt, Debussy, Messiaen*

89

II. *Vint-i-tres poemes*

III



*P*ublicat
el segon semestre de 2004
per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

