

TRADICIÓ I MODERNITAT
DE LA POESIA DE
GABRIEL FERRATER

NÚRIA PERPINYÀ FILELLA

III. 3. 1. 3. LA PUGNA ENTRE EL TEMPS HISTÒRIC I EL TEMPS PERSONAL

Les dones i els dies s'obre amb un poema ambientat en la guerra civil espanyola del 36, en què, per sobre de les morts i de l'absurd de la lluita, es parla de les felices vicissituds que el desordre insòlit facilita als adolescents. Unes llargues vacances com les que obren la magnífica obra de Raymond Radiguet, *Le diable au corps*, la qual participa del valent i heterodox punt de vista de l'autor d'"In memoriam":

Sé que m'exposo a molts retnets. Però, què puc fer-hi? És culpa meua si vaig fer els dotze anys uns mesos abans de la declaració de la guerra? Sens dubte, els torbaments que en van venir d'aquest període extraordinari són d'una mena que hom no experimenta mai a aquesta edat; però com que no existeix res prou fort per envellir-nos malgrat les aparences, va ser com a nen que devia comportar-me en una aventura en què fins un home s'hagués sentit desconcertat. No sóc l'únic. I els meus companys conservaran d'aquesta època un record que no és el d'aquells que els precediren. Que aquells ja comencen a odiar-me s'imaginin allò que la guerra va ser per a tants nois: quatre anys de llargues vacances. (35)

La mateixa visió de la guerra com a *hortus libertatis* es troba en l'obra poètica de dos dels seus amics, Gil de Biedma i C. Barral (36), i caldria relacionar-la també amb la crítica que Ferrater fa de la novel·la de J.J. Mira, *En la noche no hay caminos*, la qual és perfectament aplicable a ell mateix i al seu poema "In memoriam"; Ferrater destaca que Mira ha reeixit als dos riscos a què va haver d'enfrontar-se (37): el del tema (la guerra civil era als anys cinquanta un tema "demasiado vidrioso" i ho continuava essent als seixanta tal com ho demostren els retrets i les malinterpretacions que va rebre aquest poema i, en general, totes les seves al·lusions a la situació socio-política passada i present (38)) i el de la seva exposició (ni Mira ni Ferrater cauen en la simple explicació dels fets). Des d'"In memoriam" Ferrater ens adverteix que en la seva obra es preuarà el temps individual per damunt de l'històrico-social i que, poèticament, el rerafons històric es mostrarà sempre de manera personalitzada.

Les referències intertextuals d'"In memoriam" que l'autor assenyala en l'exemplar anotat de *Da nubes pueris* (cf. apèndix VI. 1.) són: Kipling, *Love o'Women*, *King Lear*, *Homage to Catalonia* d'Orwell i Marianne Moore. De la referència a Kipling ja n'hem parlat en el capítol III. 2. 1. 3. en què deïem que es tracta d'un manlleu d'una imatge materialitzadora que apareix en aquest conte de Kipling. Per contra, l'intertext de Shakespeare cal connectar-lo a nivell temàtic. El *King Lear* suposa l'exemple literari paradigmàtic del tema dels conflictes generacionals, de les conspiracions dels fills envers els pares dins el moviment complementari de la puixança

de la joventut i del decliu dels vells: "Never, my lord; but I have heard
 him oft / maintain it to be fit that, sons at perfect / age and fathers declined,
 the father / should be as ward to the son, and the / son manage his revenues",
 "The lamentable change is from the best; / The worst returns to laughter (...)";
 "Thou'st spoken right. 'Tis true. / The wheel is come full circle. I am here"
 (39). Moviments antagònics que conformen també el nucli moral d'"In
 memoriam" i que són formulats de manera molt explícita en els
 versos 68-72 al costat dels quals apareix citat el nom de l'obra de
 Shakespeare -i observem que Ferrater també usa el símbol de la
 roda-:

Com més por
 tenien ells, més lliures ens sentien.
 Era el procés de sempre, i comprenien
 obscurament que amb nosaltres la roda
 s'accelerava molt. Eren felïços.

La referència a Orwell apareix al costat dels versos 243-
 245 en què es parla dels moments d'exultació que s'esdevenen a les
 guerres. I, en efecte, Orwell parla en diverses ocasions a *Homage to
 Catalonia* d'aquest clima quasi-festiu i d'esperança (i a vegades fins
 i tot d'oblit de la situació bèl·lica) que es vivia en certs moments
 de la guerra civil (40). I també ambdós autors assenyalen que durant
 el conflicte succeïen contínues situacions d'"òpera còmica": "Això no
 és una guerra, és una òpera còmica amb alguna que altra mort casual
 de tant en tant" diu Orwell, situacions absurdes que Ferrater

parodia en les morts que s'esdevenen en el poema com veurem en el capítol posterior.

La referència a Marianne Moore apareix al costat dels versos 30-307; Moore és una poetessa polifacètica que se singularitza per la seva atenció al detall objectiu i per la seva precisió imaginativa i lingüística (41) que W.C. Williams compara amb la pintura d'Ingres (42) -i justament en aquests versos Ferrater recrea l'atenció d'un personatge envers un senyal quasi imperceptible que delata, però, el sentiment-; T.S. Eliot en la introducció a *Selected Poems* de M. Moore assenyala la proximitat al discurs en prosa de la seva poesia unida amb una gran exigència rítmica -un altre punt en comú amb Ferrater-: "I should say that she had taken to heart the repeated reminder of Mr. Pound; that poetry should be as well written as prose. She seems to have saturated her mind in the perfections of prose, in its precision rather than its purple; and to have found her rhyme, her poetry, her appreciation of the individual word, for herself." (43).

Un altre poema en que Ferrater recrea el passat històric de la guerra civil espanyola del 36 és "Cancó idiota" en que torna a insistir en el contrast entre la puixança de la vida individual i el caos i l'absurditat del clima social. Com hem assenyalat en capítols anteriors, aquest poema suposa un auto-homenatge irònic al seu interès juvenil en la poesia surrealista. Com deiem, Ferrater va escriure poemes surrealistes en la seva joventut que posteriorment foren destruïts ja que en la seva maduresa Ferrater rebutja dràsticament l'experimentalisme avantguardista. Tot i amb això, plagis d'Apollinaire o de Cocteau són presents en la seva obra com

el mateix poeta ens indica (cf. apèndix VI. 1. i capítols III. 1. 1. i III. 2. 3. 1.) i a "Cançó idiota" emprà una tècnica genuïna de l'experimentalisme com l'absència de puntuació (44). La tria d'aquest model formal obecix a "Cançó idiota" més a un joc irònic alligat amb el tema del poema que no pas a un acte d'homenatge nostàlgic -tot i que, en part, també ho sigui-; hom ho podria formular així: "una bona manera de parlar d'una guerra idiota és fer-ho mitjançant un mitjà formal idiota" o bé: "en aquella època ja havia començat a saber viure per mi mateix però encara anava ben despistat literàriament".

També l'altre enfrontament bèl·lic (la II guerra mundial) en què l'autor es troba immers com a civil apareix en la seva obra poètica: "In memoriam", "Cançó idiota", "Lliçó d'història", "Temps enrera", "S-Bahn", etc. Enfrontament bèl·lic envers el qual Ferrater es mostra igualment escèptic i crític; com diu a "Esbós d'una autobiografia", la seva estada a França suposà al principi un alleugeriment vital allunyat de la ingensatesa de la guerra civil espanyola "però aviat van entrar els alemanys i van instaurar, allí també, la ximpleria com a règim oficial".

El poema "Lliçó d'història" se situa al juny del quaranta en el moment de la invasió alemanya de França i de l'armistici i reflexiona moralment sobre la traïció d'un general francès. Ferrater anota el nom de Montherlant sota aquest poema (cf. apèndix VI. 1.) i és obvi suposar que l'obra a què l'autor fa referència es *Le solstice de juin* escrita entre els anys 1938 i 1941, la ideologia de la qual contrastava fortament amb la ideologia francesa del moment: "La pensée de Montherlant sur la guerre n'est pas 'dans la ligne' -ni écrivain

nationaliste ni écrivain pacifiste" (45). Els assaigs de Montherlant presenten una sèrie de models de conducta per tal de conservar i dirigir l'esperit en temps de desordre i expressen el seu menyspreu aristocràtico-nietzscheà envers la democràcia francesa i la saludable lliçó que ha constituït la victòria alemanya del quarante. Montherlant, doncs, se situa "au-dessus de la mêlée" i davant el cas del general que presenta Ferrater en aquest poema invocaria la salutabilitat que suposa en tota societat i en cada individu l'enriquiment del canvi ("feeter soi-même et devenir autre") i elogiaria l'heroisme de l'home que com ell serà marginat per la resta de la societat.

Ara bé: quin sentit té l'associació de "Lliçó d'història" i Montherlant? Té una funció ideològica antitètica o coincident? Certament, crec que coincident. I no tant per la germanofília de Ferrater -de que ens en parla a "Poema inacabat" i que ha estat injustament maximalitzada i malinterpretada-, sinó perquè Ferrater i Montherlant valoren la recerca d'un art de viure individual per sobre de les contingències socials (46): "Ningú no veu quan va per ell, que és seva / la vida que li passa per davant, / i fuig del compromís d'afavorir-la. / Després oblida, i es fa l'innocent". diu Ferrater als darrers versos del poema. Montherlant creu com ell que el gran heroi dels conflictes bèl·lics no és el militar sinó el civil i per a tots dos l'individu és la víctima de les dèries polítiques i dels Estats, sobretot si -com Montherlant i com Ferrater- no combrega amb la línia de pensament col·lectiu :

écartons toute réflexion sur l'héroïsme guerrier. L'héroïsme civil. Ses formes multiples. Pourtant je suis attiré invinciblement par une seule d'entre elles. Celle de l'individu qui, par fidélité à ses idées, ses croyances ou son style de vie, accepte, dans la France de 1941, de rester un isolé. (47)

Ferrater també anota al marge d'aquest poema uns versos d'Aragon: "A Sainte-Marthe. Un général... / ...L'ennemi dans l'ombre se repose, / On nous a dit ce soir que Paris s'est rendu". Aquests versos corresponen al poema "Les lilas et les roses" de *Crève-Coeur* de 1942 (48), el qual pertany a l'etapa de la producció de poesia social d'Aragon que més li agradava a Ferrater (de la surrealista en parla amb força desafecte (49). El nom d'Aragon suposa, a més a més, l'altra cara ideològica del conflicte. Amb la qual cosa Ferrater ens està dient tres coses: que la ideologia política no és pas la que compta, sinó que el que compta és l'aprofundiment de la reflexió moral; que en literatura l'important és el mode de manipulació del tema i no la importància (la falsedat, la veritat...) del tema; i que tot fenomen és relatiu en funció del biaix perceptiu que hom prengui. Alhora, l'intertext d'Aragon actua a nivell formal, ja que Aragon -a l'igual que Ferrater- tracta el tema genèric (del conflicte bèl·lic) a partir del tema específic d'un moment poètic concret: la imatge d'un general "de noirs ramages" com a conestat de la imatge recurrent de "les lilas et les roses". Alhora, la projecció en aquesta darrera imatge del món que la guerra va anorrear ("Je n'oubliera jamais les lilas ni les roses") és un dels procediments típics de Ferrater i n'és

també l'actitud conscient de l'autor envers aquest procediment (una operació bàsicament moderna, com anem repetint):

Mais je ne sais pourquoi ce tourbillon d'images
 Me ramène toujours au même point d'arrêt
 A Sainte-Marthe Un général De noirs rangs
 Une villa normande au bord de la forêt
 Tout se tait L'ennemi dans l'honneur se repose
 On nous a dit ce soir que Paris s'est rendu
 Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses
 Et ni les deux amours que nous avons perdus

El poema "Temps enrera", que recull una anècdota biogràfica de l'autor (50), és també un poema a favor del viure individual i en ell el poeta torna a insistir en la idea que havia recreat a "In memoriam" i que rependrà a "Cançó idiota": que, paradoxalment, un context social negatiu (en aquest cas el de la segona guerra mundial) pot enfortir la vida personal (en aquest cas una relació amorosa): "No sentim cap pietat / pels silencis passats, i tenim por / dels altres, que ens distreuen de les nostres. / Baixem per l'avinguda, i a cada arbre / que ens cobreix d'ombra espessa, tenim fred, / i anem de fred en fred, sense pensar-hi" (vs. 33-38).

No obstant això, no hem de caure en la ingenuïtat (o en la malvolença) de creure que Ferrater defensa els conflictes bèl·lics puix que en ells es potencia la vida individual, sinó que aquest desacord entre temps històric i temps individual l'usa Ferrater per

accentuar que el viure personal té unes vicissituds i uns compromisos propis independents dels moviments col·lectius. Com diu a "Poema inacabat" (vs. 58 i ss.) -tot i representant la idea de l'*Odissea*, VIII, vs. 577-580- la guerra dona tema als poetes. Ara: la guerra com a fenomen *per se* és absolutament denigrada per Ferrater com queda prou pales en el poema "Atra Mater" (el títol del qual és un joc entre la *Madre España* i l'altra mare: la guerra civil) en què l'autor aprofita un referent real i biogràfic (els aeròdroms de Reus) sobre el qual projecta imaginativament la cruïlla brutal de la conflagració -personificada en una vella captaire plena de nafres- i el seu record pestilent però que, tanmateix, es ja simplement memòria en defecció: "Es va esquarterant l'eixut / crestisser dels records". Per molt que hom vulgui viure individualment en una guerra, no és sempre ni fàcil ni factible. La lluita és aferrissada i molt sovint la guerra malmet més històries individuals que no pas les potències; és per això que Ferrater la rebutja, perquè la guerra, com diu Hardy a "In Time of 'The Breaking of Nations'", afegeix més mort a la condició mortal de l'home. I el fet que aquestes morts siguin absurdes i gratuïtes com les que presenta a "In memoria" no estalvia el seu horror.

Un altre poema en què apareix l'humor negre d'aquestes morts innecessàries es "Petita guerra" en què l'autor parodia a la manera dostolevskiana (51) la indiferència davant la mort d'un ésser humà. En l'edició anotada de *Da nubes pueris* (cf. apèndix VI. 1.) Ferrater vacilla en la font de l'ús de l'adjectiu emblemàtic que apareix en el darrer vers. El dubte mnemotècnic es entre Herbert

Read i Kenneth Clark (52) que cal resoldre a favor del primer puix que H. Read -poeta que exercí una gran influència sobre el grup de poetes anglesos dels anys quaranta anomenat "new apocalypse", els quals reaccionaven contra la poesia política i la poesia cerebral dels anys trenta- és qui usa aquest adjectiu en el seu poema *To a Conscript of 1940* (53) -en el vers vintè-, poema que participa de la mateixa filosofia antibèlica de "Petita guerra": les guerres són sempre derrotes inútils; el món sempre retorna a l'odi inmemorial entre rics i pobres i l'únic que és brutalment alterat són les vides dels joves soldats que moren a les batalles. El *deus ex machina* de la guerra no són els ideals ni els seus símbols, sinó la por.

L'autor de l'altre intertext que assenyala Ferrater és Unamuno (cf. apèndix VI. 1.), i, en concret, Ferrater fa referència a la imatge i al clima de solació d'uns versos del poeta castellà en què compara un miserable cementeri amb un "torral de muertos, entre pobres tapras" (54) que es troba alhora a prop i terriblement lluny del món dels vius, un lloc que només una ruda creu fa que no s'assimili completament a la deprimida natura que l'envolta. Val a dir que alguns crítics (com G. Grilli) han establert relacions biogràfiques entre aquest poema i el seu autor, fet que és del tot improcedent ja que simplement per una impossibilitat cronològica - per no parlar de les ideològiques i temperamentals- Ferrater no va poder lluitar amb els maquis; com assenyala J. Ferraté (55), els maquis que surten en el poema són alguns francesos (reals o imaginaris) totalment despenjats que van passar la frontera (d'aquí prové el títol de "Petita guerra").

A més a més de la crítica a altres referències a pressions socials històriques que es troben al llarg de *Les dones i els dies* com la guerrada Vietnam ("Cançó del gosar poder"), les purgues soviètiques ("Babel") (56) o la postguerra alemanya ("S-Bahn") (57), Ferrater recrea en diversos poemes l'època en què li toca de viure: la dictadura espanyola del règim franquista. Aquest és el tema de fons dels tres poemes finals de *Menja't una cama*, "Els innocents", "Le grand soir" i "Guineu". Els innocents són els mateixos homes als quals es refereix Brecht en el seu poema "Als nascuts després" -poema del qual Ferrater manleva també la imatge del passat històric com a "llot" que cal substituir per "terres clares" (58)-: els fills de la postguerra que volen oblidar el passat d'on encara pugen bombolles, com diu Ferrater a "Poema inacabat". En aquest poema el pas del temps és vist com a positiu puix que es tracta del temps històric negatiu que hom vol soterrar, mentre que -com ja hem assenyalat- quan es tracta del temps individual el pas del temps és abominable.

El títol de "Le Grand Soir" designa la fi de l'Antic Règim i el clima revolucionari consegüent; com en el poema anterior seran les noves generacions les que acabaran dràsticament amb la presència i memòria de la dictadura. El passat ve donat per una sèrie d'imatges negatives (rovell, pus, mal, fred) mentre que el futur es projecta com el xiscle del sol, que aquí té funció positiva perquè torna a referir-se al temps històric i no el personal. Els dos intertextos que assenyalava Ferrater per a aquest poema (cf. apèndix VI. 1.) són els darrers versos del poema de Shapiro "Western

Town": "Tomorrow, / Somewhere, a city will take the train apart" (59) que enllaça amb la imatge simbòlica del tren que apareix a "Le grand soir" (la relació entre tren i dictadura -en part real i en part simbòlica) es troba també a "Poema inacabat"), i el vers de G. Benn del seu poema "Der Junge Hebbel": "Zehn nackte, rote Heiden tanzten um den Bau und blökten" ("Deu pagans nus, vermells, ballaven al voltant de l'edificació") (60). La referència a Benn es troba als costats dels tres versos finals i el tipus d'enllaç que existeix entre ambdós textos és de caràcter imaginatiu. En ambdós poemes es recorre a una figuració allegòrico-expressionista del Sistema (en estat de descomposició) i d'aquells (els "nens" i "els pagans" de Ferrater i Benn, respectivament) que volen subvertir-lo.

En el poema "Guineu", Ferrater passa de la memòria col·lectiva al present individual. El passat històrico-social són les "vergonyes de pedres / aplanades, brutes / d'olis i frec de robes" la mort del qual és sanguinosa com el color de la guineu i tan pudent com ella. Superat el crepuscle del temps històric, el temps individual crida a la vida.

Finalment, caldria parlar del poema "El secret". Aquest poema projecta en el futur com podria ésser el tan esperat dia de la mort de Franco, un dia que hom espera amb la mateixa esperança de redempció que els pobres el dia de "Sant Mat. Més" de la cançó de Brecht (61). Aquell dia tot canviaria i tot serà "perfecte". Així ho glossa Gil de Biedma en el seu poema "Canción para ese día" (62), al clima exultant del qual Ferrater va voler replicar escrivint el poema "El secret" -com consta en l'edició anotada de *Da nuce pueris*

(cf. apèndix VI. 1.)-. Aquest poema representa l'actitud oposada, absolutament escèptica fóra la paraula més justa. A "El secret" no hi ha ni les campanes, ni els coloms ni les garlandes de la visió de Biedma -i del conjunt de poetes socials que vivien i escrivien en l'esperança del canvi polític. Per a Ferrater, quan arribi aquest dia no passarà res de res i després d'aquest dia continuarà tot igual, car els mecanismes individuals (la seva felicitat, la seva por) són independents dels mecanismes socio-històrics. Aquesta és la mateixa filosofia escèptica envers la intervenció dels *deus ex machina* que es desprèn d'un poema de Cavafis de joventut -també construït en futur- intitulat "La intervenció dels déus" (63) i, alhora, es fa partícip també de la que és formulada a l'inici de *Burnt Norton* de T.S. Eliot : "Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past".

Joan Ferraté explica (64) que aquest poema sembla ser que provenia d'una conversa que van tenir tots dos germans a propòsit de la lectura de Kafka de Max Brod, en què Brod ens presenta una imatge mística de Kafka obsessionat per les relacions entre l'home i el Deu de la tradició jueva. Quina relació hi ha entre aquesta conversa i "El secret"? Justament el desig de Ferrater d'evitar aquest tipus d'interpretacions de psicologia lliure; una manera d'evitar-ho és facilitar el menor nombre possible de pistes als crítics, és a dir, en aquest cas, omitint el referent real a què es remet el poema. Ara, com diu Oller (65) i el mateix Joan Ferraté coneixer exactament el motiu que l'impulsà a amagar la situació concreta a què fa referència el poema i la mateixa anècdota

històrica és secundari, car el sentit moral del poema és absolutament intel·ligible amb independència d'aquestes dues informacions, de la mateixa manera que conèixer que es tracta d'una rèplica a un poema de Gil de Biedma o que els primers versos del poema reprenen el ritme d'uns versos de Guillén (65) és absolutament dispensable. L'important és, insisteixo, reconèixer que el temps individual i el temps històric tenen vides independents i que de la felicitat o de la dissort personal l'únic responsable n'és un mateix.

III. 3. 1. 4. DE LA PARADOXA DELS LÍMITS: DE MORTS I DE RECORDS

La línia concretitza i perfila mentre que l'esfumatto suggereix l'infinit, l'aureola que trascendeix la matèria, el "divino sin bordes". La matèria és sempre delimitada per línies rectes o corbes puix que viu en l'espai i tot el que viu en l'espai té uns contorns. Ara: les idees, que són en essència immaterials, no tenen perfils, no es veuen, no es toquen, no s'obren. La idea, en el fons, no és sino un producte del llenguatge i el llenguatge la forma en què s'encarna la idea. Tant o més que Eugeni d'Ors, Ferrater és un Amic dels Límits: "L'Amic dels Límits gusta de circumscriure mentalment tota cosa, abans de donar-se'n a la contemplació."

En efecte, si alguna cosa és *Les dones i els dies* és l'esforç d'un poeta per corporeitzar allò que d'antuvi no té forma: la reflexió moral. Però aquest esforç no és només exclusiu del Ferrater poeta, sino que abasta totes les activitats que conrea. Diu Ferrater en un article de crítica d'art: "El món es tal com ens l'han fet, evidentment. Ara, això no difereix gaire que és com si l'haguéssim fet nosaltres mateixos: ens l'han fet els nostres pares i avis, els nostres amics i els nostres enemics, les nostres dones i les dones que sabem que no són per a nosaltres, tot un teixit de persones amb

quí ens entenem millor o pitjor, i de persones que s'han entès amb les persones amb qui ens entenem. Allà on no arriben les vores d'aquest teixit de persones, cessa el món; o si es vol, el món cessa d'ésser nostre. I no cal que ens recordem les "alienacions": un tros de món que se'ns ha alienat, és un tros que va ser nostre, és un possessió mal administrada" (63) (el subratllat és meu).

Les relacions personals construeixen les vores de la nostra vida i, a l'ensens, la nostra experiència del món delimita les vores del nostre pensament. "Lliscuem cap a les vores del viure" diu el poeta a "Paisatge amb figures". Línies que, d'una banda, ens faciliten el marc necessari d'actuació i, d'una altra (en l'altra acceptió del terme "límit") ens parlen de la nostra pròpia limitació ("la teva terra de línies terriblement verídiques" de "Tant no turmenta", vers que recorda la mateixa imatge que emprà Musil: "como si la vida recibiera de pronto un estupefaciente y se presentara rígida, coherente consigo misma, claramente limitada y absurda" (64)) o de la limitació essencial del viure (el desig d'una "línia més precisa que el viure" -"Hora baixa"-). Aquests límits del viure són corporeïtzats i usats per Ferrater de manera diversa a la seva poesia com anem a veure tot seguit.

Un del tòpics més ancestrals per referir-se a la vida és el del camí que Ferrater usa a "In memoriam" vs. 247-249 o a "Poema inacabat" vs. 405 i ss. i 887-888). Tòpica és també la relació entre vida i riu que apareix, entre altres, en el poema "Fi del món". I, sobretot, la línia serveix com a formulació arbitrària per poder copsar el fenomen del pas del temps individual (els trenta-set

horitzons de "Cambra de la tardor") i històric (els recs i els filats del poema "Els innocents"; la inacabable cinta mètrica de l'ordre històric de "També"). El món i el jo es veuen sotmesos a la inexorable linealitat de fets successius que, tanmateix, un cop imbuïts de passat es transformen en una trama laberíntica ("Teseu") de què a voltes no es troba el camí d'entrada ("Mala missió") per bé que el fil de la memòria ens deixa entrellucar-lo de tant en tant ("Un pas insegur") i de què a voltes és costosíssim de sortir-se'n ("Les mosques d'octubre", "Teseu").

Ni la vida no és un simple conjunt de línies paral·leles que corresponen a cadascun de nosaltres, sinó el teixit imbricat de fils de què parlava Ferrater suava i a què fa referència al poema "Corda", ni tampoc una persona va disposant ordenadament del món per construir-se. La linealitat del pas del temps és en part una fallàcia i ho és sobretot en el món de la ficció on poden coexistir-se diversos temps a l'ensens. Per tal de fer compatible la paradoxa entre la ciclicitat del món (i la coexistència de temps passat i temps present en l'individu) i la linealitat que delimiten els extrems del naixement i la mort, Ferrater complementa la vida com a camí (o com a riu) amb un altre símbol ancestral com és el de la roda, el qual apareix en multitud de poemes fent referència al decurs del temps ("In memoriam", "Poema inacabat", "Les generacions", "L'oncle"). Paradoxa que queda concretitzada en el correlat objectiu del sol que és roda i línia a l'hora ("tambor" i "flauta") -i també en el de la serp-

A propòsit del poema "A mig matí", Ferrater cita un poema de Hardy, "Coming Up Oxford Street: Evening" (cf. apèndix VI. 1.). En el capítol III. 2. 1. 3. veiem la relació que s'estableix entre aquests poemes, però encara hi ha més punts de contacte entre aquest poema i la poesia de Ferrater. Part de la història del poema de Hardy (69) consisteix en un oficinista que cada dia fa el mateix recorregut del treball a casa. La ciutat -la vida- té molts possibles recorreguts però el que passa per Oxford Street és el seu i no se'n pot sortir, ell sap que no pot sortir del "marge dels dies" ("Who sees no escape to the very verge of his days"). El que atansa Hardy i Ferrater no és només la coparticipació d'aquesta idea sinó sobretot el seu tractament. Permetim-me formular-ho amb una inversió temporal: Com Ferrater, Hardy tria un ambient urbà i una situació quotidiana per fer plàstica una idea moral; uns carrers que són alhora els nostres únics camins per viure. I, sobretot, voldria que aquest poema de Hardy servís per entendre que un cop assumits que el viure té uns límits, ni Ferrater ni Hardy es queden aquí. I aquest és el pas interessant: la tradició els ofereix la imatge de vida com a camí; ells transformen el camí en un carrer i al carrer fan caminar homes i dones concrets. Hardy i Ferrater han entès que les idees necessiten, si més no en el discurs literari, de la limitació d'una anècdota. Els seus detractors entendran limitació en el sentit de restricció. Els altres direm que el correlat no només afavoreix l'existència de la idea, sinó que la ficció és substancialment projecció imaginativa d'idees i forma (= límit) lingüística.

La paradoxa del temps individual entès com a finitud (la línia) i com a coexistència del passat i del present (la roda) es correspon respectivament amb la mort (absoluta o relativa) i amb el record. Comencem parlant de la mort. En la poesia de Ferrater hi ha una clara voluntat d'anticomplaença elegiaca que es relaciona íntimament amb el to antifilosòfic de la seva poètica. Hom pot ésser temptat per fer del Temps una funció sinònima a la de la Mort, ja que efectivament el temps sí que ocupa un lloc preeminent dins aquesta poètica. Ara: la diferència conceptual entre ambdós signes és substancial: mentre que la reflexió sobre la mort tendeix cap a l'immaterial, la del temps tendeix cap al material; o dit altrament, mentre vivim la mort no existeix i només es quan nosaltres ja no som; per contra el temps sempre és en nosaltres. Només la mort dels altres té una certa aparença de realitat i és per això que Ferrater quan parla de la mort la personalitza sempre.

LA LÍNIA

Mantes vegades correlació no és sinònim de causa. L'anàlisi de la correlació no es pot emprar directament per establir causalitat perquè les correlacions només donen compte de la covariació. Tot i amb això, tota ciència aspira a establir unes relacions casuals. La crítica literària -sigui o no considerada com a ciència- existeix per tal de donar explicacions a fenòmens i sovint els que ens hi dediquem experimentem temptacions de cercar justificacions allà on possiblement només hi ha casualitats. Aquest

petit excurs serveix tant de reconeixement de les pròpies limitacions com d'introducció al tema de la mort que en aquest capítol ens ocupa. L'excurs ve a tomb perquè les primeres morts que apareixen al primer poema de *Les dones i els dies* estan totes relacionades amb quelcom tan insòlit com és la roba. Efectivament hi ha correlació entre ambdós fets (la mort de'n Guiu i la seva cota de malla sota la disfressa de velleta pagesa; la mort de'n Subietes, els seus esllips i el seu vestuari negre; la mort de'n Oliva i la roba que potser no va arribar a portar), tanmateix crec que fóra molt controvertible qualsevol explicació racional d'aquesta relació. La qüestió que si que em sembla central d'aquesta triada de morts és llur gratuïtat o si més no llur ridiculització: en Subietes i la resta de persones que fan el seu darrer viatge en l'autocar perden la vida per un estúpid equivoc, l'Oliva -personatge antifeixista vehement- és víctima d'un bombardeig anglès i la mort de'n Guiu, si bé podria justificar-se dins el conflicte bèl·lic-civil, esdevé grotesca pel revestiment formal amb que ens és presentada -el travestisme-. Dit altrament, cap de les morts d'"in memoriam" obeeixen a raons poderoses, a ideals o, si més no, no són en absolut narrades amb dramatisme sinó amb to de comèdia de l'absurd -sobre el qual en parlàvem en el capítol anterior- el dramatisme indirecte del qual es sempre tan punyent com controlat.

Una altra de les recreacions de la mort personalitzada es troba en el poema "De lluny", el qual té la mort d'una dona jove com a tema central. Si sempre la mort d'un ésser és allò més difícil d'acceptar de les vicissituds naturals, quan a més a més s'hi afegim

eis factors de joventut, bellesa i suïcidi el fet esdevé durament racionalitzable tal com accentua la presència del verb creure al llarg del poema i el recurs anafòric "*Costava de creure*". A partir de la lectura del poema i presumint que la seva data d'elaboració fluctua entre 1962 i 1963 presentem una hipòtesi sobre la identitat de la dona traspassada, hipòtesi que ha de situar-se sempre en el nivell de l'anecdòtic i que com a tal no és en absolut essencial per a capir el sentit del poema.

Al nostre entendre podria tractar-se del suïcidi de l'actriu Marilyn Monroe (1962), personatge que ha esdevingut un dels mites del nostre temps, la mort sobtada de la qual va commoure l'opinió pública del moment i que a hores d'ara continua essent un lloc comú elegiac de supòsits i interrogacions. Nogensmenys, també a la literatura catalana aquest mite ha ocupat ja el seu lloc (e.g. el segon poema de "*Papers inèdits d'X.X.X.*" de Vicent Andrés Estellés (70) o la novel·la de Terenci Moix *El dia que va morir Marilyn*). El poema "*De lluny*" de Gabriel Ferrater creiem que també hauria d'afegir-se a la llarguíssima llista d'homenatges que se li ha retut si és que les interpretacions que ara anem a formular poden considerar-se com a vàlides:

La dona morta no era pas una coneguda del jo poètic sinó que s'hi refereix sempre com a un ésser llunya i que fins i tot percep de manera més irreal que un personatge de ficció com Helena Tindàrida. Ferrater incideix així en una de les disquisicions poètico-filosòfiques més substancials al llarg de la història com és la del desdibuixament dels límits de la realitat i la ficció fins a

arribar a llur commutació, això és, allò que és real és capít com a somni i allò que és irreal com a ver (recordem, per exemple, l'inici del poema de W.C. Williams, "El pardal": "This sparrow / who comes to sit at my window / is a poetic truth / more than a natural one"). En els nostres dies, sens dubte la màgia del cinema és qui afavoreix amb escriu que aquest fenomen. La primera estrofa no només ens situa en un terreny ambigu entre realitat i ficció sino que introdueix precisament el mite d'Helena com a terme de comparació de la dona: el mite de la bellesa i la seducció femenina per excel·lència que ha provocat més daltabaixos i despertat més passions (pensem en Faust per exemple) al llarg de la historia. Fora massa agosarat dir que pocs mites com el de Marilyn han tingut una transcendència similar perquè implicaria negligir-ne d'altres com els de Sara Bernhardt, Carmen, Cleopatra, Lucrecia Borgia o Salome, pero si que és cert que al costat d'aquests noms -entre els quals figuren tan dones historiqués com de la ficció per ésser conseqüents amb el concepte de mite i amb l'ambigu climax de realitat en que es mou el poema- el de Marilyn no resta pas desvirtuat per la qual cosa no ens sembla pas un desproposit creure que tal comparança (Helena / Marilyn) és del tot punt adient. Si a més a més tenim en compte una de les versions d'aquest mite grec segons la qual Helena se suicidà a Rodas (71) observarem també l'existència d'una nova correlació entre ambdos personatges.

En la cinquena estrofa el personatge (també llunyà) del "marxant de paraules que jo no m'escolto" pot interpretar-se com un locutor de radio o televisió que anuncia el traspas de l'actriu. A la

sisena estrofa apareix el leitmotiv del poema: el suïcidí d'una dona maca que és comparat amb el de Hemingway el qual tindria tres punts amb contacte amb el de Marilyn: nacionalitat, personalitat pública i data de la mort (Hemingway acabà amb la seva vida l'any 1961; Marilyn el 62). Ara: allò que subratlla la veu femenina és justament allò que diferencia ambdós suïcidis: la bellesa enfront de la maduresa.

Aquesta sèrie de reflexions sobre la possible identitat del personatge suïcidat, com hem dit, tenen un interès relatiu (si bé tenim una dada biogràfica que ho corrobora (72)) i no han d'enuvoliar el tòpic del poema que gira al voltant del binomi creure / no creure. És difícil de creure, de racionalitzar la mort i tant o més de creure en nosaltres mateixos; el narrador només confia en la persona estimada, només ella pot rescabalar la inseguretats davant el viure i la incertesa envers nosaltres mateixos. És visible també el tòpic del *carpe diem*. Un anguixos i llarg discurs sobre la mort que només troba solució en l'epifonema final: la vida continua -si bé en direcció cap al seu sacrifici- i l'estimada es en mi: "Fins que així (la terra / torna a girar cap a una nit) / parla la noia en qui tinc fe" (vs. 26-28).

Un altre poema en que la mort n'és eix central és "Babel". El seu argument és la "desaparició" de l'escriptor Isaak Babel' dins la campanya de purgació staliniana. El poema es construït a partir de la tècnica de collage: així, s'hi barregen dades biogràfiques de l'escriptor rus, històriques, anècdotes i frases dels seus relats i fragments dels seus discursos (73). I no només gran part del

material de què es conforma el poema és manllevat, sinó que també l'estil és contrafet del de Babel': la presència de la mort és obsessiva al llarg del poema i els detalls naturalistes repulsius volen esdevenir alhora visions poètiques altament simbolitzades (un to ben distint del ferraterià que podria relacionar-se també amb la seva categoria de poema d'encàrreg). La mort és formulada a distints nivells: a) l'ànec aixafat sota la bota (vs.11-14) prové del relat "El meu primer ànec" de *Cavalleria Roja* en què el protagonista (i que sigui un jueu cosac és la clau ironica de tot el llibre) afamat i menyspreat pels companys decideix de matar brutalment un ànec amb la qual cosa es guanya la menja i el respecte. Lionel Trilling (74) interpreta aquesta escena com a paradigma de l'admiració que sent un intel·lectual com Babel' (i que senti també Tolstoi) envers el personatge del noole salvatge representat pels cosacs; b) Babel' aixafant "les cegues pixeres de mots morts" (vs. 20-21), de què l'episodi de l'ànec n'és correlat objectiu: un darrer crit a la vida ja irremissiblement perduda per culpa de la gosadia de l'intel·lecte i del llenguatge; c) El constant perill de mort del general que dirigeix les forces antiboixeviques (o "blanques") en el sud durant la guerra civil (1918-20), Denikin, el qual l'any 1920 hagué de fugir a Gran Bretanya ("Al blanc / Denikin, l'aigua li puja fins al coll" (vs. 6-7)); d) la mort de Babel'; e) la personificació, o millor la feminització com és tradicional, de la mort: "la Dolenta"; f) La darrera oració que funciona com a sentència final ("la més senzilla de les habilitats - l'habilitat de matar l'home" -en rus en el poema-) que prové d'un altre conte de *Cavalleria Roja*, "Després del

combat"; g) I en general, un constant climax de mort a què també hi contribueixen els sintagmes "veïl celler", "tot el món era d'uns vells", "píxeres de mots morts", "celler últim", etc, que sintonitza amb les recreacions necrològiques i de misèria de Babel' (75). Però "Babel'" és molt més que una simple juxtaposició agònica -si bé la reiteració luctuosa tan infreqüent en la poesia de Ferrater paria prou de l'actitud irònica que adopta l'autor (76)-. Grans binomis humans hi són presents -i aquests sí que són del tot ferraterians-: la joventut de Babel' vs. un món controlat per la vellesa; la reivindicació ideològica i estètica vs. la defensa de la vida; l'individu vs. el poder.

La segona part de *Teoria dels cossos* és -en proporció al nombre de poemes- inusualment rica en referències necrològiques, essent totes elles ben distintes entre si. Hem vist ja "De lluny", "Canço del gosar poder" i "Babel'" a què ha d'afegir-se ara el poema "S-Bahn" un personatge del qual es un home que està essent enterrat. El poema "S-Bahn" encaixa perfectament amb la línia de pensament i amb el mode de formulació literària de la insigne triada de *Berlin Alexanderplatz*, *Ulysses* i *Manhattan Transfer*. Tots aquests discursos comparteixen una mateixa actitud escèptica profundament sexualitzada i rutinària de la vida. En tots es precipita un corrent frenètic de personatges que parlen per ells mateixos defugint -mes enllà dels límits habituals- les interposicions del narrador, el caotisme i la fascinació de la vida de la gran ciutat. En efecte, amb *Berlin Alexanderplatz* coincideixen tant la tècnica de collage hereva del simultaneisme del futurisme berlinès com la fibladora moral de

l'expressionisme i adhoc, la ciutat; i tot i que el moment històric és distint -si bé les emprentes de les dues guerres mundials els atansen-, el món de "S-Bahn" és el mateix que el de Dòblin; dit en paraules seves, "un món de destrucció i construcció". I si Franz Biberkopf baixa al món de l'Hades i els morts parlen amb ell, també un mort ens parla des del seu taut a "S-Bahn". A l'*Ulysses* tenia també un enterrament com a "S-Bahn", a més d'altres coincidències com l'aversion al migdia que és recurrent al llarg de *Les dones i els dies* i que es reflecteix també en la veu de l'home mort de "S-Bahn": "Les finestres són altes, bat el sol, / i quan aixeco els ulls, he de tancar-los. / Res no conferirà mai més sentit" (vs. 60-63). Paralelament, Mr. Bloom després de reflexionar sobre la tendència de l'home i de la història a l'enderroc -element també present a "S-Bahn"- manifesta la seva fòbia solar i hi afegeix també un sentiment nihilista: "No som res. Aquesta és l'hora pitjor del dia. Vitalitat. Apagada, encopida; no la puc veure. Em sento com si m'haguessin menjat i vomitat" (77). Les paraules en anglès del final podrien ésser de la pel·lícula "El procés de Nuremberg" i amb elles Ferrater subratlla la idea moral que defensa al llarg de *Les dones i els dies*: dels nefastos esdeveniments n'és molt més responsable l'home i cada home en particular que no pas una conjuntura socio-política o un país.

LA RODA

La gran aportació de sant Agustí a la filosofia ha estat la seva concepció de la temporalitat. A l'igual que Ferrater, sant Agustí no s'interessa pel temps físic, sinó pel temps personalitzat, el viscut i recordat: "Yo soy quien recuerda". El record ocupa en la poesia de Ferrater un lloc notable i ens parla de la roda temporal que s'esdevé dins de cada individu. Certament, l'evocació es un tret altament generalitzat en tot discurs poètic, però també és cert que el valor i el paper que se li atorga varia de poeta a poeta. Així, en Ferrater el record és important però sempre és avaluat molt més el present. O dit altrament, record i literatura són els sucedanis del present entès com a única realitat vàlida. No obstant això, és evident que un poema no es fa en el mateix moment que succeeix una experiència. Ni tan sols els poetes més arraixats que escriuen "en calent" no fan alhora versos i l'amor. Això vol dir que sempre hi ha una distància temporal i emocional entre la vida i recreació. Variaran les poètiques segons si les distàncies són més o menys grans. Ferrater estaria amb Wordsworth: "Poetry takes its origin in emotion recollected in tranquillity". Dins d'aquest plantejament general, la poètica de Leopardi se situaria força allunyada de la de Ferrater perquè per Leopardi el present no es mai poètic (només ho pot ésser el record), mentre que Ferrater poèticza des del present el present i el passat. Diu Leopardi al Cibaldone: "Un oggetto qualunque, per esserle un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto inpoetico in se, sarà poeticissimo a rimembrarlo. La

membranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'infinito, nel vago." (78)

Hi ha tres actituds bàsiques quan nom s'acara amb el món de la infància. Una és la de concebre-la com un paradís perdut (Wordsworth, Cervantes); les altres dues són més modernes (Freud podria ésser el llindar i no endebades Ferrater el cita a propòsit de "La mala missió" (cf. apèndix VI. 1.) i han sorgit com a rebuig al tòpic de la placida infantesa: una la presenta com una època profundament problematitzada en què el nen és un ésser incompres i marginat (G. Bassani, *Amarcord de Fellini*); l'altra com un ésser malevol que s'a refita de la imatge d'ingenuïtat que hom li suposa (*El timbal de Maana* de G. Grass, *La vida secreta de Dalí*).

A *Les dones i els dies* la infància es recreada al primer i al segon nivell. "La mala missió", "By natural piety" i "Un pas insegur" ens ofereixen una imatge idealitzada dels anys tendres, mentre que a "In memoriam" o a "Materies" Ferrater tendeix més vers la segona opció.

A "Materies" la revivificació (amb el tema de fons de la masturbació) es realitza gràcies a l'empremta que conserva l'home adult dels plors i dels objectes del passat (d'aquí prové el títol del poema) -objectes que Joan Ferrater em ratifica que existiren, es a dir, són referents del tot biogràfic- i se'ns presenta mitjançant un lèxic força decadent (neumàtics vells, ciment aspre i ratllat, desgüas, plor que ofega, cautxó brut, crostes de fang...), de tal

manera que el sentiment del personatge -o si més no del personatge que recorda- no és formulat directament (llevat de l'aparició del sintagma "paradis cruel") sinó indirecta a través dels correlats objectius (de les "matèries") que apareixen en el poema.

"La mala missió" és construït formalment mitjançant el paralelisme entre les sis cambres del revolver que el jo poètic "mirava de nen" i les sis imatges del poema precedides per l'anàfora "hi ha" que abasten elements minerals, animals i vegetals. El poema es remet al mite d'Orfeu i a les missions frustrades de recuperació del paradís perdut de la infància com les que du a terme Luis Cernuda a *Ocnos*.

El correlat objectiu vertebrador del poema és el sol, o millor, la seva absència. El "tambor del sol / bat lluny i feble" perquè aquí el sol no és presentat com al temps natural que marxa el temps individual, sinó com a símbol de la llum vital, la manca de la qual implica la manca de vida (això és, el passat). El paralelisme que estableix Ferrater entre la cultura asteca i la infància ("Hi ha un ocell / estarrufat i verd i groc i barba / com un tapis de ploma asteca, i crida / més llum, sempre més llum (...)") actua en aquest sentit. Tant la infància com la cultura asteca són mons desapareguts que han perdut el sol de la vida. Els astecs s'anomenaven a si mateixos "El Poble del Sol" i en cadascuna de les edats de la seva cultura el sol reb diferents noms; el primer era "nabui ocelotl" (nom que sembla tenir relació fonètica amb l'ocell del vers quart, però semànticament no lliga: "ocelotl" vol dir 'jaguar').

El pou que apareix a l'epifonema resum la foscor vital (l'oblit) que ha anat desarrotllant-se imaginativament al llarg del poema: la llum que és colgada sota terra, els èlitres negres i, sobretot, les móres negres: les móres com les nous (ferraterianes, catulianes i wordsworthianes (79)), que apareixen tot seguit tenen molta relació amb la infància i, amb coherència amb el to del poema, lògicament s'estan podrint (= la infància perduda). També podem observar una al·lusió a la imatge recurrent a *Les dones i els dies* del rovell com a pas del temps a través del "pou pavonat blau com el canó / del revólver que vas mirar de nen": d'una banda, el canó del revólver actua com el canal que connecta el present amb el passat (el túnel del temps) i d'altra, Ferrater aprofita literàriament el paró que revesteix els revólvers perquè no es rovellin per assenyalar l'empresa contrària al pas del temps que es proposa iniciar en aquest poema.

"La mala missió" és rica en referències intertextuals (cf. apèndix VI. 1.). Un dels textos que cita Ferrater és el *Romance de doña Alda* (80) en què un somni té dues interpretacions relacionades amb la vigília: una molt feliç i l'altra luctuosa (la premonició al·legòrica de la mort de Roland). El romanç presenta, doncs, una lectura onírica freudiana avant la lettre -i torno a dir que Freud és un altre intertex del poema- que es relaciona amb "La mala missió" perquè també el poema de Ferrater presenta un clima oníric mitjançant la juxtaposició de diverses imatges que cal anar interpretant. Ahora, l'ambigüitat de la lectura del somni de doña Alda ens podria fer pensar que Ferrater en remetre-s'hi està

suggerint conclusions morals distintes per al seu poema (v.g. el dolor per la pèrdua de la infància i la inútil i improcedent recerca del temps passat).

Andrew Marvell és també citat a propòsit d'aquest poema i, en concret, Ferrater cita els seus vers "Like *Mexique Paintings*, all the *Plumes*" al costat dels versos 4-5 i el vers "But Grasshoppers are Giants there" al costat dels versos 14-15. Aquests dos versos de Marvell pertanyen al seu extens poema "Upon Appleton House, to my Lord Fairfax" (81) i Ferrater els aprofita a nivell d'imatge (l'associació de la cultura asteca -la seva vivor i la seva llum- i les deformacions (naturals) del clima oníric que també presenta "La mala missió": v.g. el símbol de l'abisme) i, ahora, podríem trobar també una altra relació: tant el poema de Marvell com el de Ferrater són, amb independència del tema, un teixit profusament intertextual (l'homenatge a la Tradició es explícita en l'estrofa del primer intertext de Marvell).

Seguint amb aquest ric teixit de referències trobem la del poema de Robert Frost, "Directive" (82), el qual recrea també el motiu de la infància perduda tot i aprofitant la metamorfosi dels indrets naturals al llarg dels anys que fan infructuosa la missió de la seva recuperació -la pèrdua dels camins i de les direccions (del *Directive*) i el pou de què parla Ferrater-: "There is a house that is no more a house / Upon a farm that is no more a farm / And in a town that is no more a town. / The road there, if you'll let a guide direct you / Who only has at heart your getting lost, May seem as if it should have been a quarry-". (Fins i tot, forçant una mica la lectura es podria entendre que les imatges

fantàstiques de "La mala missió" provenen del teatre infantil que esmenta Frost i, en conseqüència, tal vegada, d'algun referent biogràfic de la infància (una fira, per exemple). Malgrat la dificultat de l'empresa de recuperació del passat, hom pot assajar de beure en l'aigua heraclitiana i lluitar contra el jo "atorroïat" que no sap reconèixer-se a si mateix: "Drink and be whole again beyond confusion".

Un altre dels intertextos de "La mala missió" és l'obra de S.T. Coleridge, *Kubla Khan* (1816). En la seva casa de camp de Somersetshire va compondre -segons sembla sota la influència del *laudanum*- el misteriós fragment poètic *Kubla Khan* que cal incloure'l dins el seu interès pels temes de la immortalitat de l'ànima els quals el van dur a explorar un gran nombre de religions i de tradicions. La reticència de Coleridge en el tema d'aquest poema i la seva eventual descripció com una *psychological curiosity* es deu probablement a l'extravagant clam de la darrera stanza en què el poeta es presenta com una mena de Déu solar -la qual cosa suposa el punt de contacte amb el símbol del sol com a correlat central de "La mala missió"- i, com el poema de Ferrater, l'obra de Coleridge suposa una exploració dins el món dels somnis (83).

Finalment, un altre intertext assenyalat per Ferrater és un vers de Josep Carner del seu poema "L'heroi en el desert": "font dins un antre verdejant i bru" (84) que enllaça amb la idealització de la natura del personatge i el seu desig per la "terra d'encis" i de "fantàstiques arbredes". Un personatge poc afortunat dins el seu món quotidià i urba que projecta en els elements naturals la seva

frustració. I, sobretot, cal assenyalar que "La mala missió" participa (dins la lectura nostàlgica del poema de Ferrater, perquè, recordem, que també es pot fer la contrària) de la conclusió moral del poema de Carner -que es troba a l'epifonema i que suposa un dels millors versos de la producció carneriana-: "Privació i record fan l'ideal".

Malgrat la sinonímia entre el títol del poema que acabem de comentar i "Mala memòria", la seva actitud envers el passat i el seu record és totalment oposada. El mode de construcció de "Mala memòria" és ortodoxament ferraterià: en primer lloc apareix una anècdota -en temps imperfets- i, en segon lloc, a l'epifonema, apareix la seva reflexió moral -en present-. A més a més, "Mala memòria" presenta també una característica típica de la poesia de Ferrater: el capgirament d'un tòpic literari. És usual en els poemes d'evocació del passat que el poeta es valgui d'un objecte com a pretext per a la revivificació i aquí Ferrater empra també aquest recurs. Dins la lírica aquest senyal és de l'estimada i entre els més tòpics caldria citar el mocador, un rull de cabells o una carta. Motiu que trobem en el sonet Xè. de Garcilaso "Oh dulces prendas por mi mal halladas" i que és el leitmotiv de tota l'obra de Proust *À la recherche du temps perdu* en què els objectes evocadors (l'arxifamosa madalena, els campanars de Martinville, els espins rosa de Tansonville, els arbres de Balbec, la música de Vinteuil, les rajoles desiguals de Venècia, el soroll de culleres en el tren, el tovalló emmidonat...) construeixen una complexa xarxa que no és perfeta fins al final de *Le temps retrouve*.

A "Mala memòria" la funció de l'objecte (el lacre) és tota una altra.

Dins l'anècdota del poema se'ns parla de l'habitació d'una meuca i de la sordidesa de l'ambient que s'hi respira (que hom pot relacionar amb el vers del poema anterior, "Petita guerra": "l'olor d'un sexe brut"). La imatge dels llençols bruts de les sabates funciona com al monòleg interior final de l'*Ulisses* com a projecció de l'instint sexual masculí desaforat i groller: "Es posava al llit amb les botes plenes de fang quan li agafa el rampell imaginat haver de ficar-te al llit amb una cosa així que et pot donar un mal cop en qualsevol moment." (65). En la descripció del poema s'esmenten tres animals, tots tres símbols de força, tots tres arquetips animalitzats de la masculinitat: el cavall, el brau i el gall. Ara: Ferrater els usa per altres motius ben oposats. Els dos primers serveixen com a metàfora del llit reparat amb llates de conyac, l'olor que com resava un dels eslògans més coneguts de l'època també 'és cosa de homes'

(...)

El llit
 (una gran baluerna, reparada
 ab llates d'una caixa de conyac)
 arrambat a la pedra, era un cavall
 de toros, que abocava les entranyes;
 dos matalassos de panolla, gris
 el de sota i vermell el de davant,
 mal coberts pel llençol enmascarat
 de pols i de betum, (...)"

(vs. 2-10)

La relació entre el llit i el cavall de toros actua tan a nivell cromàtic com pel que suposa d'agressió carnal, ja que el llit és el correlat objectiu d'un sexe miserable i metonímia de la meuca i, encara, del seu propi sexe. Al final del poema un gall canta, però no és pas aquest el verb que tria el poeta sinó el d'esquerdar-se; amb la qual cosa continua la línia isotòpica del cavall reventat (86). Penso que la crítica al mascle és prou explícita en el poema (i sobre la qual insistirà a "Societas Pandari") perquè jo me'n puga abstenir. Voldria, però, esmentar altres paral·lelismes antitètics: el del nom de Victòria pel que suposa de frustració de les expectatives i i el que representa la presència de l'intertex més reconeixible del poema -l'altre (cf. apèndix VI.1.) És Cavafis que actua per la concomitància del marc situacional del poema: la cambra (amcrosa)-, el qual provoca una important tensió dins el clima de sordidesa car no és d'altre sino de Ruben Daric ('v muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno') (87).

Bé: i quina és la funció que juga aquí l'objecte evocador? Es tracta d'un objecte que ha jugat un pes líric prou notable en l'epistolari amorós: una barra de lacre. Ara, aquí, apareix absolutament desconnotat perquè no es tracta del lacre que segella els secrets d'amor. La seva funció es la de correlat objectiu de tot el poema; això és: que l'evocació d'aquest prostíbuls és com una barra de lacre que trobem de sobte, però que no constitueix una relíquia privadament sagrada, sinó una relíquia en l'altre sentit del terme, el ranci i l'inútil. Un passat que hom no sap que fer-ne puix que no produeix cap enyor i que l'únic que volem és lacrar-lo per sempre

(per bé que la mateixa producció del poema delata la contradicció típica del procés d'oblit i record).

De les relacions entre el record i *Les dones i els dies* se'n podria parlar encara molt més, puix no endebades tot exercici poètic és en part una rememoració de l'experiència i no endebades, com hem vist al llarg d'aquests darrers capítols -i com és prou palès en el títol de l'obra- el pas del temps és un tema central en la poesia de Ferrater. Penso, però, que al llarg d'aquest estudi hem fet ja prou referències al tema i hem insistit prou en l'èmfasi que Ferrater posa damunt el present per sobre del passat. Aquests poemes que acabem de comentar són, simplement, una mostra de la dialèctica que el jo poètic estableix envers el record que es resol a favor del present i del futur en el poema final de l'obra.

1. CLOTAS, S., "La poesia de Gabriel Ferrater", *Insula*, 211, 1964, p. 12.

2.

QUADRE DE PREDOMINANÇA

(*Les dones i els dies* = 113 poemes)

	<u>Present</u>	<u>Passa:</u>	<u>Pr. part</u>	<u>P. perf.</u>	<u>Inacab.</u>	<u>Futur</u>	<u>Cond.</u>	<u>Única</u>	<u>Subj.</u>
DP	16	9	3			3	1	1	1
MC	24	1	1	2	1	1		3	
TC1	1								
TC2	22	4	1					1	
TC3	11	2			1			1	
Total	74	16	5	2	2	4	1	6	1

DP: *Da nucs pueris*; MC: *Menja't una cama*; TC1, TC2, TC3: *Teoria dels cossos*
 primera part ("Poema inacabat"), segona i tercera. Predominança del present: 65 %
 de poemes.

3. Del present ferratentà es pot dir el mateix que deia Jorge Guillén a propòsit de la seva poesia: "El presente, capital enfoque en toda la obra. No el tiempo presente que algunos criticos denominan "intemporal", noción incomprensible para este poeta. El presente no está nunca suelto: posee pasado y va hacia el futuro "trasi en movimiento". GUILLEN, J., *El poeta ante su obra*, Hipérisón, 1959, p. 31.
4. A *De nubes pueris* el deictic "ara" apareix 23 vegades en 11 poemes; a *Menja't una cama* 15 vegades en 14 poemes; a *Teoria dels cossos* 46 vegades en 18 poemes.
5. *Les poesies de G.P. Cavafis, op. cit., p. 13'*
6. GUILLEN, J., *Convivencia*, Turner, 1975, p. 12.
7. PAVESE, O., "Il mestiere di poeta: la proposito di *Lavorare stanza*" (1934), *Poesie edite e inedite*, a cura di I. Calvino, Einaudi, 1961 (1962), ps. 199-200.
8. A "Fauia primera" i a "Cango idiotal" apareix l'estiu don a temps de l'amor; ara: en el primer el personatge no es el jo poètic i en el segon es tracta del temps de l'adolescència i en un moment històric molt determinat.
9. BARTH, R., "Del pobre B.B.", dins FERRATE, J., *Si tot es dintre, op. cit., p. 272*
10. "Cruel arriba el mes d'abril, llevant / lil·las en terres mortes, barrejant / memòria i desig, estarrufant / amb la pluja les anells lentes.", ELIOT, T.S., "L'enterrament dels morts", dins FERRATE, J., *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot, op. cit., ps. 18-19.*
11. Per exemple, Sandomowicz: "El martes me desperté a esa hora inanimada y fría en que la noche ya está por terminar y sin embargo todavía no ha nacido el alba. Descansaba en una luz turbia y mi cuerpo sentía un temor mortal que me oprimía el alma y el alma a su vez oprimía el cuerpo... y hasta la menor de mis partículas

se contorsionaba en el presentimiento atroz de que no ocurriría nada, nada cambiaría, nunca pasaría nada, y aun cualquier cosa que se emprendiese no sucedería nada y nada", SCHRODOWICZ, W., *Ferdydurke*, *op. cit.*, p. 15.

12. LANGBAUM, R., "The New Nature Poetry" (1959), *The modern spirit*, Chatto & Windus, London, 1970.

13. BYRON, J.G., *Don Juan*, XI, XIII, *op. cit.*.

14. Segons m'informa J. Ferraté aquest poema conté una referència biogràfica, un record d'infància: la casa de l'àvia paterna era molt diferent a la que ells vivien i, entre altres detalls que els fascinaven es trobaven dues carboneres amb dos calaixos: en un hi havia fustols (segurament de les botes de vi del seu pare) i en l'altre encenalls.

15. La imatge del ves dotzè ("i el nati rosa i verd") ens remet a la que apareix en el poema de Baudelaire "Crépuscule du matin".

16. "Collim les dolçors: no tenim per a nosaltres sinó el temps de la nostra vida; no seràs més que cendra i que ombra i que faula" (*Saturae*, V, 151).

17. IMBERECHTS, A., *op. cit.*, p. 23.

18. "D'intelletti immortali / degno trovato, estremo / di tutti i mali, ritrovar gli eterni / la vecchiezza ove fosse / incolone il desio, la spene estinta, / secche le fonti del piacer, le pene / maggiori sempre, e non più dato el bene", LEOPARDI, G., *op. cit.*, p. 442.

19. "Mis blancos cabellos, al igual que mi corazón, denuncian mi edad. Pero me sucede a mí lo que a los nisperos. Tales frutos sólo son comestibles si están panchuchos o secos. Igual acontece con los entrados en años. Maduramos cuando envejecemos. Bailamos si suena la música. Nuestro deseo se ve ensombrecido por

una cruz: tenemos blancas canas y apéndice verde, como los puerros. Aunque nuestra vitalidad decrezca, tenemos deseos lujuriosos. Hablamos acerca de lo que no podemos ejecutar. Bajo nuestras cenizas se esconden rescoldos ardientes",
 CHAUCER, G., *op. cit.*, p. 286-289.

20.

"WE SAT AT THE WINDOW

We sat at the window looking out,
 And the rain came down like silken strings
 That Swithin's day. Each gutter and spout
 Babbled unchecked in the busy way

Of witless things:

Nothing to read, nothing to see
 Searched in that room for her and me

On Swithin's day.

We were irked by the scene, by our own selves; yes,

For I did not know, not did she infer

How much there was to read and guess

By her in me, and to see and crown

By me in her.

Wasted were two souls in their prime,

And great was the waste, that July time

When the rain came down."

HAPPOY, T., *Moments of Vision, The Complete Poems, op. cit.*, ps. 428-429.

21. BYRON, J.G., *op. cit.*, III, I. També participanta d'aquest punt de vista Goethe al *Wilhelm Meister*; a la fi de l'hora diu l'abat a Wilhelm: "Sortós de tu, home jove! Els teus anys d'aprenentatge ja han passat; la natura t'ha absorbit.", *op. cit.*.

22. FERRATER, Gabriel a FORT, J.V., *Els llocs transparents, op. cit.*, p. 44.

23. GOMEROUICZ, W., *Ferdydunka, op. cit.*, ps. 85-86.

24. MACIÀ, X., FERRINYÀ, N., *La poesia de Gabriel Ferrater, op. cit.*.

25. GOMEROUICZ, W., *Fornografia, op. cit.*, p. 135.

26. "El alma pálida entraba por la ventana, y a mi mientras nacía así: el balance de mi vida, se sacudía entre sábanas una risita indecente, roja de venganza, y estallada yo en una potente, bestial carcajada heráutica y pierna, como si alguien me hiciese cosquillas en el talón, como si no fuese mi rostro, sino mi pierna, la que carcajeara: había que acabar con eso de una vez por todas, romper con la infancia, tirar la cerisera y empezar de nuevo!", GOMEROUICZ, W., *Ferdydunka, op. cit.*, p. 22.

27. "Il riso è pure difesa della tradizione umana di fronte alla rivelazione del sesso, è asarcismo mimetico -attraverso lo sconvolgimento minore dell'ilarità- per padroneggiare lo sconvolgimento assoluto che il rapporto sessuale può scatenare. L'atteggiamento illare che accompagna il parlare del sesso può essere dunque inteso non solo come anticipo improprio della felicità sperata, ma pure come riconoscimento del limite che si sta per varcare, dell'entrata in uno spazio diverso, paradossale, "isodrofo". CALVINO, I., *Una pietra sopra, op. cit.*, p. 212.

28. VALÉRY, P., *Oeuvres, op. cit.*, II, p. 279.

29.

<p>"Las chicas son de los talleres que han terminado la labor... Quices capullos de mujeres a los golosos del amor.</p>	<p>Bonitas van, sonrientes, a flor de labios un cantar, que las aisla de las gentes con su estribillo popular.</p>
---	--

<p>Muchas no pasan de los quince; pero en su alegre no saber tienen ya los ojos de lince para las señas del querer.</p>	<p>Acaso es triste, pero es bello el verlas siempre sonreír, sin más oro que el cabello ni más ventura que el vivir.</p>
---	--

MACHADO, M., *El Mal poeta, Obras completas*, Biblioteca Nueva Madrid, 1978, ps. 98-99.

30. Cal ampliar, doncs, l'afirmació inexacta "Els personatges que esuen més freqüentment al llarg de l'obra són els femenins" que feiem al nostre llibre (MACIÀ, X., PERPINYÀ, X., *La poesia de Gabriel Ferrater, op. cit.*, p. 156)

31. CERNUDA, L., *Pensamiento poetico en la lirica inglesa, Prosa completa, op. cit.*, p. 498.

32. cf. LEOPARDI, G., "Al conte Carlo Pepoli", *op. cit.*, p. 274-276.

33.

*
I have said before
That the past experience revived in the meaning
Is not the experience of one life only
But of many generations -not forgetting

Something that is probably quite ineffable:

The backward look behind the assurance

Of recorded history, the backward half-look

Over the shoulder, towards the primitive terror.

Noe, we come to discover that the moments of agony

(Whether, or not, due to misunderstanding,

Having hoped for the wrong things or dreaded the wrong things,

Is not question) are like wise permanent"

"He dit abans / Que l'experiència passada reviscuda en el seu sentit / No és sols
l'experiència d'una única vida, / Sinó de moltes generacions -sense oblidar / Una
cosa que és potser ben ineffable / La mirada retrospectiva rera la certesa / De
la història coneguda, la ullada retrospectiva / Damunt l'espatlla, cap a la por
ancestral. / Ara ens adonem que els moments d'agonia / (Siguin o no deguts a un
malentès, / Haver t desitjat l'indegut o havent-lo temut, / Tant se val) també són
permanents", ELIOT, T.S., *Quatre quartets*, op. cit., ps 48-51 (trad J.
Ferraté).

34. La interpretació de "La vida furtiva" ha estat una de les més
controvertides de l'obra. D'una banda, tenim la lectura polititzada del poema de
G. Grilli (1975), D.H. Rosenthal (1979) i X. Folch ("Mirant cap enrera amb ira",
El País, 1-VI-1986) i, d'una altra banda, la lectura apolítica de J. Ferraté i J.
Cornudella (1988) que és la que jo també defenso. Com diu Ferraté: "Aquest poema
de Gabriel Ferrater, que es va publicar el 1962 i que Raimon va plagiar
reiteradament escrivint cançonetes resistents, no tracta de les visites nocturnes
de la Policia, que es com, després d'escoltar Raimon, tothom ha volgut entendre,

sinó de la mala consciència i de la necessitat d'aconseguir de dir-se la veritat a si mateix. La imatge analògica de la Policia hi és, certament. Però si, en lloc de ser conseqüent amb la seua imatge (que no dirà ningú que no sigui apropiada i eficaç) i d'acceptar, doncs, que no pot sinó acabar dient: "que entrin aquests, a qui ho hauré de dir tot", l'autor s'hagués entestat a tractar la imatge com si fos el pretext i hagués acabant dient-se que havia de fer de tot el possible per no dir-los res, a aquelles males bèsties de policies, ¿què n'hauria quedat, del poema? Potser una bona mostra de realisme socialista, digne d'un Premi Stalin, però no era aquesta l'entesa. L'entesa era que un es diria a un mateix la veritat, encara que fos sota l'amenaça dels policies." (FERRATÉ, J., "Rèplica a Xavier Folch", *El País*, 8-VI-1986). Lectura que no fa sinó subratllar explícitament la que ja havia presentat anys enrera a propòsit d'uns versos de *La terra gastada* d'Eliot:

"What shall I do now? What shall I do?

I shall rush out as I am, and walk the street

With my hair down, so. What shall we do tomorrow?

What shall we ever do?"

The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.

And we shall play a game of chess,

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door"

(vs. 131-138)

("¿Què faré, ara? ¿Què faré? / Me n'aniré al carrer, tal comestic, a caminar, / amb els cabells tots escampats. Però, demà, ¿què ens caldrà fer? / ¿Què ens cal

mai fer?" / A les deu, l'aigua calenta. / I a les quatre, si plou, un cotxe clos.
 / Farem una partida d'escacs, afeixugant-nos / els ulls sense parpelles i
 esperant que tustin a la porta"). El comentari de J. Ferraté sobre el vers 138 és
 el següent: "Potser la millor manera d'entendre bé aquest vers és llegir-se "La
 vida furtiva" de Gabriel Ferrater" (FERRATÉ, J., *Lectura de "La terra gastada" de*
T.S. Eliot, op. cit., p. 132). En efecte, el motiu comú a tots dos textos no és
 el pànic davant una probable i violenta incursió de les autoritats, sinó l'estat
 d'ensopiment, de desorientació vital, de solitud i de por a un mateix del qual
 hom espera sortint-se amb l'arribada d'algu (els amics, una dona, etc.); en
 ambdós poemes s'usa el plural en tercera persona per tal de deixar prou marge a
 les possibilitats ontològiques d'aquests "ells" salvadors (a més a més, la imatge
 del miner que aquí serveix com a correlat del objecte quotidià de l'ascensor ha
 estat usada poèticament per referir-se a la introspecció en un mateix, tal com
 s'usa aquí i com apareix per exemple al *Docteur Faustus* de Mann ("Miner de
 l'ànima s'enfonsà en el seu pou (...)).

35. RADIGUET, R., *El diable al cos*, ed. 62, 1987, p. 7, (*Le diable au corps*,
 B. Grasset, 1923). La intertextualitat entre aquesta obra i l'*In memoriam* és molt
 rica: coincideixen des del desig de precisió numèrica en el recompte de l'edat
 (pròpia dels nons) a l'oposició entre les angoixes de la gent adulta i el clima
 vacancial dels adolescents; en la lectura de llibres prestigiosos agomolats per
 la placidesa de la natura felïços i indiferents a les pugnes bèl·liques dels
 grans (el protagonista d' *In memoriam*: "ajagut dins d'un aveïllaner, al cor d'una
 rosa / de fulles moixes i molt verdes, com / pellis d'eruga esconxada" i el de *E!*

diable al cos ajagut a la barca de son pare); la importància de les bicicletes; en l'admiració per *Les fleurs du mal*, etc.

36. Cf. els poemes "Las alarmas" i "Sangre en la ventana" de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1964) de Carlos Barral i "Intento formular mi experiencia de la guerra" de *Realidades* (1966) de Gil de Biedma.

37. "Ahí jugaba nuestro autor una arriesgada partida. El riesgo era doble. En primer lugar, el tema de la guerra civil es, según parece, demasiado vidrioso todavía, y en cuanto se le toca lectores y críticos se salen inmediatamente de madre, perdiendo toda serenidad. Y la sequedad, la tacañería sentimental, de Lozano, al reflejar un fenómeno de arrebatada pasión colectiva como fue la guerra, lo deforman mucho más todavía que a un incidente del curso normal de los días (...)", FERRATER, G., "En la noche no hay caminos, de J.J. Mira", *Laya*, 23, 1953 (*Sobre literatura, op. cit.*, p. 158).

38. El mateix Gabriel Ferrater ho recorda en l'entrevista de R. Roberto: "Es necessita un cert coratge -jo el tinc, n'estic orgullós- per escriure lliurement sense parar compte a les reaccions, ni als atacs. Per exemple, la primera poesia del meu llibre, "In memoriam", parla de les meves impressions de la guerra civil. Jo tenia catorze anys. En aquesta poesia -¿te'n recordes?- jo dic que s'havien matat catòlics a la zona republicana. Bé, això provocà dues interpretacions: l'una, per part d'un poeta catòlic -no cal que en digui el nom-, el qual -sabent que jo no em considerava catòlic- pensà que la meua poesia volia dir 'Gràcies a déu, per una vegada hem tingut el gust de matar els catòlics'; l'altra interpretació, apareguda en una revista comunista en català que es publica a Mèxic, deia que probablement jo havia escrit la poesia per ordre del Ministeri de

Propaganda. El meu únic propòsit, en canvi, era d'explicar les impressions d'un noi de catorze anys a l'inici de la guerra", RUBERTO, R., *op. cit.*, ps. 43-44. Cf. com a exemple dels retrets ideològics que sofria la poesia de Ferrater la ressenya de l'article de Ramon Roig de 1960 en el capítol sobre la crítica de la crítica.

39. SHAKESPEARE, W., Acte I, esc. IV, 73-75; acte IV, esc. I, 5-6; acte V, esc. III, 164-165. *The Tragedy of King Lear (The Folio Text), The Complete Works, op. cit.*, ps. 948, 964 i 972 respectivament.

40. "Georges Kopp, on his periodical tours of inspection, was quite frank with us: "This is not a war", he used to say, "it is a comic opera with an occasional death". (...) "Occasionally it slipped their memory. Once I was talking to an old woman who was carrying one of those tiny iron lamps in which the Spaniards burn olive oil. "Where can I buy a lamp like that?" I said. "In Huesca", she said without thinking, and then we both laughed. (...) Presently the peasants undid their bundles and gave us some sticky, dark-red wine. Everyone was profoundly happy, more happy than I can convey." BRUCE, G., *Homage to Catalonia*, Secker & Warburg, London, 1938, ps. 40, 104 i 145, respectivament.

41. Part de l'objectivisme de la poesia de Moore es deu a la seva dimensió científica (relació que recondem establir també a propòsit de Ferrater -tal com ella mateixa constata en una entrevista):

"You write that most of your time there was spent in the biological laboratories. Did you like biology better than literature as a subject for study? Did the training possibly affect your poetry?"

"Did laboratory studies affect my poetry? I am sure they did. I found the biology courses -minor, major and histology- exhilarating. I thought, in fact, of studying medicine. Precision, economy of statement, logic employed to ends that are disinterested, drawing and identifying, liberate -at least have some bearing on- the imagination, it seems to me."

"The Art of Poetry, Marianne Moore (An Interview with Donald Hall)", *Marianne Moore. A Collection of Critical Essays*, C. Tomlinson ed., Prentice-Hall, New Jersey, 1969, p. 23.

42. WILLIAMS, W.C., "Marianne Moore (1925)", *Ibidem*, p. 55

43. ELIOT, T.S., "Introduction to *Selected Essays*", *Ibidem*, p. 62.

44. Expremta experimentalista que trobem també a - Andrés Estellés. *Of. els seus llibres Quadern de 1962, Rosa de nit (1963) o Penana (1960-67)*.

45. SERRIOT, P., Pròleg a MONTHERLANT, H., *Essais*, op. cit., p. 36

46. "L'essentiel de L'Équinoxe de Septembre et du Solstice de Juin c'est la recherche d'un art de vivre pour les temps troubles. Les recettes de la sagesse tranquille ne sont plus à la mesure des risques courus. Il faut trouver autre chose, comme on change de système de vie lorsqu'on vieillit. Il faut redoubler d'attention, penser juste et surtout ne pas se laisser dominer par les événements. Mais, si c'est pas par l'esprit qu'on peut se sauver, il est aussi vrai de dire que par l'esprit on se perd". *Ibidem*, p. 28

47. MONTHERLANT, H., "Vingt lignes sur l'herosisme (dans la France de 1941)", *Ibidem*, p. 982

48.

*LES LILAS ET LES ROSES

O mois des floraisons mois des métamorphoses
 Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé
 Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses
 Ni ceux que le printemps dans ses plis a gardés

Je n'oublierai jamais l'illusion tragique
 Le cortège les cris la foule et le soleil
 Les chars chargés d'amour les dons de la Belgique
 L'air qui tremble et la route à la bourdon d'abeilles
 Le triomphe imprudent qui prime la querelle
 Le sang que préfigure en carmin le baiser
 Et ceux qui vont mourir debout dans les tourelles
 Entourés de lilas par un peuple grisé

Je n'oublierai jamais les jardins de la France
 Semblables aux missels des siècles disparus
 Ni le trouble des soirs l'énigme du silence
 Les roses tout le long du chemin parcouru
 Le dément: des fleurs au vent de la panique
 Aux soldats qui passaient sur l'aile de la peur
 Aux vélos délirants aux canons ironiques
 Au pitoyable accoutrement des faux campeurs

Mais je ne sais pourquoi ce tourbillon d'images
 Me ramène toujours au même point d'arrêt
 A Sainte-Marthe Un général De noirs ramages
 Une villa normande au bord de la forêt
 Tout se tait L'ennemi dans l'ombre se repose
 On nous a dit ce soir que Paris s'est rendu
 Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses
 Et ni les deux amours que nous avons perdus

Bouquets du premier jour lilas lilas des Flandres
 Douceur de l'ombre dont la mort garde les joues
 Et vous bouquets de la retraite roses tendres
 Couleur de l'incendie au loin roses d'Anjou

ARAGON, L., *Le Crève-Coeur* (1942), *Le Crève-Coeur et les Yeux d'Elsa*, "La France Libre", Londres, 1944, ps. 36-37.

49. "Yo, desde luego, practico muy poco la poesia politica, pero una persona para quien la politica tiene una importancia en su vida, en su experiencia personal, pues me parece muy bien que la traduzca en poesia. El caso más notable es el de Aragon, que no escribió más que tonterias en verso antes de que los alemanes invadieran Francia. Durante la invasión escribió poemas estupendos, y cuando los alemanes se marcharon, dejó de hacer poemas tan buenos. En aquel momento para Aragon lo importante era la cuestión patriótica y politica de la Resistencia. Yo, por tanto, no tengo nada en contra de que esos poemas de Aragon sean politicos. Por otra parte, desde luego es mal negocio que los alemanes

tengan que invadir França para que Louis Aragon escriba buenos poemas", entrevista a G. Ferrater de Federico Campbell, *op. cit.*.

50. Cf. OLLER, D., "La veu és un altre", *op. cit.* i GOMIS, R., "Gabriel Ferrater, Esbós d'una biografia juvenil", *Serra d'Or*, 213, juny 1977. Ho comprovarà la secundarietat i centralitat que cadascun dels autors, respectivament, atorguen al coneixement de la dada biogràfica.

51. Dostoevski, que no s'està de ridiculitzar l'estament mèdic continuant en les seves obres, té un passatge molt similar al que narra Ferrater a "Temps enrera" en els versos 19-29: "A les cinc de la matinada, gairebé a l'alba, van arribar les autoritats en dos cotxes. El metge s'havia quedat a can Fiódor Pávlovitx, per fer-li l'autòpsia i sobretot perquè l'estat de l'Smerdiàkov li interessava força. "Crisis d'epilèpsia tan violentes i tan llargues, durant dos dies, són molt rares i constitueixen una curiositat de la ciència", declarà als seus amics quan aquests es disposaven a marxar, i ells el felicitaren, rient, per aquella troballa. Fins afirmà que l'Smerdiàkov no arribaria amb vida al matí següent." (DOSTOIEVSKI, F., *op. cit.*, p. 497). -el més ridícul del cas era que la malaltia del personatge era una farsa.

52. El dubte entre Kenneth Clark i Herbert Read és força comprensible donat que tots dos tenen força trets biogràfics comuns. K. Clark (1903-1983), gran historiador de l'art especialitzat sobretot en art italià del Renaixement fou director de la National Gallery i de l'Ashmolean Museum d'Oxford i entre les seves obres destaquen entre altres *The Gothic Revival* (1929), *Landscape into Art* (1949). H. Read (1893-1968) afegeix a la seva importantíssima faceta com a historiador de l'art -dins la qual figura com un capdavanter de la teoria sobre

l'art industrial- la de crític literari i la de poeta entre altres- fet que ja d'entrada ens predisposà a suposar que l'atribució de la font hauria de decantar-se cap a aquest personatge-. Especialista en art del Victoria and Albert Museum, editor de *The Burlington Magazine* i director de l'editorial Kegan Paul & Gorge Routledge destaquen entre les seves obres *English Prose Style* (1928), *Wordsworth* (1930), *Poetry and Anarchism* (1938), *The Meaning of Art* (1931) i *Art and Society* (1936). En les seves obres de creació (*Naked Warriors* (1912), *Collected Poems* (1926 /1966), *The Innocent Eye* (1933), *The Contrary Experiences* (1936)) els temes predominants són la guerra -Read fou oficial d'infanteria a França i a Bèlgica durant la primera Guerra Mundial- i la infància perduda.

53. (E: subratllat és meu)

TO A CONSCRIPT OF 1940

Qui n'a pas une fois désespéré de l'honneur, ne sera jamais un héros

Georges Bernanos

A soldier passed me in the freshly fallen snow
 his footsteps muffled, his faced unearthly grey,
 And my heart gave a sudden leap
 As I gazed on a ghost of five-and-twenty years ago

 I shouted "halt!" and my voice had the old accustomed ring
 and he obeyed it as it was obeyed
 In the shrouded days when I too was one

Of an army of young men searching

Into the unknown, he turned towards me and I said:

'I am one of those who went before you

Five-and-twenty years ago: one of the many who never returned,

Of the many who returned and yet were dead.

We went where you are going, into the rain and the mud;

We fought as you will fight

With dead and darkness and despair,

We gave what you will give -our brains and our blood.

We think we gave in vain. The world was not renewed.

There was hope in the homestead and anger in the sheets,

But the old world was restored and we returned

To the dreary field and workshop, and the IMMEMORIAL feud.

Of rich and poor. Our victory was our defeat

Power was retained where power had been misused

And youth was left to sweep away

The ashes that the fires had strewn beneath our feet.

But one thing we learned: there is no glory in the dead

Until the soldier wears a badge of tarnished braid;

There are heroes who have heard the valley and have seen
The glitter of a garland round their head.

Theirs is the hollow victory. They are deceived,
But you, my brother and my ghost, if you can go
Knowing that there is no reward, no certain use
In all your sacrifice, then honour is reprieved.

I fight without hope is to fight with grace,
The self reconstructed, the false heart is repaired'.
Then I turned with a smile, and he answered my salute
'As he stood against the fretted hedge which was like white lace.

READ, H., *The Penguin Book of Contemporary Verse*, a cura de K. Allot, Penguin,
Harmondsworth, 1955, pp. 99-100.

54.

'EN UN CEMENTERIO DE LUGAR CASTELLANO

Corral de muertos, entre pobres tapias
hechas también de barro,
pobre corral donde la hoz no siega:
sólo una cruz en el desierto campo
señala su destino
Junto a esas tapias, escan el amparo
del hostigo del cierzo las ovejas

al pasar trashumantes en rebaño,
y en ellas roejen de la vana historia,
como las olas, los rumores varios.
Como un islote en junio
te cife el mar dorado
de las espigas que a la brisa ondean,
y canta sobre ti la alondra el canto
de la cosecha.
Cuando baja en la lluvia el cielo al campo
baja también sobre la santa yerba
donde la hoz no corta
de tu rincón, ¡pobre corral de muertos!,
y sienten en sus huesos el ruidazo
del riego de la vida
Salvan tus cercas de mampuesto y barro
las aladas semillas,
o te las llevan con piedad los pájaros,
y crecen escondidas arispollas,
clavelinas, maganzas, brezos, cardos,
entre arrumbadas cruces
no más que las aves libre pasto.
Cavan tan sólo en tu maleza brava
corral sagrado,
para de un alma que sufrió en el mundo

sembrar el grano;
 luego sobre esa siembra
 barbecho largo
 Cerca de ti el camino de los vivos,
 no como tú con tapias, no con cercado,
 por donde van y vienen,
 ya riendo o llorando,
 rompiendo con sus risas o sus lloros
 el silencio inmortal de tu cercado.
 Después que lento el sol tomó ya tierra,
 y sube al cielo el páramo
 a la hora del recuerdo,
 al toque de las oraciones y descanso
 la tosca cruz de piedra
 de tus tapias de barro
 queda como un guardián que nunca duerme
 de la campiña el sueño vigilando.
 No hay cruz sobre la iglesia de los vivos,
 en torno de la cual duerme el poblado;
 la cruz, cual perro fiel, apara el sueño
 de los muertos al cielo acorralados.
 Y desde el cielo la noche, Cristo,
 el Pastor Soberano,
 con infinitos ojos centelleantes

recuenta las ovejas el rebaño!
 ¡Pobre corral de muertos entre tapias,
 hechas del mismo barro,
 sólo una cruz disintigue tu destino
 en la desierta soledad del campo!"

UNAMUNO, M. de, "En un cementerio de lugar castellano" (1913), *Andanzas y visiones españolas* (1922), *Poesía, op. cit.*, ps. 511-512.

55. Comunicació personal.

56. Com m'informa J. Ferraté, son germà no tenia cap interès especial en Babel, i el poema que porta el seu nom es tracta d'un poema d'encàrrec que li van demanar uns militants polítics. Ferrater el va fer sense pendre-s'ho massa seriosament i burlant-se'n fins i tot. (cf. capítol III, 3. 1, 4.).

57. Cf. capítol III, 3. 1, 4.

58. (El subratllat és meu)

"Certament visc en un temps molt fosc!" Vosaltres, aquells que emergeu
 La paraula INNOCENT es insensata, un front netida la INUNDACIÓ que ens ha engolit,
 demostra insensibilitat. Aquell queriu recordeu també
 no ha sabut encara aquests foscos temps
 la terrible notícia, de què us heu escapat.

Quina mena de temps, en el qual Perquè heu passat,
 parlar d'arbres és gairebé un crim canviant més sovint de país que de sabates,
 perquè implica silenci sobre tants delictes per la guerra de les classes,
 Aquell que camina tranquil pel carrer, desesperats,

potser és inaccessible als seus amics quan no hi havia res més que injustícia
que passen misèria. i cap revolta.

(...)

Saben, però,

Vaig arribar a les ciutats a l'hora del desordre, que també l'odi contra la baixesa
quan regnava la fam. endureix les faccions

Vaig arribar entre els noies a l'hora de la revolta i que la ràbia contra la
injustícia

i en vaig revoltar amb ells. fa mes ronca la veu. Ai !

(...)

Volien preparar el TERRENY per a un món amical
i nosaltres mateixos no vam poder ser amicals.

Ai meu temps els camins conduïen al LLOT, Però vosaltres, quan haurà arribat
l'hora

per llurs mots coneixia els botxins que l'home esdevindrà un ajut de l'home,

(...)

recordeu-nos

amb indulgència".

BRECHT, B., dins FORMOSA, F., *op.cit.*, ps. 290-292.

59.

"WESTERN TOWN

Strange western town at the round edge of night,

Into your sleep the broad-shouldered train

Gentles its way, absorbed in its thunderous quiet,

Shearing off porches of carpenter's gothic

Gathering bulbs and crowses of electricity
 Now the green blinds of country stores go down
 And arches of gold lettering gleam
 Like old asbestos in dead movie houses.

Heart-heavy in the cool compartments
 The traveling men turn over in their sleep
 As the pale squares of light, newspaper thin,
 Fall on their eyelids again and again and again,
 Plunging the sleepers into a deeper sleep,
 A deeper drift of linen than their dream.

Perhaps a single figure is let down
 In the hometown dark, or maybe not.
 Perhaps only the sleepy sacks of mail
 Or a lone coffin come by rail
 At rest now on a sketchy cart. Tomorrow,
 Somewhere the city will take the train apart."

SHAPIRO, K., *Selected Poems* (1968), *Collected Poems 1940-1978*, Random House, New York, 1978, p. 242.

60.

"DER JUNGE HEBBEL

Ihr schnitzt und bildet: den gelenken Meißel

in einer feinen weichen Hand,
Ichschkage mit der Stirn am Marmorblock
die Form heraus,
seine Hände schaffen ums Brot.

Ich bin mir noch so fern,
Aber ich will Ich werden:
Ich trage einen tief im Blut,
der schreit nach seinen selbsterschaffenen
Götterhimmel und Menschenerden.

Meine Mutter ist eine so arme Frau,
daß ihr lachen wundert, wenn ihr sie sähet,
wir wohnen in einer engen Bucht,
ausgebaut an des Dorfes Ende,
Meine Jugend ist mir wie ein Schorf:
eine Wunde darunter,
da sickert täglich Blut hervor,
Davon bin ich so entstellt.

Schlaf brauche ich keinen,
Essen nur so viel, daß ich nicht verreckel
Unerbittlich ist der Kampf,
und die Welt starnt von Schwertsitzen.

Jede hungert nach meinen Herzen.

Jede muß ich, Waffenloser,
in meinem Blut zerschmelzen.

Wir gerieten in ein Mohnfeld,
überall schrien Ziegelsteine herum:
Baut uns mit in den Turm des Feuers
für alles, was vor Göttern kniet.

Zehn nackte, rote Heiden tanzten um den Bau und blökten
den Tod ein Affenlied:
Du zerspritzt nur Dreck deiner Pfütze
und trittst einen Wurmhugel nieder, wenn du uns zentrittst.
Wir sind und wollen nichts sein als Dreck.
Man hat uns belogen und betrogen
mit Gotteskindschaft, Sinn und Zweck
und dich der Bunde Sold genannt.
Uns bist du der lockende Regenbogen
über die Gipfel der Glücke gespannt*.

[BENN, G., *Gesammelte Werke*, I, *Gedichte*, D. Wellenshaff ed., Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1975, ps. 21-22.]

(*Vosaltres tallanteu i formeu; / el cisell articulad en una mà fina i suau. / Jo extrec amb el front / la forma del bloc de marbre, / les meves mans lluiten pel pa. // Em sóc encara tan distant. / Però jo vull esdevenir Jo! / En porto un dins

la sang / que camina vers els cels de Jéus i la terra d'homes / que ell mateix
s'ha creat. // La neva mare és tan pobre dona / que riurie si la vegéssiu. /
Vivim en una badia estreta / alçada a l'acabament del poble. / La neva joventut
m'és com una crosta: / una ferida sota / que traspua sang cada dia. / Per això
estic tan desfigurat. // De son, no en necessito. / De menjar, només per no
dinyar-la! Inexorable és la lluita, / i el món s'enriça amb puntes d'espasa. /
Tothom està afeinat del meu cor. / Jo, desarmat, haig de fondre tothom / dins la
neva sang. // Vam anar a raure a un camp de roselles, / per tot arreu xisclaven
naons al nostre entorn: / Edifiquen-nos torre del foc endins, / en ofrena a tot
el que es prustra davant de deus // Deu pagans nus, vermells, / ballaven al
voltant de l'edificació / i bramaven a la mort una cançó de simis: / Salpiques
només la brutícia del teu toll / i trepitges un munt de cucs quan ens esclafes. /
Som i volem ser tan sols brutícia. / Ens han enganyat i estafat / pariant-nos de
filiació divina: sentit i finalitat / i t'han anomenat sou del pecat. / Ets per
nosaltres i arc en cel seductor / estès sobre els cucs de les benaurances.")
(Traducció Josep Murgades).

61. "Todo aquel que nació en cuna pobre, / sabe que el pobre se ha de sentar /
un buen día, en un trono dorado: / i ese es el día de San Javás / (...) /
Crecerán sobre el cielo las hierbas, / la piedra el río remontará, / y el hombre
será bueno. Un edén / será el mundo sin que sufra más. / En ese día de San Javás
/ un paraíso el mundo será. / Ese día seré yo aviador, / tú ese día serás
general, / tendrá trabajo el hombre parado, / la mujer pobre descansará.(...)",
BRECHT, B., "Poesías escritas durante el exilio", *op. cit.*, ps.141-142.

62.

*CANCION PARA ESE DIA

Me aquí que viene el tiempo de soltar palomas
 en mitad de las plazas con estatua.
 Van a dar nuestra hora. De un momento
 a otro, sonarán campanas.

Mirad los tiernos nudos de los arboles
 exhalarse visibiles en la luz
 recién inaugurada. Cintas leves
 de nube en nube cuelgan. Y guirnaldas

sobre el pecho del cielo, palpitando,
 son como el aire de la voz. Palabras
 van a decirse ya. Oíd. Se escucha
 rumor de pasos y batir de alas'

GIL DE BIEDMA, J., *Compañeros de viaje* (1959), , *Las personas del verbo*, op. cit., p. 73. En la mateix línia d'il·lusió i agermanament social i en oposició a l'escepticisme de Ferrater se situa el poema de J.A. Goytisolo "Madrugada":

"(...) Porque mañana el sol
 será más verdadero
 que nunca, porque el aire
 libre otra vez, saldrá
 por los caminos.

Y yo no estaré solo
sino con todos, en
el camino que lleva
de nuevo hacia la vida*

63.

'LA INTERVENCION DE LOS DIOSSES

Ahora pasará esto y después aquello;
Y más tarde, en un año o dos (según creo)
tales serán los hechos, será tal su carácter.
No volveremos a pensar en un mañana tan lejano.
Por lo mejor tendremos que esforzarnos
Y cuanto más nos esforcemos, tanto más malograremos
y complicaremos las cosas, hasta encontrarnos
en la mayor confusión. Entonces nos detendremos.
Será el momento en que intervendrán los dioses. Bajarán
de sus máquinas y salvarán a unos
y a otros los eliminarán a la fuerza;
y cuando implanten su orden
se retirarán. - Y luego éste o aquél
harán lo que les toca y, con el tiempo, los demás
lo suyo. Y de nuevo volveremos a empezar"

CAVAFIS, C.P., *Poesía completa, op. cit.*, p. 223.

64. Comunicación personal.

65. OLLER, D., "La veu és un altre", *op. cit.*, p. 57.
66. Els versos de Guillén que Ferrater cita per similitud amb el ritme del primer vers d'"El secret" ("Vindrà el dia més llarg d'un llarguissim esti...") són "Está lloviendo aún de los llovidos / Castaños (...)" que pertanyen al poema "Vuelta a empezar" de *Cántico*.
67. FERRATER, G., "Francesc Todo" (1966) (*Sobre pintura, op. cit.*, p. 409).
68. MUSIL, R., *El hombre sin atributos I*, *op. cit.*, p. 30.
69. Cf. el poema de Hardy "Coming Up Oxford Street: Evening" en la nota 50 de II. 2. 1. 3.
70. "Tan sols de nit s'hi pot oir l'oculta música / de l'aigua i de l'asfalt en claroscurs insòlits, / fluint vers llunyanies de murtres i xiprers. // *Tristis anima mea*. El pensament s'esvera, / apegant-se l'asfalt com un pneumàtic, vers / la pau, com si la pau fos Marilyn Monroe, / la pau vista en un "film", com Marilyn Monroe, / o en un aparador, com Marilyn Monroe, / o bé amb Joe di Maggio, com Marilyn Monroe // La pau vista del braç, o bé del cor, dels altres, / sempre buscada amb un ardentíssim anhel, / En veure ací o allà la pau, sent el desig / de xiular fortament com si veies passar / a una *girl* de Samuel Goldwyn de Hollywood. // (No aclareix nostra nit l'espurna del plaer, / brevíssima, que surt rabent dels nostres cossos / i ens desplaça a l'avenc en un bac biològic...)", ANDRÉS ESTELLÉS, V., "Papers inèdits d'X.X.X." 2, *La nit, Recomanae Tenebres* (1956), *Obra Completa*, 1, L'Estel, València, 1976, p. 52.
71. Helena Tindàrida era refugiada a Rodas després de la mort de Menelau. La reina Polix, el marit de la qual havia mort a Troia, volia venjar-se d'Helena i

ordenà a les seves criades que la turmentessin disfressant-se d'Erinies. Helena resistí el que pogué fins que desesperada es penjà.

72. Gil de Biedma, que dóna per vàlida aquesta interpretació del poema -com també la veu probable J. Ferraté-, en comenta que Ferrater tenia en la seva cambra un poster de grans dimensions de Marilyn Monroe. Així mateix, es comenta que foren tres els suïcidis que els van copsar a les primeries dels anys seixanta: el de Marilyn, el de Hemingway i el del torero Paco Belmonte.

73. Isaak Babel va néixer a Odessa en el si d'una família jueva l'any 1894. En 1915 se'n va anar a Sant Petersburg on vivia al carrer Pushkin en un sòtan; aquestes dades biogràfiques i d'altres, com el suport que li concedí Gorkiy, es veuen reflectides en el poema de Ferrater. Babel' fou acusat de trotskista i desaparegué (1938?) com d'altres escriptors i intel·lectuals (e.g. Boris Pilniak (*Vogan*), E. Zamiatin, A. Veseli) a conseqüència de les purgues i els judicis del Moscú stalinista (1936-38) que tenien com a objectiu acabar amb la política cultural tolerant dels anys vint sota la qual s'havia produït una febril activitat literària i organitzar la literatura des de dalt. L'Associació d'Escriptors Proletaris fou dissolta alhora que significava que els experiments i desviacions estilístiques dels anys vint (el formalisme, l'irracionalisme de Pilniak, la ironia de Babel', etc.) havien de cessar i, en efecte, des d'aleshores ja no es permeti varietats d'estils ni de tendències. Contra aquest dirigisme cultural s'havia pronunciat Babel' l'any 1934 en un discurs al Primer Congrés d'Escriptors de què el poema de Gabriel Ferrater en recull (vs. 9-10 i 18) la idea principal. Diu Babel': "El Partido y el gobierno nos dan cuanto tenemos; sólo se nos priva de un derecho, a saber, el derecho de escribir mal."

Camaradas, no nos engañemos, éste es un derecho muy importante, y quitárnoslo no es una tontería. Si renunciamos a este derecho, que Dios nos ayude. Y si no hay Dios, ayudémonos nosotros mismos." (BABEL, I., *Caballería Roja*, Barral, 1970, ps. 10-11). La política cultural fou confiada des de 1946 fins a la mort de Stalin l'any 1953 a Andrei Zdanov de qui són les paraules següents: "La literatura soviética ni tiene ni ha tenido otros intereses que los del pueblo y del Estado. Su finalidad es educar a la juventud de acuerdo a los principios comunistas. La literatura debe convertirse en literatura del Partido y una de sus tareas es pintar al hombre soviético en toda su fuerza." (SLONIM, M., *La literatura rusa*, FCE, México, 1962, p. 197).

74. "Para comprender la compleja atracción y adhesión de Babel al espíritu de los cosacos, debemos tener en cuenta el poderoso y obsesivo significado que la violencia tiene para el intelectual. Sin duda alguna, la violencia es antitética al característico empeño racional de los intelectuales. Pero, al mismo tiempo, es la misma imagen de este empeño, aunque parezca extraño. Desde Platón hemos contrapuesto violencia y razón, como si se negaran recíprocamente. Sin embargo, Platón fue quien nos dijo que entre una y otra se daban afinidades", TRILLING, L., próleg a *Caballería Roja*, *op.cit.*, p. 29.

75. En farem una petita relació a mode d'exemple: "El olor de la sangre derramada la vispera, y el de los caballos muertos, se instalaba en la frescura de la tarde" ("El pas de Zbruch"); "Sedientas rosas se mecían en las tinieblas. Verdes relámpagos ardían en las cúpulas de los árboles. Un cadáver desnudo yacía al pie de un talud. El resplandor de la luna chorreaba por entre sus exánimes piernas ampliamente separadas (...). Entré y me salieron al paso dos cráneos de

piata que il·laseaban sobre la tapa de un ataúd roto" ("L'església de Novograd"); "Todos habían abandonado el mercado, pero Guedali se había quedado. Serpenteaba por aquel laberinto de globos, de cráneos y de flores muertas" ("Guedali"); "Con la proclama de Pilsudski -mariscal jefe supremo del ejército- escapé el pestilente líquido del cráneo de mi desconocido hermano, y me marché encorvado bajo el peso de la silla" ("Els Ivans"), *Capalleria Roja*, Bruquera, Barcelona, 1981, ps. 5, 10-11, 42 i 151 respectivament.

76. Cf. nota 56.

77. JOYCE, J., *Ulysses*, Lletardura, Barcelona, 1962, p. 172. (Shakespeare and Co, Paris 1922)

78. LEOPARDI, G., *Zibaldone di pensieri*, II, Mondadori, Milà, 1983, p. 1166.

79. Wordsworth també evoca la infància a partir de les nous en el seu poema "Nutting" (*The Poems*, I, Penguin, London, 1977, ps. 367-368).

80. "En París està doña Aida, / la esposa de don Roldán, / trescientas damas con ella / para bien la acompañar. / Todas visten un vestido, / todas calzan un calzan, / todas comen a una mesa, / todas comían de un pan, / Las ciento hilaban el oro, / las ciento tejen dental, / ciento traen instrumentos / para a doña Aida alegrar. / Al son de los instrumentos / doña Aida adormido se va; / ensoñado había un sueño, / un sueño de gran pesar, / Despertó desazonada / con un dolor sin igual, / los gritos daba tan grandes / se oían en la ciudad. / -¿Qué es aquesto, mi señora, / que es lo que os hizo mal? / -Un sueño soña, doncellas, / que me ha dado gran pesar: / que me veía en un monte, / en un desierto lugar, / y de so los montes altos / un azor vido volar; / tras del viene una agutillicilla / que lo anunciada muy mal. / El azor con grande culpa / metióse so mi ortal, / el

águila con gran ira / de allí lo iba a saar; / con las uñas lo despluma, / con el
 pico lo deshace. / Allí habló su camarera, / bien oiréis lo que dirá: / -Aquese
 sueño, señora, / bien os lo entiendo soñar: / el azor es vuestro esposo, / que
 de España viene ya; / el águila sodes vos, / con la cual ha de casar, / y aquel
 monte era la iglesia / donde os han de velar. / -Si es a sí, mi camarera, / bien
 te lo entiendo pagar. / Otro día de mañana / cartas de lejos traen; / tintas
 venían de fuera, / de dentro escritas con sangre / que su Roldán era muerto / en
 la caza de Roncesvalles. / Cuando tal oyó doña Aida / muerta en el suelo se cae",
 MENÉNDEZ PIDAL, R., *Flor nueva de romances viejos*, Austral, Buenos Aires, 1964
 (1938), ps. 79-80.

81.

"And now to the Abyss I pass
 Of that unfathomable Grass,
 Where Men like Grasshoppers appear,
 But Grasshoppers are Giants there:
 They, in their squeaking Laugh, contemn
 Us as we walk more low than them:
 And from the Precipices tall
 Of the green spir's, to us do call."

"Out of these scatter'd *Sybul's* Leaves
 Strange *Prophecies* my Phancy weaves:
 And in one History consumes,

Like *Mexique Paintings*, all the *Plumes*.
 What *Rome*, *Greece*, *Palistine*, ere said
 I in this light *Mosaick* read.
 Thrice happy he who not mistook,
 Hath read in *Natures mystick Book*.

MARVELL, A., "Upon Appleton House, to my Lord Fairfax", XLVII : LXXIII, *The Poems of Andrew Marvell*, Heinemann, London, 1969, ps. 92 : 92.

82.

*DIRECTIVE

Back out of all this now too much for us,
 Back in a time made simple by the loss
 Of detail, burned, dissolved, and broken off
 Like graveyard marble sculpture in the weather,
 There is a house that is no more a house
 Upon a farm that is no more a farm
 And in a town that is no more a town.
 The road there, if you'll let a guide direct you
 Who only has at heart you getting lost,
 May seem as if it should have been a quarry-
 Great monolithic knees the former town
 Long since gave up pretense of keeping covered.
 And there's a story in a book about it:
 Besides the wear of iron wagon wheels

The ledges show lines ruled southeast-norwest,
The chisel work of an enormous Glacier
That braced his feet against the Arctic Pole
You must not mind a certain coolness from him
Still said to haunt this side of Panther Mountain,
Nor need you mind the serial ordeal
Of being watched from forty cellar holes
As if by eye pairs out of forty firkins,
As for the woods' excitement over you
That sends light rustle rushes to their leaves,
Change that to rostart inexperience,
where were they all not twenty years ago?"
They think too much of having shaded out
A few old pecker-fretted apple trees.
Make yourself up a cheering song of how
Someone's road home from work his once was,
who may be just ahead of you on foot
Or creaking with a buggy load of grain.
The height of the adventure is the height
Of country where two village cultures faded
Into each other. Both of them are lost.
And if you're lost enough to find yourself
By now, pull in your ladder road behind you
And put a sign up CLOSED to all but me.

Then make yourself at home. The only field
 Now left's no bigger than a harness gall.
 First there's the children's house of make-believe,
 Some shattered dishes underneath a pine,
 The playthings in the playhouse of the children,
 Weep for what little things could make them glad.
 Then for the house that is no more a house,
 But only a belilaced cellar hole,
 Now slowly closing like a dent in dough
 This was a playhouse but a house in earnest
 Your destination and your destiny's
 A brook that was the water of the house,
 Cold as a spring as yet so near its source
 Too lofty and original to rage
 (We know the valley streams that when aroused
 Will leave their tatters hung on barb and thorn.)
 I have kept hidden in the instep arch
 Of an old cedar at the waterside
 A broken drinking goblet like the Grail
 Under a spell so the wrong ones can't find it
 So can't get saved, as Saint Mark says they mustn't.
 (I stole the goblet from the children's playhouse.)
 Here are your waters and your watering place.
 Drink and be whole again beyond confusion."

FROST, R., *Selected Poems*, Penguin, Great Britain, 1983, ps. 210-212.

83. Coleridge afirmava que va escriure *Kubla Khan* com a resultat del pensament creatiu d'un somni: el poeta va adormir-se mentre estava llegint un llibre sobre el conqueridor Mongol.

84. (Reprodueix només les cinc darreres estrofes:)

Terra d'encis, fantàstiques arbrades,

font dins un antre verdejant i brul

Hi vessen notes les materns ciedós

i hi voleteja Amor, déu insegur,

Oh, conço, plora, car les belles bones

ni el goig mai no lluiran per a tu!

Plora, que et tornes delicat quan plones!

Llavors s'esvaeix al teu voltant

de l'oficina l'aire gris. Llavors

heus, més que el jove, un adorable instant.

(Melangia es fa dir la juvenesa

quan torna al cor i ens entendreix el cant).

Fantasia que no dura la bellesa

Jove, no en sou com joventut s'hi val

Contentament és pobra teia encesa.

Privació i record fan l'ideal."

CARNER, J., "L'heroi en el desert", *Auques i ventalls, Obres completes, op. cit.*, p. 175.

85. JOYCE, J., *Ulisses*, Leteradura, Barcelona, 1982, p. 688.

86. Ofereixo també una possibilitat de lectura del símbol del gall que, si més no jo, no tinc en consideració sinó com a divertiment. *Cum grano salis* i tenint en compte o no la cadena al·litterativa del so palatal /x/ (llit, llates, cavall, panolla, vercell, llençol, vell, gall) arribem al final del poema a la imatge d'un gall que s'esquerda. Aquesta nota estranya situada a l'epifonema no és inusual en la poesia de Ferrater (v.g. es troba a "Amistat del braç") i serveix de manera molt efectiva per formular el grinyolament final d'una situació. Bé: però si tenim també en compte que Ferrater era un gran coneixedor de llengües caldrà reconèixer que el sentit obscé que el mot *cog* té en anglès l'havia de conèixer (en literatura, per exemple al *Fristraa Shandy*, ha estat usat freqüentment aquest doble sentit). Des d'aquest punt de vista podriem trobar una lectura paral·lela no contradictòria amb la principal que farà la següent: aquesta història, aquest record (ja) no s'excita

87.

"Yo soy aquel que ayer no más decía
 el verso azul y la canción profana,
 en cuya noche unruiseñor había
 que era alondra de luz por la mañana

El dueño fue de mi jardín de sueño.

lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndola y lirás en los lagos

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita (...)»

DARÍO, R., *Cantos de Vida y Esperanza*, Espasa-Calpe, Argentina, 1952*, p. 25.

III. 3. 2. L'INDIVIDUALISME COM A MORAL.

III. 3. 2. 1. EL COMPROMÍS AMB LA PRÒPIA VIDA

A diferència de la poesia neoclàssica en que el que importa és l'home genèric, la poesia romàntica posarà el seu èmfasi en l'home individual (ja sigui el més ordinari (el "rústic" i "senzill") ja el més singular -v.g. l'artista geni). Aquest èmfasi en la individualitat roman en la literatura contemporània. L'heroi de què, es la persona privada mentre que per l'antigor ho era la pública, tal com ho subratlla W.H. Auden i tal com queda prou demostrat en les recreacions poètiques de personatges històrics que han realitzat poetes del nostre segle com Derruda, Cavafis o Brecht en que l'interès se centra precisament en la dimensió privada del personatge públic.

El compromís amb la pròpia vida és el centre nàrgic de la moral de la poesia ferrateriana. Compromís que suposa una autoexigència paral·lela a que Byron reclama al protagonista de la seva obra Manfred. Diu Manfred al primer acte: "He deixat de justificar els meus a mi mateix, la qual cosa és la darrera xacra

dels que subscriuen el mal". Manfred es sobretot la lluita aferrissada per l'autodetermini, ell i només ell vol jutjar-se, enriquir-se i destruir-se a si mateix. I podriem recordar també l'epitafi de l'oncle de Natalie del *Wilhelm Meister* de Goethe: "Recorda't de viure". Compromís amb la pròpia vida que va íntimament lligat amb l'idealisme fenomenològic particularitzador i que arrenca també del romanticisme; deia Blake: "El geni ha de descobrir matisos on l'ull matusser no veu sino uniformitat. (...) Generalitzar es cosa d'illotes, particularitzar es l'unica distinció de merit."; i deia Wordsworth: "On sigui, els objectes deriven la seva influència no del que son realment en si mateixos, sino del que han estat dotats per les ments dels qui intimen amb aquests objectes o en son afectats". Per a Schlegel l'art modern -això es, el romàntic- ha de combinar la subjectivitat i el realisme: "In this late of universality, in his domination of the general, the characteristic and the individual, there declares itself the radical tendency of the poetry and of the total aesthetic structure of modern times toward interestedness." (1) (Interestedness, 'condició d'interessat').

Aquesta actitud poètica no només s'enfronta amb la recent literatura neoclàssica, sino que, com deia Coleridge i com hem reportat en capítols anteriors, es presenta com a la gran alternativa enfront de la poesia antiga eminentment objectiva i cerca com a precedent a la medieval subjectiva també com la moderna. I, com deiem també en capítols anteriors, també en aquest punt cal tenir molt en compte l'heterogeneïtat del moviment romàntic ja que al costat d'un individualisme romàntic de tall nietzscheà en tenim

un altre que, com Ferrater, pretén de conciliar l'ordinari amb el personal.

Malgrat la gran importància de la influència del personalisme romàntic en la poesia contemporània, els precedents de l'individualisme poètic i de la ficció autobiogràfica es troben ja, malgrat Schlegel, a més a més de la literatura medieval (Chaucer, Villon, ...) a la literatura clàssica (Marcial, Ausoni, Safo, Anacreont, Alceu o Catul (2)).

Gabriel Ferrater no ignora aquest tradició literària personalitzadora i entra en ella decididament. Cal tenir en compte també que la línia hardyana de la poesia anglosaxona en forma també part. En efecte, en l'obra de Hardy també troba Ferrater una veu poètica que parla a favor de l'home privat. Per exemple, el poema de Hardy "A private Man on Public Men" defensa la mateixa moral del poema de Ferrater "Dot" "amb ben poc en tenen prou" o en l'intitulat "Hap", Hardy replica a les teories evolucionistes i defensa un univers personalitzat tot dient que "mea o'estima creure en un del venjador que en una cadena de casualitats mecàniques o atzaroses".

Dins el gènere assagístic no podem oblidar Mor agnè i el seu "Hans: l'lecteur de suis adresses la patrie de son livre" "El est temps de nous destrouir de la société puisque nous n'avons rien apporter. Et qui se peut creder qu'il se referce d'apporter". 3a frase que pertany a una glòria de la frase de Quintilina que podria servir de lema moral de Les Jener i els dies: "Fama est ena ut satis se quisque veretur". "En rar, en efecte, que nom es respecta propi a si mateix".

A les antípodes trobem els discursos en que s'opera una despersonalització de l'individu a fi i efecte de servir a una realitat superior. A Blanch (4) utilitza tres aposicions per a tres poetes lírics transcendentals que són absolutament contraries a la poètica ferrateriana: Rilke o la transcendència existencial; J.R. Vimeney o la transcendència del jo universal; T.S. Eliot o la transcendència de la santedat.

No podem entrar ara en la polèmica de la religiositat poètica d'Eliot, però sí que cal matisar que el sentit de la impersonalitat eliotiana no ha d'entendre's com l'absència de personatges, sinó tot al contrari: com una amalgama de molts personatges passats i presents, perquè no entehales, opa iia A.L. Partridge (5). Eliot es va sentir poeta d'una antropologia pas d'ascet: la seva poesia es construeix amb el mètode de la forma dramàtica. Per a Eliot existeixen dues formes d'impersonalitat: la que es natural a l'artífex més o menys destre i la que aconsegueix l'artista major. Eliot s'interessa especialment per la segona que es la que ell practica: la del poeta que es capa, d'aprehendre una veritat general a partir de la seva intensa i personal experiència, la d'aquell que sap retenir tot el que ve de particular, la seva experiència i reix convertir-lo en un símbol d'acast general (6).

En conseqüència, més que oposar la poesia d'Eliot a la de Ferrater, es més aient fer-ho amb la de Mallarmé o amb la de Valéry. L'impersonalisme de la poesia del qual provocava el seu desig d'un llibre que fos *El llibre i d'una poesia que fos la poesia*, poesia d'ascet intel·lectual en que el jo s'esforça (7) per esdevenir

consciència pura, un poder anònim sense cap mena de suport individual.

La poesia de Ferrater treballava en sentit contrari a la d'aquests poetes. Se cercava l'absolut, sino el relatiu. I, a més, treballava també de manera molt distinta de la dels poetes social en que el compromís social va per sobre de l'individual. Gabriel Ferrater representa el primer poeta català contemporani que amb menys pudor i amb més valentia ha atorgat forma personal a l'ordre d'expressió moral.

El mateix esmenta en una breu nota sobre Josep Pla que la única manca greu d'aquest escriptor "la comparteix si la no fa amb tota la literatura catalana moderna: Unitat i algunes coses de Maragall i de Mercè Rodoreda, dos poemes: les úniques excepcions són l'excepció per sobre i sense covardia, en l'ordre d'expressió moral personal. És un cas d'avesa, que s'assemblava tant a Pla en molts aspectes, però que alhora tenia més en comú amb els de Salvaterra" i Ferrater és el que tractava de buscar l'equilibri entre la ficció i la contenció dels propis sentiments i de les pròpies idees i la seva formulació directa i sincera.

És de després de seguir les tesis de Foucault i van Gunderen sobre que l'individualisme renval de societats desenvolupades és el filer més prim i una l'escala social, posar el seu perfil i defensar de l'individualisme es l'artista i l'intel·lectual al tot i que, evidentment, sempre n'hi ha de compromisos col·lectius. La defensa de l'ègortisme de la poesia de Gabriel Ferrater aprèn de forma rotunda ja des del primer poema.

el centre actiu moral de què és el desig de possessió. El poema presenta una variada sèrie de furtus: es requisen pisos, es roben esllips, es prenen bicicletes, es collectivitzen empreses, es prenen irreversiblement les vides dels altres, es guanya temps al temps, la *musique nous prend comme une mer*, etc. Així, aquest poema presenta com a tesi que la recerca de la felicitat (personal i col·lectiva) passa indefectiblement per la possessió i que per a aconseguir-la també ineluctablement s'atempta contra les regles socials preestablertes i/o contra els altres.

Aquí caldria preguntar-nos si que el propi narrador es questiona a l'inici del poema. És aquesta una actitud egoista, (contra)revolucionària? És possible, però crec que el terme millor hauria d'ésser un altre, perquè la frase de Foix: "Sempre que escric jo, vull dir nosaltres", és igualment vàlida per a ell -en el sentit ampli i no en el particular de dissociació de la personalitat-. En la poesia de Ferrater, tot i ésser indiscutiblement singular i personalitzada, mants homes contemporanis s'hi poden sentir també formulats. Mai particularitzar ha estat antònim d'universalitat. Com deia Yeats: "el localisme és un guant que ens posem per abastar l'univers".

Malgrat que el caràcter "insular" de la poesia de Foix en què les "illes" són símbols de la seva experiència imaginativa ("Cerco el no-re en pregones illes") (11) amb la seva doble vessant d'individualitat i d'insularitat, això és de separació, palesa sobretot quan es relaciona amb les dones, no es manifesta de manera tan angoixosa en la poesia de Gabriel Ferrater, també en ella la

insularitat n'és un tema de reflexió. La insularitat apareix negativament en les relacions amoroses i en el conreu poètic, i positivament quan es tracta de defensar-se contra les pressions socials i el munionisme. Aquesta duplicitat moral demostra una vegada més l'actitud relativitzadora de Ferrater i cal connectar-la amb la presència dins aquesta poesia tant de textos de reflexió íntima com de textos de reflexió social. Així, doncs, Ferrater per bé que creu més en l'individu que en la societat, moltes vegades no deslliga les experiències que apareixen en els seus poemes del marc social en què tenen lloc. Cal veure ara, però, si les consideracions de la poesia ferrateriana sobre la col·lectivitat tenen un to negatiu o positiu o, dit gramaticalment, si la pluralització en la poètica ferrateriana implica peyoració o no. La importància que atorga a l'individu ens podria fer esperar un to disciplent davant el grup però, tanmateix, *Les dones i els dies* mantenen una gran equanimitat pel que fa a l'hipotètic *versus* del doblet (individu vs. grup). No obstant això, el munionisme rep fortes crítiques en aquesta poesia com veurem ara en primer lloc.

La multitud és un dels temes més preuats de la literatura del dinou; v.g. *Les Misérables* de Hugo o la narració d'E.A. Poe "L'home a la multitud", una de les més antigues recreacions sobre el tema. També Baudelaire en el seu poema en prosa "La solitude" mostra el menyspreu contra els sentiments de fraternitat amb què tants se n'omplen la boca, contra "tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans la prostitution que je pourrais appeler fraternitaire, si je voulais parler la belle langue de mon siècle" (12). Ja en el nostre segle,

Poeta en Nueva York de García Lorca constitueix un exemple paradigmàtic del rebuig a la multitud. La turba de formes sense humanitat de New York "indica la pèrdua del ser y afán de búsqueda, la pèrdua de si mismo implica la multiplicidad de rostros, de los cuales ninguno de ellos logra identificarse con la forma exacta de la individualidad" (13), la ciutat són "ásperas manadas", "multitud que vomita y orina" i "el filósofo es devorado por los chinos y las orugas" mentre "el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas".

A *Les dones i els dies* es fa palès el rebuig a la munió a "Petita guerra", "Idolets", "Les generacions", "Diumenge", "Sabers", "Dues amigues", "Per José Maria Valverde", "El secret" o "Poema inacabat" ("Prou entens que és de segon ordre / la part de vida que el país / o qualsevol lloc col·lectiu / pot masegar i fer ofenosa" (vs. 320-323), "Tots hi vivien molt barrejats / sense parets ni dignitats" (vs. 661-662); "que és art llarga fer-se decent / i decent vol dir solitari, / lluny de strip-tease fraternaris." (vs. 338-340). Bertolt Brecht avisa dels perills de les capcioses seduccions en el seu poema "Contra la seducció" (14) i fa un clam al *carpe diem*, de manera similar Gabriel Ferrater, tot i que no s'adreça als treballadors com Brecht sinó a la seva estimada, ens prevé contra el lúbric d'ànimes que pretén fascinar l'esperit a despit de la infravaloració del món material i de la passió del viure.

Ara: de la mateixa manera que a *Poeta en Nueva York* també trobem el que podríem anomenar "els plurals amables" (la seducció dels negres (15)), a *Les dones i els dies* no tots els altres que apareixen són "l'enfer" de Sartre, sinó que esdevenen el

paradís -quan de dones es tracta: "Floral", "Octubre", "Tan gratunat mihi", "La ciutat", "Guineu", "Teseu"- o són els companys quotidians del viatge de la vida -"Oci", "Prop dels dinou", "Els innocents", "Le grand soir", "Paisatge amb figures"- . Aquesta duplicitat moral envers els plurals la concretitza l'autor en l'estimada: "una dona com una altra" i, a l'ensem, una persona única i singular. Concretització que podem transcendir a totes les experiències i els personatges de l'obra i Adhuc al conreu literari ferraterià: uns fets comuns formulats de manera personalitzada.

"Teseu" és el poema que clou *Les dones i els dies*. Uns dels seus versos ("algú que pot dir / que ets tu mateix, sempre / fa camí amb tu") ens remet en a uns altres de *The wast land* de T.S. Eliot:

Who is the third who walks always beside you?
 When I count, there are only you and I together
 But when I look ahead up the white road
 There is always another one walking beside you, (vs. 360-364) (16)

L'intertex no al·ludeix al sentit del passatge bíblic d'Emaús -a què s'està referint Eliot-, sinó al sentit global del poema d'Eliot que Joan Ferraté ha definit com "el desig en tant que promesa d'una virtual identificació personal amb un mateix a través de l'altre. (...) La preocupació central de *La terra gastada* és el misteri de la identitat personal en tant que prova de reconèixer-se i integrar-se en la satisfacció del desig i en la possessió de l'altre desitjat, per acabar perdent-se i quedar-hi destruïda" (17)

La poètica de Ferrater participa d'aquest desig de què el poema "Teseu" n'és el seu paradigma: la recerca d'un mateix només a través d'un mateix ens du al laberint; només els altres (les dones) ens poden rescatar de nosaltres mateixos i paradoxalment potenciar-nos. I, a més a més, aquests versos culminen el periple poètic ferraterià: els diàlegs entre el jo i el seu *alter ego*; entre el jo del present i el jo del passat; els diàlegs de totes les veus de *Les dones i els dies* filtrades sempre a partir del jo. El diàleg del seu discurs amb la història de la literatura.