

Marià Manent  
**LLIBRES D'ARA  
I D'ANTANY**



44. **Teoria econòmica.** Karl Marx
45. **L'empresari català.** E. Pinilla de las Heras
46. **La música contemporània i el públic.** Manuel Valls
47. **Catalanisme i revolució burgesa.** Jordi Solé-Tura
48. **La necessitat de l'art.** Ernst Fischer
49. **Sociologia i filosofia social.** Karl Marx
50. **L'aptitud financera de Catalunya.** J. Ros Hombravella i A. Montserrat
51. **Lleida, problema i realitat.** J. Gabernet, J. Lladonosa, S. Miquel, F. Porta i J. Vallverdú
52. **Estratègia obrera i neocapitalisme.** André Gorz
53. **Marx i Freud.** Erich Fromm
54. **Socialisme a l'era nuclear.** John Eaton
55. **La crisi agrària de 1879-1900 (la fil·loxera a Catalunya).** Josep Iglésias
56. **El pensament polític de la dreta.** Simone de Beauvoir
57. **Sociologia.** Salvador Giner
58. **Ciències humanes i filosofia.** Lucien Goldmann
59. **L'escriptor català i el problema de la llengua.** Francesc Vallverdú
60. **Examen de consciència.** Joan Fuster
61. **Eros i civilització.** Herbert Marcuse
62. **Introducció a la gramàtica catalana.** Pompeu Fabra
63. **El príncep modern.** Antonio Gramsci
64. **El grup zoològic humà.** P. Teilhard de Chardin
65. **Per una moral de l'ambigüitat.** Simone de Beauvoir
66. **Aportacions a la història del moviment obrer.** Friedrich Engels
67. **Prat de la Riba.** Antoni Rovira i Virgili
68. **Teoria de la sensibilitat (I).** X. Rubert de Ventós
69. **Teoria de la sensibilitat (II).** X. Rubert de Ventós
70. **La petita por del segle xx.** Emmanuel Mounier
71. **Escrits econòmics i polítics.** Friedrich Engels
72. **Per una teoria de la nació.** Robert Lafont
73. **La personalitat neuròtica del nostre temps.** Karen Horney
74. **Teatre català d'agitació política.** Xavier Fàbregas
75. **La joventut, una nova classe?** M. Aurèlia Capmany
76. **Josep Carner i el Noucentisme.** Albert Manent
77. **La llengua de la humanitat, la nació i l'individu.** Otto Jerpersen
78. **L'estructuralisme.** Jean Piaget
79. **La mesura de l'home.** Simone de Beauvoir
80. **Sexe i repressió en les societats primitives.** Bronislaw Malinowski
81. **Misticisme i lògica.** Bertrand Russell
82. **La medicina catalana del segle xx.** Oriol Casassas
83. **La incomunicació.** Carlos Castilla del Pino
84. **Marxisme i estructuralisme.** Lucien Sébag
85. **Dialèctica del concret.** Karel Kosík
86. **Iniciació al mètode filosòfic.** Karl Jaspers
87. **L'impacte de la ciència en la societat.** B. Russell
88. **L'home contra el mite.** Barrows Dunham
89. **La psicologia de l'infant.** J. Piaget i B. Inhelder
90. **El progrés de la història.** V. Gordon Childe
91. **Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite.** Xavier Fàbregas
92. **La farsa política nord-americana.** Norman Mailer
93. **Filosofia i política.** Herbert Marcuse
94. **Formalisme i realisme.** Bertolt Brecht
95. **Pere el Cerimoniós.** Ramon d'Abadal
96. **Girona grisa i negra.** N.-J. Aragó, J. M. Casero, J. Guiliamet, P. Pujades
97. **La universitat i Catalunya.** Pere Bosch-Gimpera
98. **La vaga obrera.** J. A. Roig Fransitorra
99. **Bancs i banquers a Catalunya.** Francesc Cabana
100. **Iniciació a la poesia de Salvador Espriu.** Josep M. Castellet
101. **Miró llegit.** Alexandre Cirici
102. **Introducció a l'economia de Catalunya.** Ramon Trias Fargas
103. **El sistema de partits polítics a Catalunya (1931-1936).** Isidre Molas
104. **Estudis de sintaxi catalana (I).** Joan Solà
105. **Estudis de sintaxi catalana (II).** Joan Solà
106. **Economia crítica: una perspectiva catalana.** Diversos autors
107. **Introducció al llenguatge teatral.** Xavier Fàbregas
108. **El fet lingüístic com a fet social.** Francesc Vallverdú
109. **Qüestions de mètode.** J.-P. Sartre
110. **La galàxia Gutenberg.** Marshall McLuhan
111. **Poesia, llenguatge, forma.** Marià Manent
112. **El grau zero de l'escriptura.** Roland Barthes
113. **Psicoanàlisi de l'amor i de l'odi.** M. Klein y J. Riviere



SUPORT GENÈRIC

**LLIBRES D'ARA I D'ANTANY**

**llibres a l'abast, 178**



SANTES CREUS

LIBRES D'ARA I D'AVANT

llibres a l'obert, 778



Coberta de Jordi Fornas.

Primera edició: desembre de 1982.

© Marià Manent, 1982.

Drets exclusius d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta): Edicions 62, s/a., Provença 278, Barcelona-8.

Imprès a Nova-Gràfik, Recared 4, Barcelona-5.

Dipòsit legal: B. 41.951-1982.

ISBN: 84-297-1945-8.

## NOTA PRELIMINAR

Els comentaris sobre literatura que vaig reunir en un volum l'any 1973 es referien únicament a autors catalans. En el present recull es parla, a més d'autors catalans, d'alguns escriptors de llengua castellana i també d'estrangers; les glosses sobre aquests darrers són les que, numèricament, predominen. Hi ha escrits de dates molt allunyades o de dates recents. Alguns assaigs i articles —sobre Pierre Motin, Virginia Woolf, Prokosch, etc.— van ser escrits a Viladrau durant la guerra civil; la breu recensió de *Vers i prosa*, antologia de Tomàs Garcés, es publicà a darreries del 1981.

L'autor del present recull no s'ha inclinat gaire a aquell tipus de crítica literària que té indubtables valors de creació i on sovintegen les imatges i la coloració emotiva. En són un bell exemple els comentaris de Peter Quennell sobre un sector de la poesia de Mallarmé. Diu que els *concetti* i els *petits vers*, les dedicatòries de ventall, les enigmàtiques i melodioses estances copiades a les pàgines d'un àlbum, no són pas peces tan frèvoles i efímeres com solem esperar de composicions així. El crític les compara a unes fulles preses en la capa gelada d'un riu. Sota la coberta translúcida, veu moure's una flama inconstant i menuda, que brilla a través d'aquell vidre com de taüt i transforma les frondes gelades i immòbils. És la «*petite flamme*» —deia Mallarmé— que Victor Hugo no posseïa malgrat el seu geni, i que hauria volgut donar-li l'autor d'*Hérodiade*.

Les notes i els articles aplegats en el present llibre són d'un aire ben diferent dels comentaris de Quennell. En un estil més aviat àrid, he intentat d'acostar-me —no sé si ho he assolit mai— a allò que, segons els entesos,

és el veritable plaer que ens pot brindar la crítica. La seva funció essencial, segons Bonamy Dobrée, consisteix a fer distincions, aclarir les coses, procurar descobrir el senderó entremig del bosc. I afegeix que el crític «pot fer distincions de moltes menes, distincions de sensibilitat, de formes, entre maneres de poesia, entre la poesia i la prosa o entre la naturalesa d'una mena d'escriptor i la d'un altre».

La crítica —comentà Thibaudet— és una literatura segona que brota al damunt de la literatura, i la literatura primera és la que brota damunt la vida. En aquestes pàgines no he envaït gaire l'àmbit de la literatura primera. Però em plauria que de les breus notes i dels assaigs aplegats en aquest llibre pogués dir-se —com va dir-se d'un conegut crític anglès— que tenen, malgrat tot, una certa coloració emotiva: la que els ve del profund interès que m'han inspirat les obres ací comentades.

Alguns dels treballs d'aquest recull van ser escrits originàriament en castellà. Són: «La poesia de sant Joan de la Creu», «La poesia de Dionisio Ridruejo», «Rilke: al marge d'una biografia crítica», «Maritain i la intuïció creadora», «Boris Pasternak», «Poesia nord-americana moderna» i «Mario Praz i la història de la literatura». Dono les gràcies a Renata Mathieu, que n'ha fet una traducció molt acurada.

M. M.





# AUTORS CATALANS

La literatura catalana ha estat sempre una literatura de frontera, una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana.

La literatura catalana ha estat sempre una literatura de frontera, una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana.

La literatura catalana ha estat sempre una literatura de frontera, una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana.

La literatura catalana ha estat sempre una literatura de frontera, una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana.

La literatura catalana ha estat sempre una literatura de frontera, una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana. Ha estat sempre una literatura que ha estat sempre a la vanguardia de la cultura catalana.

## DUES NOTES

### I. *Record de Salvat-Papasseit*

Recordo una de les darreres visites que em va fer Salvat-Papasseit. Era a les oficines d'una entitat d'estalvis, al carrer que llavors s'anomenava de Bilbao, on jo treballava (la mateixa entitat al·ludida per Eugeni d'Ors en el seu pròleg a les meves versions de Keats). El poeta sabia que jo veia bastant sovint Josep Carner, en aquella època cònsol a Gènova. Em preguntà per ell. Vam parlar de poesia, probablement de revistes escrites per gent jove. Encara em sembla veure el rostre xuclat de l'autor de «Tot l'enyor de demà», les seves llargues patilles, la seva mirada negra, intensa. Érem al vestíbul, damunt els graons de marbre. La gent entrava i sortia; nosaltres parlàvem, absorts. És l'única visió d'ell que, amb certa claredat, em queda a la memòria.

Rellegint ara «Tot l'enyor de demà» —el bell poema al qual volgué associar el meu nom—, penso que potser és el que reflecteix més vivament l'actitud de Salvat-Papasseit davant la vida. Una actitud admirativa, delicadament àvida, que acollia les petites realitats quotidianes com si fossin dons excepcionals, meravellosos. El poeta, que morí als trenta anys i que —diuen— es rebellà estremidorament davant la mort, havia esmentat la mort amb veu serena en els versos finals de «Tot l'enyor de demà», la mort al costat de la vida —i escriví els dos mots amb majúscula, les dues realitats de l'aventura humana.

Alguns sectors de la poesia d'avui revelen una valoració ben diferent d'aquesta aventura, indiquen «una

situació molt desolada i malenconiosa... un sentiment de fracàs», com ha escrit no fa gaire Joan Vinyoli. Per això m'ha commogut més de llegir, en un poema recent d'Albert Ràfols Casamada, uns versos tendres i graciosos que recorden la visió meravellada de Joan Salvat-Papasseit, on res no és mesquí i les fulles mai no es marceixen:

*els pastorets virolats*

*simbomba i flabiol*

*dansen al cant de l'aire*

*tamborí i dolçaina...*

## II. Nota sobre J.-V. Foix

Hi ha una ampla zona de la poesia de Foix on confonen les seves arrels el món immemorial dels mites populars i el món dels somnis —fulgurant, angoixós, insondable. Penso que molts dels seus poemes en prosa no són sinó una transcripció, lleugerament estilitzada, de somnis reals; són, doncs, en el seu origen, «poesia involuntària», com deia Jean-Paul Richter. El poeta reconeix una primacia de claredat a la visió dels somnis:

*És quan dormo que hi veig clar,  
foll d'una dolça metzina...*

Les fabulacions oníriques aporten als poemes de Foix imatges angunioses i reiteratives: sostre celest massís, impenetrable, mur d'un túnel sense fi, mans amputades que floten lentament en el capvespre. O bé hi aporten visions amables: dones d'aigua que donen la mà als pescadors i s'esvaeixen amb un somriure, indrets bellíssims del país d'Ultrason. El món de les rondalles insereix també la seva mitologia en els poemes en prosa, però duu sobretot als somnis —que poden ser «somnia immòbils, empalliat»— una fluïdesa, una cons-

tant tensió narrativa. Aquest impuls els fa més versemblants, dóna a la incongruència i a la fragmentació dels somnis una mena de lògica seductora.

Hi ha certs poemes foixians, més intel·lectuals, que no deriven directament dels somnis, on ens parla del Tot, de l'U, del No-res, de la Idea. Hi endevinem a contrallum algun sistema de pensament, algun nucli de fe o de nihilisme. A moments, el poeta és sensible a allò que Lautréamont anomenà «la buidor universal» i ens diu que adora «el Res en múltiples imatges»; però altres vegades sent, com els místics, l'escalf d'una Presència alliberadora:

*Em sé llibert si en el més negre fons  
els Vostres ulls illuminen els mons  
que amb Vós delesc i em fan el viure lleu.*

Alguns poemes de Foix poden posar-se entre la millor poesia cristiana del nostre temps.

En l'estranya policromia dels poemes foixians hi ha components exòtics, hi ha història, llunyania. Hi passen perses, hindús, mamelucs, geníssers, bonzes i muetzins, però hi trobem també un intens sentiment de la realitat pròxima, quotidiana: amb les exòtiques figures veïneges noies de Sarrià i pescadors del Port de la Selva. «El localisme —deia Yeats— és com un guant que ens posem per abastar l'Univers.»

A la poderosa imaginació correspon, en l'obra poètica de Foix, un do semblant de llenguatge. Foix se situa, en aquest aspecte, entre els més preclars poetes catalans contemporanis, com Carner i Guerau de Liost. És dels lírics que posen els mots de perfil i se'ls miren amb ull penetrant abans d'usar-los. Alguns tornen, brillen al llarg dels versos o de la tensa prosa (sovint mesclada amb el vers), i diríeu que els pronuncia amb delícia: «pertús», «marès», «brull», «forest», «orri»... L'obra poètica de l'autor de *Sol i de dol* és un d'aquells tresors que, en les tradicions literàries, sorgeixen poques vegades en cada segle. Mereix, i ja l'ha assolida en

part, una ampla projecció enllà de l'àmbit de la nostra cultura.

## L'OBRA POÈTICA DE JOSEP SEBASTIA PONS

Amb la seva excel·lent introducció al volum de l'obra poètica de Josep Sebastià Pons,<sup>1</sup> Tomàs Garcés ha deixat poc marge per a nous comentaris crítics sobre l'autor de *Cantilena*. Mescla d'anotacions biogràfiques, d'anàlisi estilística i de reflexiva valoració, aquest pròleg, partint dels inicis d'una vocació lírica, primicera, ens mostra, a través dels diversos reculls, com l'obra de Josep Sebastià Pons «és una unitat que es fon harmònicament amb la seva vida». Hi ha, de primer, el meravellat descobriment de la llengua, enfrontada amb una altra llengua. «El francès no compta —escrivia el poeta al proemi d'*El bon pedrís*— per alabar la terra i les nostres filles en un pedrís de lloses, ni diu amb el nostre paisatge esquerp, dolç i violent, amurallat de blau per la serra, ni s'agermana amb l'oliu de la vessant rogenca i el manglaner de porpra i l'atzavara...» Tomàs Garcés examina minuciosament l'evolució d'una obra que té el seu origen en aquest doble afecte: l'amor a la llengua i l'amor a la terra nativa. La poesia de Pons, com va escriure Maragall al poeta, «sent una terra, té a dintre seu tot el Rosselló». Hi ha els colors i el perfum del riberal i de les serres, les noies gràcils, el pastor i el pagès, les menudes ermites i els vells claustrats que s'enrunen. Fins en la toponímia troba el poeta —com l'autor de *Canigó*— motius d'assaboriment musical del paisatge:

*Anirem als gersos a l'alba novella.*  
*Anirem als masos veure la noguera.*  
*La lluna és eixida de Roca Gelera.*  
*La lluna camina fins a la Portella.*

1. Edicions 62, Barcelona, 1976.

En uns mots de Carles Riba, que cita Garcés al final del seu pròleg, ens presenta «el sentiment de la comunió dels vius i dels morts des del vessant terrenal» com una de les aportacions més valuoses d'aquesta obra poètica. Ho és, en efecte. I aquest culte dels morts no és sinó un aspecte, potser el més intens, el més patètic, del que el poeta anomena «fidelitat al lloc nadiu»:

*La penya té senyals del pas dels avis  
i de la pesantor de les semals.*

Tomàs Garcés precisa admirablement quin és el to, quina és l'íntima essència d'aquesta poesia tan lligada al país i a la vida del poeta. Analitza l'actitud de Josep Sebastià Pons davant la vida, una actitud de serena acceptació fins dels aspectes més amargs de la condició humana. El poeta arribà a conquerir «una dolça intel·ligència del destí» i digué: «El món és un misteri ple d'antiga dolçor.» És curiosa aquesta insistència en un subratllat de dolcesa aplicat als grans enigmes. Però, al llarg de la poesia de Pons, trobarem sovint el sentiment de la fugacitat de les coses, del pas cruel, inexorable del temps. Garcés comenta, parlant de *Cantilena*: «Tot corre a l'abandó», «tot va a la davallada», la vida és silenci i oblit. Aquestes paraules es repeteixen al llarg del llibre. També «cansat», «incert», «indiferent». I pur i puresa, i nuesa, i absència, i desert. Però, sobretot, oblit. Trist oblit, ara. El prologuista analitza hàbilment l'evolució semàntica del concepte d'oblit des dels primers reculls de Pons, on designava un sentiment de felicitat, d'ataràxia, fins a l'oblit que trobem en *Cantilena*, quan «ja no significa sinó l'esborrament de la memòria i diríeu que s'agermana amb l'abandó de les pedres». Aquest matís, predominant en els darrers llibres de Pons, contrasta amb aquell primitiu sentiment de benaurança, gairebé d'èxtasi, davant la beutat i la dolcesa del món:



*Entre les dues valls s'escola el mes de maig.  
L'aire és com una mel que vola i que murmura.*

O bé:

*Tot a vora del pou un perfum de viola  
enamora el vent blau...*

Potser un dels aspectes més característics de la poesia de Pons és aquesta contraposició entre la contemplació meravellada i el serè desencís. Un filòsof, Manuel Granell, comentant fa poc l'obra d'un dels millors prosadors castellans contemporanis, hi veia com un reflex de l'actitud dels pensadors àrabs. Per a ells «les coses són com lluminosos cometes que es desfan al vent de la tarda», digué, un altre crític. I Granell afegia: «En comptes de la serenitat grega, gairebé corpòria, tangible en la seva estatuària, hi ha velades ombres, canvis imprevistos, inconnexions, contingències.» Però si Pons va escriure:

*Oh, temps irrevocable i perdedor!  
Cada any és més severa la tardor...*

cal recordar, com ho fa Garcés, que en més d'un poema de l'autor de *L'aire i la fulla* veiem resplendir un sentiment de perdurança, gairebé una serenitat grega, quan el temps ja no és irrevocable i cruel, sinó que, en el seu fluir, sembla confondre's amb l'eternitat, mena a «les columnes de l'alba»:

*... I jo sentia  
en el front la puresa del seu braç  
i el riu del temps que en el meu cos fugia.*



## I

Sobre molts temes escriví Ramon Rucabado: socials, polítics, d'art, de literatura, de religió, però va ser bàsicament un moralista. En la seva època era tingut per un moralista de rigor potser excessiu, per un profeta rondinaire i ombrívol. Més d'una vegada comentà l'obra vehement i extremosa de Léon Bloy, i alguns devien trobar en l'obra de Rucabado ecos, més o menys apagats, d'aquella aspra veu de l'escriptor francès que s'havia atribuït ell mateix la missió de «ca lladrant al llindar del temple».

Rucabado definí la seva tasca de moralista i en fixà estrictament els límits. La tenia, dit amb mots seus, per una «feina humil». El moralista adverteix dels perills, però no assenyala rutes. «Ell no ha d'arreglar el món —diu en un article del 1921—. Vigila els pous, i diu, quan l'aigua és dolenta: "Dolenta, aquesta aigua." Si els altres li fan: "Doncs on hem de beure? Que tenim set!", ell contesta: "Fills, això és feina vostra. A mi m'han posat de guarda a les fonts dolentes. Modesta missió, però no en tinc d'altra."» Si en la seva època era tingut per extremós, avui certs judicis d'aquest moralista ardent astorarien els crítics. Però en algun punt la història li ha donat la raó. Ens farà somriure, certament, que es referís als «abjectes histrions cinematogràfics anomenats Charlot, Max Linder, etc.», però no s'equivocava en recollir el trist auguri que, parlant de la influència del cinema, formulava un article de *Civiltà Cattolica* l'any 1914: «Veiem venir una generació de delinqüents per suggestió.» Aquest negre averany ha estat confirmat, especialment a Nord-Amèrica, amb abundants estadístiques.

Rucabado començà a publicar els seus articles a «La Revista», dirigida per López-Picó, durant la primera guerra mundial. Poc temps després, a la violència exterior s'afegí la violència interna: les lluites del sindica-

lisme, del període sagnant del qual ell digué: «Renova al nostre temps i a Barcelona les llegendes paoroses de les Guilleries.» Gran part de la seva obra és un comentari a la violència. Però si aquest tema li inspirà moltes de les seves millors pàgines, alguns dels seus articles reflecteixen aquella època dinàmica, joiosa i esperançada de reconstrucció i creació que visqué Catalunya quan Rucabado era jove. Em refereixo al període noucentista. Les circumstàncies històriques van donar, doncs, a aquest escriptor no solament temes socials, sinó també temes polítics. Un dels seus poemes duu precisament per títol *Elogi de la Política*.

En valorar la seva obra, hi observem una força, una vibració i una plasticitat que s'expliquen per una convergència de seguida evident: Rucabado era un home de pensament, un escriptor d'idees, i era també un poeta. En la seva obra, la vivacitat del pensament s'accentua amb l'ajut de la imaginació. Ben sovint les seves reflexions moralitzants s'expressaven en apòlegs, en breus i divertides històries, o bé en diàlegs a la manera socràtica. Inventava personatges que encarnen situacions blasmables o representen nobles models: Don Benèfic, que feia bones obres amb els abominables diners del joc, o l'alcalde Pere Bosc de Castellcir, que tan eficaçment depurà el llenguatge dels qui servien el seu municipi.

Polemista acerat, Rucabado comentà sovint les idees de George Sorel i la seva exaltació de la violència. «Cínica paradoxa, perillosa aventura —deia—, això de la violència per salvar de la barbàrie.» Però la dialèctica de Rucabado combatent les teories de la guerra social —entesa per Sorel com un mitjà galvanitzador de la història contemporània— queda molt reforçada pels dons de l'escriptor imaginatiu. Un dels passatges més intensos de la seva prosa és el començament d'un article, publicat a «La Revista» el 16 de maig del 1921, que duu precisament per títol el d'una de les obres fonamentals de Sorel, *Reflexions sobre la violència*: «Mai no me n'havia jo fetes tantes —diu— com un bell migdia

de gener, migdia de sol fi i tebi. El dipòsit judicial de l'Hospital Clínic, aquell migdia lluminós, guardava, a la sala de murs negres, dotze cadàvers (al vespre eren vint-i-un) de joves i homes, morts per la violència, morts "socials", com ara en diem. N'hi havia sobre uns marbres, en lliteres, damunt de bancs, a les taules d'autòpsia (al vespre, àdhuc a terra i tot), uns ja en baguls, altres fora. Els rostres —tots els matisos lívids: cera, vori, paper vell— penjant, en uns a la dreta i en altres a l'esquerra; altres testa enrera. Fils, rogençs o negres, creuaven galtes, orelles, nassos. Sang, àdhuc a les espardenyas; els pantalons, xops; obertes les camises mostrant als ventres vermellors extenses. Al vestibul, uns practicants manejavaen un cos d'un xicot jove, d'uns dinou anys, rentant-lo: braços i cap penjaven flàccids.»

Tal era el resultat d'aquella violenta *scission de classes* somniada per Sorel. Però si Rucabado va dedicar tantes pàgines a combatre el sindicalisme i l'acció directa —un dels seus llibres duu per títol *Entorn del sindicalisme*—, no seria just de situar-lo entre els obcecats que no saben veure les vetes clares de raó i de justícia que pugui contenir el negre bloc de les doctrines adverses. El 1919 havia escrit: «Cal confessar que, en el fons de tot el sindicalisme universal, es tendeix a una obra altament humana: la consolidació de drets, no a favor de l'obrer qualificat —que generalment se salva tot sol—, sinó els de tot obrer, fent que el sol surti per a tothom.»

Amb tot, Rucabado continuava confiant en la missió rectora de la burgesia. Ho demostra la recança amb què es refereix a un jove burgès barceloní, financer de gran talent, que, malmès pel vici, havia traït la seva missió de servei. «Quatre anys de "sport" i de "casino" havien revellit l'estadista frustrat: un cutis mat i fred, amb plecs, sots, granellada; els llavis li queien. Tots parlaven el dialecte del castellà que és d'ús a certs carrers rics de la ciutat nova.» Com en d'altres passatges de la seva obra, en aquesta pintura del jove burgès, el Ruca-

bado imaginatiu, amb tècnica gairebé de novel·lista, acut a reforçar la dialèctica moralitzant.

Si en la seva prosa hi ha, latent, el novel·lista, també hi ha sovint el poeta. La poesia de Rucabado no es troba pas solament en els *Elogis*. Quan els escrivia, començaven a admirar-se a Catalunya Péguy i Claudel. Els versos de Rucabado s'acosten a les formes que usà l'autor del *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*. No sempre els *Elogis* són poesia. Sovint l'energia dels judicis, la força de les enumeracions i dels blasmes, acosten més aquests versos a una retòrica flamígera que al boirós misteri poètic. La forma hi és insegura: unitats mètriques s'esmunyen tot d'una en la vària ondulació del vers lliure. Els *Elogis* tenen, però, moments de fusió feliç entre la imatgeria i la forma:

*Passa com un navilli un carro en el mar de vinyes  
gemades.*

*Torra encara el sol el blat a les garbes de l'era.*

O bé, en el mateix «Elogi del dolor», aquesta invocació senzilla i tendra:

*Estossegueu, Senyor, en la tenebra,  
que us hi sabem —darrera del dolor.*

Esclasans, que valorava sobretot en l'obra de Rucabado les seves creacions de poeta, les oferí com a exemple de modernitat i de poesia civil als lírics neopopularistes, que l'autor dels *Ritmes* detestava. Cal, però, recordar un petit poema de Rucabado que no es troba pas entre els *Elogis*, i és una peça admirable escrita segons l'estructura i el to de la més fina poesia popular. El breu poema comenta la catàstrofe ocorreguda l'any 1924 al port de Barcelona: el tràgic naufragi d'una *golondrina*. Rucabado presentà el seu comentari com una prosa —així vestia també els seus poemes Paul Fort—, com un article editorial de «La Revista»; però es tracta d'un poema escrit en vers, d'una punyent elegia. El títol, «Ba-

lada del vaporet», ja indica clarament la forma triada, encara que, de moment, la tipografia ens enganyi. Restituïnt als versos, com la seva atmosfera natural, els espais que els nega la tipografia, ens trobem davant d'un tràgic poema de to autènticament popular, on fins i tot s'imita la *gaucherie* formal pròpia de la musa folk-lòrica:

*Ai, quin dinar de migdia!  
Quina salabor tenia!  
Tanta gent que es debatia.  
Sant Oriol els assistia,  
Sant Josep barceloni,  
sigui vostre auxili amb mi.*

*Mare, no anem a la mar:  
és negra i salada.  
Tenia els ullets tapats,  
dents i llavis amarats;  
dintre l'aigua m'ha semblat  
dintre el bagul davallada.*

He dit que hi ha poesia en la prosa de Rucabado, i no em referia pas, és clar, a aquest comentari elegíac que només és prosa en aparença. Pensava en certes evocacions de deliciosa qualitat lírica, encarnades en una prosa perfectament adaptada al ritme i a les cadències peculiars del gènere. Uns textos comparables als millors paisatges del *Glosari*. Aquella pintura, per exemple, d'una posta a la Umbria, que es clou amb una pinzellada al·lusiva a la impregnació franciscana del paisatge: «Tan bon punt l'ombra dominarà la Umbria, d'aquell extens abric de núvols, gruixut i blanquinós, en sortirà, cànvida, a endolcir records, la sorella Lluna.» Aquest és, em sembla, un fragment típic de la bona prosa noucentista, alhora treballada i fluida, finament cisellada, però sense els manierismes que, a moments, desparguen la prosa de Xènius (dels quals tampoc no està exempta la prosa de Rucabado). Aquest fragment és, doncs, un breu exemple d'«obra ben feta».

## II

I és que Rucabado fou un escriptor noucentista ben característic. Els seus articles són un document molt valuós per a comprendre les idees d'aquell grup d'intel·lectuals i, sobretot, el noble orgull i el sentiment històric amb què era menada aquella acció esperançada i coherent. «La nostra glòria i el nostre honor —comentava— són l'haver-lo vist i viscut, el regnat espiritual d'en Prat de la Riba, haver-lo obeït, haver-hi funcionat. En passar-hi ell, hi hem passat també nosaltres, a la història.» Prat de la Riba, un polític tan auster, tan poc amic de les exaltacions pompàtiques, inspirà, no obstant, a Rucabado, uns versos que són ben bé dins la línia del culte de la personalitat:

*Oh Cap visible de la nostra Política! Oh sobirà de la terra!*

*'Oh arrel de la nova dinastia! Oh Rei Enric Primer de Catalunya!*

*Que sentim vostre buf al davant de la host...*

Rucabado exalçava el moviment noucentista en tota la seva complexitat creadora, hi veia «els poetes omplir tota una política i tota una cultura; i els filòlegs elaborar la llengua restaurada, fent-ne un instrument pràctic de civilització». Si algú li hagués insinuat, segons els canons del materialisme dialèctic, que tota aquella febre d'organització i creació no era sinó «un complex fenomen superestructural» posat al servei d'una classe dominant, la nova estratègia de la burgesia catalana davant el canvi que havia suposat el tombant del segle, Rucabado hauria somrigut. Ell i els altres noucentistes veien en aquell dinamisme entusiasta, joiosament abassegador, el servei a una pàtria que, durant segles, havia estat menystinguda i oprimida. Era el desplegament d'una renaixença nacional, la recreació de la

*...pàtria que encara no és nascuda  
com l'han somniada els seus fills.*

Si als intel·lectuals que col·laboraven amb la burgesia en la realització del gran somni noucentista els haguessin assegurat que aquella rectificació d'una injustícia històrica no era sinó un parany per apuntalar uns privilegis de classe i consolidar un altre tipus d'injustícia, probablement haurien respost que aquell mecanicisme econòmic no els convenia. De fet, si la idea de pàtria és, com diuen alguns teoritzants, una invenció burgesa (no sé si el marxisme l'inclou entre les forces il·lusòries que defineix com a «fetitxos»), ¿com explicaríem que continuï essent viva i actuant en règims anomenats socialistes?

El concepte de pàtria es lligava en els noucentistes —especialment en l'obra d'Eugeni d'Ors— amb la idea d'Imperi. No em sembla, però, que la causa d'aquesta connexió fos precisament la conveniència per a la burgesia catalana de presentar davant de Madrid una opció política antiseparatista. Venia, em penso, del fet que, en l'ardor dels inicis, el nacionalisme català tendia a cremar ingènuament les etapes. En més d'una ocasió, Xènius expressà la seva antipatia envers els nacionalismes estrictament reivindicatius i elegíacs, és a dir «romànics», aparentment desproveïts d'esperit creador, com els d'Irlanda, Romania o Armènia. En una glossa del 1907, cità amb joia el comentari d'una revista científica francesa segons la qual «el nacionalisme presentava arreu un caràcter retrògrad, excepte a Catalunya». Quan tot just havia recobrat un bri de llibertat, Catalunya ja es permetia de parlar —ben prematurament— d'Imperi, és a dir, d'influència, d'irradiació. El que esverava Xènius era allò que ell anomenava «mesquineses localistes». Parlant de Jaume I, amb motiu del centenari, escrivia: «El nostre Rei va ésser gran per haver fet la Unió catalana, per haver vessat sobre el món i sobre els afers del món la seva acció.» Per als noucentistes, l'Imperi, ben mirat, no era sinó aquell Imperi Ibèric de què

parlava *La Nacionalitat Catalana*. I també s'hi referí Rucabado, amb accent maragallià, en un article publicat el 1918 a «La Revista»: «La Federació Ibèrica, fraternitat de verges formoses, les nacionalitats lliures unides en cordial abraçada.» Rucabado, des d'un angle de pur moralista, veia la Catalunya lliure i l'Imperi Ibèric com un possible prodigi, com un guardó obtingut per les virtuts i la fe nacional del Seny Ordenador: «Realitzar la llibertat de Catalunya i l'Imperi Ibèric per la força de la persuasió, sense un esquitx de sang, és tal volta un miracle que Déu vol regalar-nos en gràcia a la ultrancera rectitud i a l'ardència interior d'en Prat de la Riba.» Aquell ideal era vist com una esplèndida culminació de la Renaixença, com la fermança de la llibertat catalana; es concebia en un clima d'exaltació, no pas com un simple càlcul de tàctica política de cara als poders del Centre.

Aplicant l'anàlisi marxista al Noucentisme, s'ha subratllat la importància que els intel·lectuals d'aquell moviment donaven al llenguatge. I s'ha afirmat que «en el llenguatge es duu veritablement a terme la lluita de classes». Potser això no és del tot exacte aplicat a la Catalunya d'aquell temps. Rucabado hauria pogut dir que la lluita es duia a terme ben sovint al carrer, més aviat que en el llenguatge: crepitaven sovint els mots, però també les pistoles. La *star* era, com deia sarcàsticament Rucabado, «l'astre del dia». Però si, segons aquella anàlisi, el llenguatge és «l'escenari en el qual i per mitjà del qual es formulen els diferents interessos contraposats i es recrea la realitat», l'esforç de fixació i afinament de la llengua, que caracteritzà el Noucentisme, ¿servia el «pragmatisme del llenguatge» i l'eficaç expressió de la «ideologia de la classe dominant»? Quan Fabra investigava els secrets de la gramàtica, quan Xènius escrivia delicats passatges del *Glosari* o Carner recordava un festeig:

*Gerani rosa la flor que ella es posa  
de son vestit negre i blanc en el flanc...*



obeïen l'estímul d'una vocació, d'una visió peculiar i lliure o d'una íntima experiència. La imprevisibilitat i l'originalitat de la vida tendeixen a esvair-se en el concepte rigorosament travat i determinista del materialisme dialèctic. L'aportació cultural del Noucentisme no va ser un simple artilugi que pogués manipular-se, en un determinat moment històric, a benefici d'un programa polític de la classe dominant, sinó —amb mots d'un interessant assaig sobre el Noucentisme, publicat el 1976— «la realització cultural més coherent empresa des de dalt en aquest país». Una realització que llegà valors indubtablement vàlids per a d'altres èpoques. Rucabado va escriure: «Aquella era la generació de la disciplina. Ningú no sabrà mai el que devem als qui sentiren i feren sentir el respecte i amor del cenyidor, el cordó, la regla i la norma.» Tal era el principi d'un admirable creador de llenguatge com mossèn Clascar. «Aquell líric —comentava Rucabado— que rajava a blocs com una erupció primària, sentia la disciplina com una sublimació del fervor, i castigava i emmotllava i tallava el català de la versió litúrgica per tal que entrés en el ritme, les síl·labes, l'exacta cabuda i composició del llatí.» El que deu Catalunya a aquella generació és reconegut per Joan Fuster quan diu que els noucentistes «grans i petits, creadors o repetidors, van construir un capítol més de la història de la cultura catalana renaixent: potser el capítol que consagrava amb garanties serioses la seva continuïtat».

### LA POESIA DE FELIP GRAUGÉS

Sempre recordaré la primera vegada que vaig veure Felip Graugés, en uns Jocs Florals de suburbi. Era jove, molt jove, caravermell, somrient; tenia uns ulls vius i alegres. Tot just començava a realitzar-se el seu somni. Venia d'un llogarret perdut en altes planures; d'una terra de blat i d'aloses, tan austera, tan sòbria de color

com els plans de Castella. Al fons d'una casa petita, aclofada vora les messes o els rostolls, entre la llum viva i fugaç de les guspines d'una farga —màgiques constel·lacions per a elfs—, aquell minyó colrat somniava la ciutat llunyana i vasta, els llibres, els grans poetes de l'època. Ah! ¡Si un dia pogués fondre's en aquell corrent literari, ser una gota del riu ample, veure, en carn i ossos, els autors d'aquells versos que es cantava devotament, ànima endins, recolzat en un marge, entre els blauets i l'herba!

Felip Graugés llegia, escrivia; en la seva rústica soledat l'acompanyaven Verdaguer i Francis Jammes, Carner i Guerau de Liost. I un dia el somni es va fer destí, es perfilà clarament, es confongué amb la vida. La ciutat acollí el minyó que li duia, com en un cistell de vímets encara humits de saba, la poesia olorosa del camp, l'evocació d'un viure noble i dur, enllaçat amb el ritme de les estacions i amb els colors i la pau del paisatge. El líric sorgit de la ruralia era ja un poeta entre els poetes de ciutat; després, el cenyia el fresc llorer de la glòria; el proclamaven Mestre en el gai i difícil mester de la paraula alada.

Algú ha dit que Maragall contemplava la Natura amb ulls d'home que ha viscut sempre en una gran urbs, amb ulls d'excursionista, i que, en canvi, Guerau de Liost cantà el Montseny amb l'emoció d'un camperol, perquè la rel de la seva nissaga s'enfonsa en aquelles terres de faigs i d'herba humida. Però, reflexionant-hi, veurem que la formació del poeta d'*Ofrena rural*, la seva juvenesa estretament lligada amb la ciutat, creaven una distància entre el seu esperit i el país que cantava. Recollia, és cert, i perfilava, delicadament com ningú, l'emoció dels antics, dels camperols que li llegaren la sang; però la seva veu era la sàvia veu de l'artífex; era una emoció complexa, mesclada sovint d'ironia i d'enginy, una poesia alhora càlida i «arbitrarista».

Felip Graugés ha reflectit sempre en els seus versos el camp i les seves figures com qui no se n'ha mogut mai, com qui ha tornat invariablement a reposar en el

mateix marge dels blauets, a escoltar la veu prima de l'aigua o l'oreig entre el sègol. La seva poesia no és mai complicada; no és una lírica de problemes, sinó una evocació emocionada, una glorificació de la realitat. De vegades, el realisme de les evocacions rústiques es matisa sàviament amb pinzellades dialectals, que el fan més saborós i més íntim, com en el poema «Cap-tard a pagès»:

*...i és dins la capelleta pintada en blau marí,  
tota plena d'estampes i espigues de forment,  
manats de roses mortes i rams de Moniment...*

El seu llenguatge té sempre una frescor, un contacte amb el camp i els seus quefers, una vivacitat espontània. No ha pogut contaminar-lo gens el corrent verbal de la ciutat, que tendeix a agrisar i a marcir la paraula viva. Sovint, els seus versos tenen una limpidesa, una transparència que fa pensar en els mallorquins. Així, en aquesta estrofa a la «Mare de Déu de la Tosca»:

*Us abrigo un flotó d'albes  
amb tremolors de cristall;  
us xiulen santes i salves  
els merlots del xaragall...*

O bé:

*Es torna llum la rosada;  
es torna d'or el camí...*

És una poesia on es lliguen sovint l'emoció religiosa i la pintura del camp, les campanes i el rossinyol, el perfum de l'encens i l'alè càlid o humit de la terra.

«VERS I PROSA» UNA ANTOLOGIA  
DE TOMAS GARCÉS

En una de les proeses que s'inclouen en aquest volum —deliciosament il·lustrat per una filla del poeta—, parla dels petits discos japonesos amb què jugava d'infant. Imperfectes, lleugerament cantelluts, blanquinosos —diu—, quan els posava en un recipient ple d'aigua, «desplegaven una energia oculta i retinguda i esdevenien flors, llunes, vaixells, palaus...». Només fullejant aquest llibre ja ens sobta d'antuvi la riquesa i la varietat de l'energia imaginativa que ha creat les proeses i els poemes, ara agrupats per temes, com ho va fer Carner: petit bestiari, els ocells, la lluna i els estels, les flors, la mar i el port, les fonts, infants i jocs, pregària, Nadal, paisatges i ciutats, les estacions. Hi trobem, recollits indistintament en el vers i en la prosa, ressons de tota la vida del poeta. Hi ha, visió llunyana, el suburbi de la juvenesa, les cases dels pobres, on els cargols deixaven la seva pobra ofrena:

*Només dibuixen un riell  
d'argent a cada porta.*

O les nits desolades del port sota la pluja: «No hi ha res tan trist i tan amargament nu.» Però també hi veurem les altes prades i els bous que en tornen, lents, els bous evocats pel poeta amb una plasticitat minuciosa i viva d'ídol etrusc:

*l'ull tendre, blau estany,  
i un ocell a la banya.*

Més enllà, mirarem palpitar, a la plaça porticada de Niça, «un aire ros i blanc de gavines assolellades», o contemplarem el vell rellotger de la Selva Negra, que mira el sol de la posta, guarnit amb núvols esparsos: «Fuma una pipa retorta, de porcellana verda. La barba és llarga i fluvial com un camí. La pipa estrafà la lenta

recolzada d'un camí. Nosaltres passem i el vell resta. El temps passa, també, i ell el mesura.» La imatgeria d'aquesta breu estampa hauria plagut a un altre home de la Selva Negra: aquell filòsof que tant medità sobre el temps, i per a qui, com escriví Guitton, el camí camperol era «la imatge del que hi ha de més senzill i de més profund en la nostra percepció de les coses, de l'ésser».

La percepció que té Garcés de les coses s'expressa amb una precisió verbal que sembla més prodigiosa quan s'aplica a objectes vagues i imprecisos. Així en la prosa on apareix la imatge nocturna del rellotge d'un far, «encesa l'esfera, pren una dolça claredat melosa que el fa llunyà —difús entre la boira— com una lluna de Suècia». Hi ha poemes, en canvi, que semblen florir d'un propòsit d'ambigüitat. Sorgeix, llavors, una imatge tot just insinuada, però envaïdora i convincent, amb la força misteriosa del mite. Quan l'alba neix, el poeta la veu, sense dir-ho, com una dea clara. No la dibuixa gens: només n'apunta un gest, el gest que fa aparèixer, no pas els «dits rosadencs» que cantà Homer, sinó tot el cos replendent i pur, però vague:

*Quina remor feia la conquilla pàl·lida  
quan el seu cinyell desnuava l'alba?*

La mateixa virtut d'irradiació imaginativa trobaríem en una altra visió del poeta —en una composició no recollida en *Vers i prosa*—, quan ens parla del «blau cornamusaire de la nit». Tota la pregonesa i tot l'enigma d'una clara nit d'hivern s'encarna en la figura blava, que imaginem gegantina com un personatge de Blake, i en la música no adreçada al sentit, en la torbadora melodia de «l'altre stelle», traspuant en el silenci del Cosmos.

La poesia i la prosa, sovint tan poètica, de Tomàs Garcés, en els seus millors moments apunten, com si diguéssim, a un doble horitzó. Ens recorden aquell pensament de Baudelaire, inclòs en un article polèmic adreçat al gran pintor Courbet, que havia formulat una

teoria una mica primària sobre el realisme: «La poesia és allò que hi ha de més real, és el que només és completament veritat en un altre món.»

## MARIA VILLANGÓMEZ

### I. *El traductor de poesia*

La dificultat de les traduccions de poesia és un vell tòpic, i algú les considera una empresa impossible. Robert Frost deia que la poesia és precisament allò que es perd en tota traducció. És cert que no basta, per a obtenir un resultat feliç, el simple coneixement de les dues llengües: caldria, en rigor, saber la història i els costums de les dues societats, de les dues cultures. Com observa l'autor de *Semantics and Common Sense*, una mètrica natural i eufònica en una determinada llengua pot ser difícil de reproduir en una altra llengua sense una penosa distorsió de l'expressió normal i de l'ordre sintàctic; i al·lusions que duen com un ròssec astral de belles i emotives associacions en una comunitat lingüística poden resultar antipàtiques o d'una absoluta opacitat per al lector d'una altra llengua.

Però, contra el criteri extremós que afirma la impossibilitat de les traduccions de poesia, podria al·legar-se un fet innegable: l'existència de versions perfectes, on la poesia no s'ha evaporat gens. Algú, més optimista, no solament creu en la possibilitat d'una genuïna transferència poètica de llengua a llengua, sinó que admet la possibilitat de millorament en certs casos venturosos: un escriu de poesia conferit màgicament per la traducció. En el llibre de Louis B. Salomon, esmentat més amunt, s'alludeix un exemple concret d'aquesta feliç trasmudança en què «l'escòria dels tòpics adquireix, per a una altra comunitat lingüística, la brillantor de l'or pur». Es tracta de la poesia de Poe. Els anglosaxons no s'expliquen l'admiració que inspirava a Baudelaire

i a Mallarmé (la troben de música fàcil, de retòrica poc lligada a l'essència de la lírica en llengua anglesa). «Poe —diu un eminent traductor nord-americà citat per Salomon— no és pas gran cosa, però adquireix volum en una altra llengua... *El corb* i fins *Annabel Lee* són, certament, molt bonics en espanyol, i podria molt ben ser que en quètxua o en guaraní assolissin un nivell d'autèntica poesia.»

\*   \*   \*

El que és indubtable és que, obligat a triar entre el sacrifici del sentit estricte o de l'estructura del poema, el traductor troba, de vegades, solucions que potser semblarien una infidelitat semàntica, però que es mouen, en realitat, seguint la línia mateixa del «sentit poètic» i, en certs casos, fins i tot semblen intensificar-lo. Aquestes afortunades alteracions permeten, ben mirat, eludir l'un i l'altre sacrifici. Així Villangómez en el darrer vers de *When you are old*, de Yeats. On el poeta escriví:

*And hid his face amid a crowd of stars*

el traductor interpreta:

*i escondia el seu rostre dins un eixam d'estrelles.*

Es tracta d'una simple substitució metafòrica per evitar l'ús d'un mot trisil·làbic. El mot *crowd*, en el sentit de pluralitat molt nombrosa, suggereix, a causa del seu ús més freqüent, com una referència humana: *a crowd*, una gentada, una gernació. El traductor no usa *multitud*, sinó *eixam* i, així, la imatge passa de l'al·lusió humana a l'al·lusió zoològica. Tant *eixam* com *crowd* denoten, però, una densa massa (aquest és el vessant diguem-ne matemàtic coincident en els dos conceptes), però «eixam d'estrelles» ens duu la visió d'una munió d'abelles vibrant i viatgera, potser daurada per un gran sol d'estiu; la imatge, aplicada als estels, no sembla in-

congruent, no contradiu el sentit del poema. I la supressió del mot trisillàbic ha permès d'elaborar un alexandri català perfecte, no pas gaire allunyat del fluid decasíl·lab que clou, en anglès, el poema.

Marià Villangómez ha assajat amb fortuna en l'obra pròpia una gran varietat d'estils i de formes. No és, doncs, estrany que les seves versions siguin excel·lents. El seu afinat instrument s'adapta a poemes del to més divers i de formes contradictòries: des de la llarga i sinuosa frase de Saint-John Perse als versos rimats d'Apollinaire, de Brooke o d'Arlington Robinson. El traductor revisa, reelabora tenaçment les seves interpretacions i en publica versions cada vegada més rigorosament ajustades. El seu esforç és premiat amb un emmirallament ple de vida, amb una música flexible i fidel, amb aquella impressió de seguretat i de llibertat creadora que és patrimoni dels millors traductors de poesia.

## II. *El prosador*

Si la seva condició de poeta ha servit molt a Marià Villangómez per a la seva tasca de traductor, cal dir que també ha influït la seva prosa. Recordo que Gabriel Ferrater, parlant dels poemes d'un escriptor molt lloat, solia dir, amb un somriure: «És una poesia de prosista.» No era, certament, un elogi. Però aquesta definició no devia pas implicar una preferència entre els dos gèneres literaris; penso que Ferrater devia voler dir, simplement, que aquell escriptor era millor prosista que poeta. Dir que una prosa és poètica no suposa, en canvi, una qualitat inferior en la prosa. La poesia té unes lleis íntimes que poden resultar útils al prosador. Qui tingui el sentit del ritme propi del poema adquirirà amb menys esforç els ritmes de la bona prosa, malgrat que siguin tan diferents.

La prosa de Villangómez és una prosa de poeta, i ell mateix, referint-se a *L'any en estampes*, ens diu: «No



vaig deixar d'acollir quan es presentava una mica d'escalf poètic.» Sovint, en aquests deliciosos records del paisatge, la gent i la vida d'un poble eivissenc, la prosa adquireix aquest escalf, aquest «estat tèrmic» que, segons Maragall, caracteritza el llenguatge de la poesia.

Hi ha, de vegades, en les estampes de Villangómez, una concentració, una economia verbal pròpia dels moments més afinats de la lírica. Ens parla de la freda llum «recolzada en la maragda dels sembrats», de les «llargues nits d'estrelles i gel» o dels ametllers que «concedeixen a l'aire unes primeres floretes estranyades». Però en d'altres passatges la visió es desplega en una estructura complexa, poemàtica, hàbilment lligada per la imaginació. L'exemple més vistent és aquella evocació del vent nocturn, on Villangómez transmuda el so i l'impuls i el palp de la ventada en una figura visible i ambigua, d'alta còrpora transparent, en un personatge mític que ens porta «imprecises notícies de mars i països llunyans, tal vegada d'astres o d'esperits». Aquest sentiment de com la nostra vella terra és implicada en el cosmos enigmàtic dona una alta qualitat poètica a molts passatges d'aquestes proses. Així, per exemple, quan, referint-se a la blancor envaïdora dels ametllers en flor, li atribueix la virtut de conferir a les coses quotidianes un halo de novetat i d'estranyesa: «Ara, al vespre, és una insinuació de perfumada absència, de terra nostra i coneguda, i, amb tot, submergida dins un misteri llunyà, no sabem si del cor o dels espais.»

En les reflexions d'aquest llibre, l'evocació de les coses pròximes, immediates, deriva sovint cap a alguna realitat llunyana. El cercle de la meditació s'eixampla. El pescador que, amb mà tosca, empunya el corn polit i el fa bruelar, «escampa un pàllid reflex de mitologia». Durant les minves de gener, s'estén sobre els camps «el gran silenci astral del món».

La darrera pàgina del llibre, desproveïda d'imatges, austera i profunda, és un bon coronament d'aquestes proses, tenyides ara i adés de poesia: «Hom sent un sagrat respecte, un amor admirat, una pau fins a l'enuig,

una peresa, una mort. Reconeix la vella terra, el vell hivern, la vella passa. La feina diària és a la vora, esperant. Petita pausa assolellada, tranquil·la, verda, blava, gairebé alegre.» Un text així, tan just en l'expressió d'uns sentiments vagues i una mica contradictoris, tan perfecte com a ritme de prosa, es pot posar en la línia dels nostres grans prosistes que han acollit sovint «l'escalf poètic»: Pla, Riber, Bertrana, Ruyra.

### POESIA DE MARIA DELS ANGELS VAYREDA

Heus ací un breu llibre de poemes<sup>1</sup> on se senten contínuament, com deia Supervielle que s'escolten darrera el silenci,

*les obscures remors  
que cenyeixen alhora  
el viure i el morir.*

Però ací no ens arriben en el silenci, sinó en la paraula senzilla i nua. Una paraula a la qual Maria dels Angels Vayreda ha confiat la missió d'alleujar la devastació contínua de la seva vida. Aquesta és una missió freqüent de la poesia, i es fa possible gràcies a allò que un crític anomenà la familiaritat tranquil·litzadora de la paraula humana. Ben cert, la poesia «avança sempre petjant les fronteres de l'impossible», donant una secreta lluror a la més desconhortada fosca, un tebi alè de vida al cor glaçat de la mort.

En aquests poemes la presència de la mort és contínua, i la vida, per contrast, hi sembla més delitosa i més desitjable:

*Puc veure el cel, la plana,  
l'arbre, el mar i el turó*

1. *La boira als ulls* (Barcelona, 1977).

*t l'espiga que grana.  
I els teus ulls s'han tancat a la claror.*

I en els moments més amargs, més inexorablement desolats d'aquests poemes, el vell ritme poètic, la vella música de la paraula humana, l'eco admirable d'altres tristeses i d'altres versos, porta, estranyament implícit, un misteriós conhort:

*Dins una caixa fosca  
mireu-li el rostre clar:  
té les parpelles closes  
i ja no ens pot mirar.*

Hi ha, és cert, en els poemes de Maria dels Angels Vayreda, el fred i la por, l'angoixosa pregunta, el dubte que ve a torbar la nit, la tristesa que en tot regalima:

*Tot degota tristesa...*

Però la mateixa simplicitat i quotidianitat del seu estil enclou sovint una virtut asserenadora i eficaç, una innegable catarsi:

*Damunt de cada moble hi ha quelcom de tu:  
l'objecte que estimaves, el llibre que t'espera  
inútilment, en va; la lletra roja lluu  
talment un raig de sang damunt la calaixera.*

És la tragèdia assumida i ensems transcendida, «transfigurada», com deia Nietzsche; la tristesa purificada en la clara música dels alexandrins.

La filla absent es fa pols sota la llosa, però

*... darrera els estels la pau deu haver-hi.*

Maria dels Angels Vayreda ho diu amb uns mots que fan pensar en els versos, també serens i clars, del jove poeta d'*Orphée* 2200:

*La mort est parole pure  
inscrite au-delà des songes  
en lettres d'étoiles.*

Estic segur que, escrivint els poemes d'aquest llibre i llegint-los després en el fred silenci, la seva autora ha sentit la mà tèbia del conhort, encara que al cor se li aferrés la solitud, amargament fidel, com

*...l'heura que s'estreny al damunt de l'escorça.*

### MEMÒRIES DE JOAN B. BERTRAN

Aquest és el segon llibre en què el pare Bertran comenta els records del seu poble natal, Sant Joan de les Abadesses. El primer era un recull de poemes. Hi ha en tots dos el mateix fervor, la mateixa visió lírica i enyoríola, però em sembla que en el segon, en aquestes delicioses memòries de la infantesa i la minyonia, el poeta s'ha trobat més profundament ell mateix perquè ha retrobat la llengua materna. Un allunyament de molts anys, passats sobretot a Itàlia, desvinculà el poeta de l'àmbit de la seva cultura. Les lectures, les converses amb els coterranis, el mantenien en contacte amb el català, però ha usat fins ara, com a instrument literari, una llengua que no és la que va aprendre a la vall de la seva infantesa. Els records recollits en aquest llibre demostren que les cançons populars i els versos de Verdguer escoltats en els «quadres plàstics» de Sant Joan, s'incrustaren profundament en la seva memòria. Hi ha en aquest llibre, el primer que ha escrit en llengua catalana, més d'un eco melangiós d'aquella música:

*Cireretes a menjar-ne,  
que jo en tinc un cirerer  
allà a l'hort de l'Espuada,  
amb el rigu, rigu, rigu,  
amb el rigu, rigu, raga!*

Era com una llavor amagada que ha conservat, enllà del temps, les virtuts germinals, les virtuts secretes de la llengua, i ara, en la maduresa, el poeta ha pogut escriure les seves memòries en un català ric, saborós, impregnat d'olors de muntanya.

Diu l'autor que aquest llibre és «germà, en alguns aspectes, de l'altre, però diferent». Els seus capítols no tenen, és clar, la concentració que trobem en els poemes. Circulen per les seves pàgines nombrosos personatges: pagesos, botiguers, dones del poble, companys d'estudis, familiars, mestres, sobretot clergues. El fris dels clergues culmina en la gegantina còrpora del canonge Jaume Collell, amb el cap nevat i l'enorme capell de teula.

És cert, com observa el pare Bertran, que les seves memòries «participen de la incongruència dels somnis». Les visions del passat se succeeixen com a l'atzar: les aules de l'escola, una cuina pagesa, la mort d'un company, el cor del monestir, els jocs, les primeres lectures, els pins venerables de vora Sant Joan, les festes del poble, les fonts, les ermites... «Com persisteix tanta minúcia en la memòria?», es pregunta el poeta. La memòria es fa poesia, els dies llunyans semblen encantats, intactes. Paisatges, flors, aromes, ombres vellutades de l'estiu i maduixes amagadisses: les coses i les sensacions perduren, responen a la crida i refan melangiosament la imatge d'aquell temps feliç. Aquest llibre m'ha recordat d'altres preciosos reculls sobre la infantesa i l'adolescència. Té una emoció, una minuciositat i una delicadesa que l'emparenten amb el d'un altre clergue, també poeta: *La minyonia d'un infant orat*, de Llorenç Riber.

Hi ha qui es pregunta si els esdeveniments de la infantesa, recordats amb enyorança per l'home adult, no adquireixen una estilització optimista, una mena de pàtina embellidora. Però basta observar els infants en el joc, submergits en el seu món d'imaginació i d'entusiasme, per a admetre com a real la felicitat emmirallada en les memòries sobre els primers temps de la

vida. Partint d'aquelles llunyanes impressions, l'escriptor que ha cultivat aquest tema fascinant procura precisar-ne el ressò dins la consciència adulta, pretén de reflectir la força i l'encís misteriosos de les primeres experiències. Herbert Read, en el seu inoblidable recull *The Innocent Eye*, perfila una teoria sobre les impressions de l'infant. «Els ecos de la meua vida —diu— que trobo en la meua primera infantesa són massa nombrosos perquè els pugui considerar coincidències vanes; però és potser la meua vida la que és l'eco veritable, car les úniques experiències reals de la vida són les viscudes amb una sensibilitat verge... Tota la vida és un eco de les nostres primeres sensacions, i bastim la nostra consciència, tota la nostra vida mental, amb variants i combinacions d'aquelles sensacions primeres.»

L'escriptor que encara la seva mentalitat madura amb la infantesa, amb el nucli originari, i en certa manera mític, del que després esdevé una vida plenament conscient, pot evitar el risc de confusió entre les dues visions destriant els nivells de consciència. «És clar que això no ho pensava jo aleshores», diu Riber referint-se a unes lectures d'adolescència, on hi havia implícita la idea de la inflexible Fatalitat, guiadora de la tragèdia grega. L'escriptor que intenta reconstruir les experiències dels anys primicers, les pot estilitzar una mica, però no gaire, si vol expressar-les en la seva profunda autenticitat, sense afeixugar-les amb la visió pròpia de la ment adulta. A través del llibre del pare Bertran veiem l'infant vivint amb joia el ritme de les estacions, els canvis del paisatge. En la seva maduresa, el poeta precisa aquelles impressions, mitifica graciosament, per exemple, el lent adveniment de l'estiu a la vall de Sant Joan, i la seva interpretació poètica no fa sinó subratllar la impressió originària: «Anava venint de puntetes, enfilant-se porugament sobre les violes de març —allà, per la Mare de Déu del Prat—, sobre les menudes margarides d'abril, les argelagues d'or, de maig, i la blavor de les campanetes de juny. Li costava d'arribar, perquè encara trobava clapes de neu al Taga,

fredor en els ventijols del matí i del vespre, pluges que sembla que vulguin espantar-lo i fer-lo tornar enrera.»

De vegades no sabem si la imatgeria d'aquests llibres sobre la infantesa és un reflex, més o menys directe, d'allò que fantasià l'infant, i que li quedà vívidament imprès a la memòria, o bé una tardana elaboració. Llorenç Riber es referia a una dansa de flors: «ballaven cerimoniosament les flors de la corretjola, de faldilles acampanades, amb quatre ratlles de vermell». Semblantment, el pare Bertran escoltà les campanules «fent sonar en silenci la bellíssima flor acampanada de llur boca» o contemplà «les papallones daurades de les primeres flors de ginesta». Aquestes són imaginacions que s'acorden perfectament amb la fantasia infantívola, però en altres casos, freqüents en un dels llibres més admirables de la prosa francesa del nostre temps, *Le meilleur de la vie*, de Pierre Gascar, la impressió originària és racionalitzada, completada, estilitzada, sotmesa, potser excessivament, a la lupa de la mentalitat adulta. Així en la colpidora descripció de les granotes, en què Gascar recorda les llargues observacions de quan era infant: «Es veien palpitant les seves gorges i moure's els seus ulls, que els sortien de les conques. Eren l'amenaçadora apoplexia de l'estiu. Alçaven el cap vers el cel, com per pouar-hi una mica de frescor o una mica de compassió, a menys que, al contrari, enfredorides fins als ossos per una llarga estada dins l'aigua, no fos que tendissin cap a un sobrepuig de calor, cap a un foc més ardent encara que el que queia del cel. Sí, com més un les observava, més semblava que les granotes imploraven l'infern, que, dotades de la mateixa virtut que les salamandres, igualment nombroses a l'aiguamoll, coneixerien l'èxtasi, durien fins al paroxisme la seva palpitació d'asfíxia. Que n'eren, d'irritants, la seva immobilitat i la seva súplica! Vistes tan a prop, les granotes tenien la boca llarga, amb llavis replegats cap endins, com d'algú que s'empassa saliva i s'obstina en l'estupidesa, i aquell goll de contentament d'un mateix, aquells ulls molt separats, a mitges vigilants i somno-

lents, plens de la desesperant certitud de les bèsties.»

Aquest és un exemple extrem de l'elaboració a què es poden sotmetre les impressions d'un infant. En l'esplèndid text de Gascar hi ha, ben cert, el fons d'emoció originària, les sensacions de l'infant, mig de repugnància, mig d'atracció. Però la racionalització, el desplegament subtil que en fa una ment adulta, aplicant a l'observació dels batracis una minuciositat que fa pensar en les descripcions dels personatges d'*Els sots feréstecs*, potser no és prou fidel a la sensació primera, intensa, però una mica indefinida, una mica emboirada.

El pare Bertran no sotmet mai fins aquest extrem les seves impressions d'infant a l'anàlisi i la glossa d'una ment madura. Hi ha, però, moments en què el seu llibre recull alguna impressió complexa, difícilment expressable'si no és a través del poema. Són les seves primeres percepcions del misteri de la realitat, el descobriment, als inicis, de la seva vocació poètica. Referint-se a una d'aquestes experiències, la descriu com un «moment veritablement líric, un dels primers de la meua vida». L'evocació més significativa, en aquest aspecte, és la d'aquella claror estranya, nova, indefinible, que descobrí en el cel i en les coses, després d'un breu xàfec primaveral: «S'ennuvolà el cel, però els núvols i l'ambient prengueren unes tonalitats difuses, daurades, vermellenques i morades molt particulars... A dintre d'aquells colors eteris, em semblà com si volés quelcom misteriós: un sentiment poc freqüent, pur, enlairat, entre joia i recança, que naufragava en un estany d'un altre món.»

Wordsworth va dir, en un vers famós:

*L'infant és pare de l'home.*

En els records de Joan Baptista Bertran descobrim, encara nebulosos, els inicis de la seva doble vocació. Veiem prefigurats el religiós en aquelles processons dels jocs infantils, «que desfilaven devotament entre files de cols i d'enciams» i en el goig que sentia quan se li afer-



rava a les mans l'aroma de l'encens. Endevinem el poeta en l'infant que observa llargament els efímers dibuixos traçats damunt l'aigua per uns insectes «no voladors com les libèl·lules, de potes llargues i primes» o les gracioses petjades dels pardals —«estrelles irregulars»— en la neu flonja.

Segons Jean Wahl, «ser poeta és tenir consciència del propi inconscient». Potser podríem assajar una variant d'aquesta definició —un matís que no hauria desplaçat a l'autor de *Le grand Meaulnes*— dient que ser poeta és tenir consciència de la pròpia infantesa.

### JOAN TEIXIDOR

Sorgit d'una nissaga muntanyenca, Joan Teixidor ha conservat sempre al fons del cor la devoció als vincles llunyans, a «l'arrel més obscura», per dir-ho amb mots seus; ha meditat més d'una vegada sobre el misteriós encadenament de les vides humanes, que flueixen

*cabdellant l'enigma sagrat  
de pares i fills cap a l'ombra.*

En un dels seus millors poemes evoca precisament els seus orígens, el feineig dels artesans i els pagesos que foren els seus avantpassats, i els noms eufònics de les masies on van néixer:

*Em dic Milany, Llaers  
i la Vila i la Bauma.*

El poeta sent com li canten dins la sang els segles amuntegats, es diu «vell com els crepuscles» i reviu l'insomni de les inquietes primaveres llunyanes.

En el pròleg del seu recull *Una veu et crida*, ens parla de l'esforç que cal al poeta perquè la realitat que l'absorbeix «passi pel cristall del vers, per la diaman-

tina puresa de la forma». Els guanys d'aquest esforç es fan més visibles a mesura que avança Teixidor en el seu itinerari. En els *Poemes* (1932) hi ha encara més aviat un enamoriscament de les paraules que una fusió veritable entre realitat i expressió, i hi ha també una mica d'incertesa en les formes. Anys enllà s'accentua el domini del llenguatge i el sentit del poema vist com una estructura equilibrada, segura, cisellada amb rigor. Els reculls *Joc partit* (1935) i *L'aventura fràgil* (1937) responen a l'exigent criteri derivat dels grans mestres d'aquell període i contenen poemes inoblidables. Alguns, en la seva graciosa música, revelen una indubtable influència de la lírica galaicoportuguesa:

*La pluja s'esbat, amor,  
i mulla el teu cos, amor.  
L'aigua del cel no ens separa.*

*Apropa't, si vols, amor.  
Jo sóc abrigall, amor;  
jo sóc abrigall i flama.*

Entre aquestes delicades cançons cal esmentar especialment «La rosa rosa amor», «Vinyes», «Boira de llum, de plata», «Dintre la llar» i «Sota l'arbreda». Però el destí reservava al poeta hores amargues que allunyarien el joguineig verbal, la melodia alada i lleu, i portarien a la poesia de Joan Teixidor una entonació més profunda. La mort d'un fill en la seva infantesa posa una ombra a l'esguard del poeta quan contempla al seu entorn el rebrotar de la vida:

*Em fa pena la saba que s'enfila  
pels troncs renovellats, la primula que creix.*

En *El príncep* (1954) el llenguatge es fa més escarit, la visió es torna més meditativa, però no és pas desesperançada. Hi ha una dolorosa acceptació de la realitat, per amarga que sigui; no defalleix mai la confiança del poeta, per més que el vaixell, en la nit, es decanti:

*Tot es mesclava en el meu cor,  
perquè sabés el que em calia:  
néixer, morir, tot és igual.  
Déu ens espera sempre.*

Alguns dels poemes de Teixidor, recollits en *El camí dels dies*, apunten a una altra de les seves activitats literàries: la crítica d'art. Com les seves observacions en els poemes sobre pintures de Cavallini, Rembrandt, Pieter Bruegel, Renoir o Van Gogh, la crítica d'art revela una sensibilitat de poeta i una ardida imaginació. Teixidor va ser un dels primers comentaristes que van subratllar el talent d'artistes catalans actualment famosos, com, per exemple, Antoni Tàpies. La crítica literària, a la qual Teixidor s'ha dedicat més esporàdicament, és també penetrant, segura en les seves valoracions, perfilada sobre un fons de vastes lectures. I darrerament ha escrit unes belles proses, publicades en un quadern il·lustrat per Jordi Curós: *Un cel blavíssim* (1979). Tenen sovint qualitats de poema, però reflecteixen també la seva tendència a l'anàlisi subtil de la realitat i a la meditació que conclou i valora. Tant com en la seva obra poètica, es transparenta en aquestes proses profundes i delicades la doble característica de la mentalitat de Joan Teixidor. Hi alternen la visió del poeta —aquella «aprehensió directa, per bé que confusa, de la realitat», com ha dit Coleburt— i un gust de la racionalització, de la clarificació tenaç, que correspondria més aviat a una mentalitat filosòfica. En una d'aquestes proses, Teixidor examina el seu propi conflicte quan, meravellat davant l'arquitectura solemne d'un roure centenari, sent tot d'una la punyida del remordiment: recorda uns versos de Brecht i li sembla que la bellesa i la contemplació són blasmables perquè ens tanquen en el clos d'una satisfacció egoista i ens fan oblidar les misèries del món. Però conclou: «En somnis continuarem veient el nostre roure. Encara que no els puguem cantar en els nostres versos, els arbres existeixen.» La veu del poeta predomina en aquestes pro-

ses recents. Teixidor contempla el paisatge i veu lluir el sol «a la pissarra d'una borda, a les pedres polides, a la cresteria dels arbres» o admira el perfil del Puigscalp, «amb la línia heràldica prodigiosament dibuixada sobre el cristall del crepuscle» i la compara a una d'aquelles solemnes rúbriques notarials que segellen els pactes. Però les angúnies i els problemes del món d'avui traspuen en aquestes glosses plàcides, contemplatives. Pocs seran els escriptors més sensibles que Joan Teixidor a les múltiples realitats de la seva època. En llargues converses li he sentit comentar els aspectes més diversos de la vida del nostre temps. La seva visió no és mai vacil·lant, insegura. Quan es tracta d'un diàleg col·lectiu, el comentari de Teixidor —sigui sobre literatura, art, religió, urbanisme, psicologia o política— dóna sempre una nota precisa, una conclusió aplomada, però sense ni una ombra de parencia intel·lectual. El seu raonament es desplega, encalmat; el subratlla amb les mans, i els seus dits, obrint-se i cloent-se, semblen passar el pensament com si fos una matèria malleable; tira el cap una mica enrera, talment un cavall ben raçat, i, a la fi del ben encadenat esbrinament, sorgeix dels seus llavis prims la concreció segura, la fórmula perfilada i brillant.

## POEMES CATALANS DE SANTOS TORROELLA

Alguns poemes del recull que, sota el títol *D'una ciutat*, publicà en edició numerada, em van fer pensar en un dia que, passant per un vell carrer de Ginebra, vaig veure darrera els vidres d'una finestra una dona amb un infant. Tots dos miraven, amb aire feliç, la gent que passava. Era com si la intimitat, la placidesa i la dolçor de la casa es vessessin delicadament cap a la llum del carrer, cap als transeünts anònims.

La ciutat distreta, indiferent, no ho era per a la dona i l'infant que miraven darrera el vidre, damunt el bal-

conet de ferro, historiat com certes baranes de Montpeller o de París. Hauríeu dit que entre ells i la ciutat s'establia un diàleg.

També en aquest llibre hi ha moments amables de la ciutat; quan l'arbre, perdut en les alienes geometries, ofereix al poeta una branca que se li atansa, insistent, al balcó; o bé quan, en la llum melangiosa, una noia treu el cap enyoradís:

*... a les golfes dels avis, on regira  
els vells agençaments a l'arca vella.*

Però en aquests poemes la ciutat és sovint inquietant, hostil, destructora:

*La ciutat és oblit  
que ens fa i ens desfà sota un nom  
familiar i estrany alhora.  
Un nom com una soledat  
de tots entre tots, habitada  
per la nit...*

La impressió d'irremeiable soledat és al cor de la convivència freda i vasta: multitud i solitud es confonen. És l'isolament a què es referí Engels quan descrivia la gentada que circulava pels carrers de Londres: «...s'apressen, l'un vora l'altre, com si no tinguessin res en comú, cap cosa a fer que els aplegui; i l'únic punt sobre el qual s'acorden tàcitament és que cadascú, damunt la voravia on passa, va per la seva dreta, perquè els dos corrents que flueixen en sentit invers no aturin el doble flux; i a ningú no s'acut el pensament que l'altre sigui mereixedor d'una simple mirada.»

I la ciutat recorda també al poeta la mort, «el no-res impensable». Les antigues façanes burgeses, amb solemnes superposicions neoclàssiques, li fan pensar en l'elegància inoportuna i irònica dels fantasiosos mausoleus. S'ha dit que un poema d'amor no parla pas solament d'amor: pot parlar del temps rúfol i de la pobre-

sa. Aquests poemes de la ciutat ens duen a la meditació metafísica, a la interrogació sobre els grans enigmes; allí, davant els «milers de finestres i cors», passa

*... tot i el no-res,  
entre la vida i la mort,  
a l'ombra, la llum i el vent.*

El poeta pot, doncs, evocar unes noies que s'estan al balcó amb un lleu vestit de bany, i fan pensar als vianants en les platges assolellades i els fan sentir als ulls la carícia del vent salobre; i pot, també, posar en llavis d'una estàtua barbuda, altiva, indiferent, l'elogi de l'oblit:

*... l'oblit, formós  
com una blana mar immensa.*

Amb l'ample i arriscat moviment que és propi de la millor poesia, passem de l'estampa del vuitcents, reclosa i fina, a la vastitud del nirvana: de l'aquarella de Grau Sala a l'ombrívol secret de Buda. Aquest màgic engrandiment dels cercles de la meditació, que de vegades subratlla el sentit universal d'una experiència limitada i concreta, és en els versos de Santos Torroella com en aquell inoblidable poema d'Ezra Pound, inspirat, sembla, per la visió dels soldats de la guerra del 1914, traumatitzats per l'implacable foc de l'artilleria. Sense aclarir de qui parla, veiem tornar els herois esfereïts:

*Mireu: ja tornen; ah, mireu els insegurs  
moviments i els peus lents,  
el torbat caminar i aquell moure's  
incert i vacillant!  
Mireu com, d'un a un, ja tornen  
amb esfereïment, talment endormiscats:  
com si la neu vacillés,  
murmurés en el vent i volgués tornar enrera...*

Quan va escriure aquests versos, Ezra Pound pensava, potser, en aquells soldats malmesos, desfets sota la pluja d'obusos, inacabable, que portà monstruosament la mort als camps de França. Però —ha observat un crític— també hauria pogut referir-se a un fris de guerrers grecs: «No pensem solament en la generació perduda i en els poetes amargats de la primera guerra mundial, sinó també en Tucídides.»

Aquests versos de Santos Torroella ens parlen de Barcelona, de la ciutat que és encara un enigma per al poeta:

*No et puc entendre  
ciutat gran en tot,  
del no-res al sempre,  
indistint no sé  
com i quan comença.*

No és solament la perplexitat d'un home fronterer, nat vora les Alberes, d'on la mar es torna «escletxa d'infinít»: és la torbació de l'home d'avui davant l'inquietant secret de les grans ciutats modernes. La poesia ha convertit la realitat limitada en el símbol d'una realitat més ampla. I no és pas un atzar si Jordi Curós —pintor dels colors vius, alegres, violents— ha triat el blanc i el negre per a evocar les portalades, els balcons, els fanals, les figures, la llum i la tenebra de la ciutat, alternativament hostil i acollidora. La seva vigorosa tècnica recorda els admirables dibuixos on l'escultor Henry Moore deixà un tràgic testimoni dels londinencs que, durant la segona guerra mundial, a l'època dels bombardeigs més terribles, dormien, tristos, amuntegats, sota terra.

«DIPTIC», DE NÚRIA ALBÓ I MARIA  
DELS ANGELS ANGLADA

Dues veus femenines en aquest llibre; diferents, és cert, i, amb tot, una afinitat en els temes i en el sentiment —neguit del nostre temps, amor al país i als homes, tristesa i frustració, però també exaltació delicada— n'acosta el to, les inflexions, en fa un diàleg d'amigues. La dissemblança radica sobretot en la diferent relació de cadascuna d'aquestes veus amb el que podríem anomenar la tradició literària. Quan Núria Albó va publicar el seu primer llibre, *La mà pel front* (1962), el prologuista observà que era una poesia «rude». «Un tipus de poesia primari —afegí—, de primera intenció, però extremadament pur.» Núria Albó podria dir, com John Donne:

*No canto, a tall de sirena, per temptar,  
car jo sóc aspre...*

I, ben mirat, sota la seva atractiva aspror hi ha una tendresa, hi ha un foc vivíssim. Diríeu que aquesta poesia neix sense esforç, espontàniament estructurada en la seva rudesia, en la seva franca veritat, com al marge de les maneres i els ritus de la tradició literària. Hi ha, és cert, les formes, la mesura, heretades de la línia poètica del seu país, però no semblen mai lligades a torneus ni a influències, no semblen obeir cap propòsit de meditada elaboració. I, així i tot, trobem en un poema de Núria Albó la consciència del llenguatge com a problema (el problema que ha esdevingut gairebé obsessiu, i potser una mica esterilitzant, en la literatura contemporània):

*Perquè sovint se'm fa enemiga la paraula  
i traeix i no abasta.*

És la preocupació radical davant la insuficiència expressiva, davant els límits del llenguatge. Si algú, com Chesterton, ha cregut que la paraula humana pot reflec-



tir tot l'ample horitzó de la realitat, Núria Albó s'inclinaria a pensar, com en el bell poema «Heràclit», de Milosz, que

*el que cal dir és més enllà del llenguatge.*

Ella observa, en efecte, amb decebuda avidesa:

*I em cal deixar morir sense dir res  
la claror que em batega a les arrels.*

És, penso, una aprensió excessiva. Molta de la seva íntima llum ens arriba deliciosament pel vial, una mica esquerp, dels seus versos:

*I no sabia pas que has existit  
si no fos el caliu que encara crema.*

O bé, amb una felicitat i una límpida fluïdesa que deriva d'un indubtable sentiment de plenitud expressiva:

*Tu eres la gran rialla dels camins sempre oberts  
que menaven de dret fins al cor de la vida.*

Un punt de convergència entre la poesia de Núria Albó i la de Maria dels Àngels Anglada és la coexistència d'un sentit d'historicitat, d'una preocupació pels problemes i tragèdies del nostre temps, amb l'evocació de les impressions, les crisis, les íntimes melangies del poeta. Poesia, doncs, cívica, pública, al costat d'una poesia subjectiva, personal. L'una i l'altra poden florir i bategar paral·lelament si un no creu, com Brecht, que el poeta d'avui, quan parla dels arbres i els núvols, comet una traïció a la justa causa. He al·ludit més amunt el meravellós Czeslav Milosz, que ha tingut una influència decisiva en la poesia contemporània. S'ha dit amb raó que la seva obra «aportà nous continguts i noves formes d'expressió: el tractat, la polèmica, la poesia de posicions morals i ideològiques». Però hi trobem igual-

ment «una sensualitat, unes imatges concretes». Qui es-  
criví aquell terrible poema «Pobre cristià, mira el ghet-  
to»:

*El fetge vermellós envolten les abelles,  
les formigues envolten l'os negre...*

envejà també els artesans del Japó imperial, que com-  
ponien versos sobre les flors d'abril i de novembre:

*... De la moridora matèria,  
què podria servir-ne? No res, sinó la beutat.  
Que ens bastin, doncs, les flors dels cirerers,  
els crisantems i el clar de lluna.*

En el poema «Els purs», que és tot ell com un dibuix  
net, implacable, terriblement expressiu, Núria Albó evo-  
ca els poderejants que s'autoungeixen: ho fa amb el fred  
sarcasme de certs expressionistes alemanys (com, per  
exemple, George Grosz). La seva inquietud davant els  
trasbalsos del segle es reflecteix fins en la mateixa  
visió del paisatge innocent, que se li torna dramàtica-  
ment simbòlic: el fum, per al poeta que contempla la  
posta, és

*com la bandera trista d'un país esclafat.*

Però vora aquesta dolorosa receptivitat de la realitat  
col·lectiva, trobem, en la poesia de Núria Albó, no sola-  
ment la intensitat de la passió personal, sinó algun  
exemple d'aquella sensació supremament subjectiva  
que, en *La carta de Lord Chandos*, Hofmannsthal  
anomenà «l'èxtasi enigmàtic, sense paraules ni límits». Quan l'autora del poema «Tot d'una el món» ens diu:

*He viscut un instant la joia de molts segles,*

ha evocat primer —breument, només amb tres versos—  
una impressió que s'assembla molt a la misteriosa re-  
velació que intenta d'explicar Lord Chandos: «Aquells

éssers muts, i de vegades inanimats, se m'atansen amb una tal plenitud, amb una tal presència d'amor, que el meu ull associat no veu entorn d'ell cap cosa on no aleni la vida. Tot, absolutament tot el que existeix, tot allò que freguen a penes els meus pensaments més confosos, em sembla llavors significatiu.»

\* \*

Partint també d'una preocupació cívica, d'un pur sentiment de pertinença històrica, la poesia de Maria dels Angels Anglada sap dir paral·lelament l'emoció personal, el somni esvanívol. Ella estima «amb ira» el seu país perquè —i ací la imatge neix entranyablement de la condició femenina del poeta—

*... perquè no puc, no podem infantar-lo.*

Recorda l'home que, en el moment de morir, volgué petjar, peu nu, la terra estimada:

*Sempre és gelada l'alba de la mort,  
el sol s'avergonyeix quan cacen l'home  
i fuig davant de l'odi mesurat.*

I, amb indignada, estremida paraula, amb imatges d'una inoblidable força bíblica, recorda també els infants sacrificats en la guerra:

*Cap alba serà nova, ni cap rosa innocent  
i es glaçaran els mots en el vers dels poetes  
si oblidem que els infants petgen camins de mort—  
ràims mai madurats, quina amarga verema!*

Ací la poesia, la poesia autèntica, grava el trist aiguafort de la circumstància històrica. Perquè no basta enriquir el poema amb els mots «pau» o «llibertat». Els mots tots sols no fan la poesia. És la poesia, en la seva transparent complexitat i el seu difícil equilibri, la que els dona allò que Maurice Boucher anomenava l'aura.

No basta dir: «Canto la llibertat!», com ho féu Manuel Valldeperes. Si el poema no canta realment, el mot «llibertat», perduda l'energia i la màgia, jeu, engrillonat i malmès, en l'imperi de la prosa, és a dir, de l'anti-poesia.

També traspua en els versos de Maria dels Angels Anglada la preocupació per la llengua. Però no pas com una consciència de la limitació essencial, intrínseca de la paraula, sinó amb el neguit dels límits adventicis imposats per la història:

*Tantes vegades  
ens és negat, germans, dir cada cosa  
amb el nom clar que una vella sang dicta!*

Si perdiem la llengua, com els pollancrea tardorals perden la fulla,

*... restariem  
buits de nosaltres, i no-res, i escorça  
d'un arbre mort en la terra traïda.*

Hi ha en aquesta poesia una preocupació tècnica que no és aparent en la de Núria Albó. Imaginem el poeta triant, polint més conscientment els mots, les formes i els ritmes, assaborint l'articulació de la llengua, submergint-se delitosa en la tradició literària. Maria dels Angels Anglada ha traduït, i molt bé, alguns poemes de Quasimodo, però no imaginariem la seva amiga —tan enduta per les sollicitacions de la seva «aspra veritat»— ocupant-se en la transposició de les veritats d'un altre poeta. En la zona de les evocacions subjectives, Maria dels Angels Anglada va també molt enllà, i arriba fins a les extremes regions del somni secret, enigmàtic, les evoca en un vers net, ondulant, de respir ample i segur:

*Perquè les adormides paraules de glaç eren teves i del  
meu somni,  
però no de la nostra vida.*

## EL PRIMER LLIBRE DE XAVIER BRU DE SALA

No recordo cap altre primer llibre de poesia que m'hagi deixat aquesta estranya impressió de maduresa.<sup>1</sup> Ja ho han subratllat els seus crítics. Maduresa en l'elaboració, en el domini de la forma i del llenguatge; i, sobretot, en la visió, en l'esperit del poeta. Més que una daurada maturitat, hi trobaríem una lassitud, com una fatiga existencial, però lligada a la sensació d'un rebrotar inacabable:

*el meu trist cos tan vell de ser, tan tendre...*

Reprenent una antiga meditació, freqüent en zones importants de la filosofia contemporània (tot i que darre-rament la rebutgin amb fred somriure els qui donen a l'adjectiu «metafísic» un sentit punyidorament despectiu), Bru de Sala ha traçat, en un subtil poema ontològic, un curiós autoretrat: el veiem en la seva solitud oblidada, entre fum de tabac, confegint versos sobre l'amor o «el món hostil», desesperant-se del seu «no ésser» o d'un ésser on vida i mort es confonen.

En d'altres poemes ens parla, però, d'una inserció en el cosmos alhora meravellada i tranquil·la:

*llimona en raig a la dutxa dels astres...  
on sóc senyor de tot el que m'envolta*

El poeta somnia en aquella estranya intimitat amb què la Terra l'acull en el ritme segur del temps, entre el Sol i la Lluna, com si visqués dins una estança solemne:

*amb urc de cambra*

Però hi ha també la incertesa, la vacil·lació de la realitat: el despertar després d'aquells somnis folls, el

1. *La fi del fil*. Edicions Proa, Barcelona, 1973.

retorn a un dormir on el poeta llisca «en arenys mòbils».

Aquesta sensació de perill es concreta tràgicament de vegades, es fa vertigen dels grans espais siderals:

*I m'he trobat al mig de l'infinit  
desesperat d'un lloc on aferrar-me  
he anat avall fins al sorral...*

La refinada angoixa mena el poeta a una clara recusació de la realitat. Amb raó ha observat un dels seus crítics que el «Tot és mesquí» de Bru de Sala sembla una amarga resposta al «Res no és mesquí» de Salvat-Papasseit. El diàleg és difícil, absurd —ens ve a dir l'autor de *La fi del fil*—; el poeta ja té prou feina a parlar amb ell mateix (desdoblant en l'Orat). Veu els homes lluny, irreals, patètics. Els pinta com uns fantasmes sorgits del llòbrec pinzell de Munch, i alhora amb el fred preciosisme de les màscares trobades als sarcòfags de l'època maia:

*... i veig  
passant pel coll amb les cares de nacre  
i amb els ulls grocs la corrua dels homes  
de tots els temps*

Diríeu que és un ombrívol ressò de la *Commedia*, perfecte en l'acoloriment glacial de la seva modulació. Davant aquest to desemparat i aquestes visions negatives —ens sobten si pensem que són versos escrits quan el poeta tenia dinou anys—, potser ens inclinariem a pensar en algun subconscient mimetisme literari; però ens equivocariem. Si hi ha un llibre de poesia on traspuï i vibri la sinceritat, l'autenticitat, és aquest recull de Bru de Sala. Els poemes neixen d'un íntim i irresistible impuls. Revelen —i tant!— el gaudi que experimenta el poeta en la creació verbal, però sorgeixen d'una mena d'opressió, «d'un pes del qual s'ha d'alliberar si vol alleujar-se». Acut a formes allunyades de

la simplicitat col·loquial que ha predominat en la poesia d'aquests darrers temps. Usa, com diu Joan Brossa en el pròleg, «artificis avials», és a dir, no pas la forma que Herbert Read anomenà «orgànica», nascuda del dinamisme inherent al poema, sinó una estructura pre-determinada, que el crític anglès qualificà d'abstracta. Però, en triar-la, no crec pas que el poeta hagi pensat ni un sol moment en els problemes de la «comunicació». El seu enderriament «no el duia a comunicar amb algú —com diu un altre poeta—, sinó a atenuar el pes d'un gran neguit; i quan, a la fi, els mots s'han ordenat com calia, o en l'ordre que ell accepta com el millor que podria trobar, potser experimentarà un moment de lassitud, de calma, d'absolució i de quelcom que s'acosta a l'anorreament i que és en si indescriptible». Però, a moments, també veu el poeta la vanitat d'aquest conhort. Fins la poesia mateixa li sembla llavors mesquina i inútil: ja no parla de «veritats», sinó de «mentides i follies», i els propis versos li semblen escarits, pobres, esborradissos en un paper flonjo i moll.

Diríeu que les dificultats i complexitats de la forma que ha triat l'autor de *La fi del fil* són especialment adaptades a la complicada ramificació dels seus temes. Els decasíl·labs tallats per un silenci, els ritmes de vegades canviants, les al·literations i les rimes internes, l'hàbil alternança de rimes consonants i assonants i de versos lliures, tot —no pas solament el lèxic— forma un «llenguatge». El poeta ha flexibilitzat el continent abstracte, n'ha afinat el perfil i hi ha insuflat sovint una nova música.

La «retòrica de l'any de la picor» no ha engavanyat gens la seva llibertat; i la perfecció d'aquests poemes, en un període que més aviat ha tendit a la tosquetat formal, ens recorda que «només pot arribar a posseir la veritat poètica qui se submergeixi en la vida de la forma» i que «només arribarà a posseir la forma poètica qui s'enfonsi en la veritat que la vivifica». Perquè, curiosament, la bàsica modulació que serví per a expressar les cogitacions i les passions d'Ausiàs March permet

a un jove poeta d'avui l'evocació vivíssima, no pas solament del drama i el laberint de la condició humana (aquest és el seu tema predominant), sinó de motius més específicament històrics: la visió d'una humanitat primitiva i feliç; la uniformitat opressiva de la civilització urbana actual; el miralleig de les ideologies; la solitud del poeta; l'angúnia d'un món injust:

*Com put el món. No creus que ja és massa  
que ha durat prou l'agonia esqueixada  
del peix al vent de l'home sota l'aigua...*

I, al seu registre de temes, caldria encara afegir una zona on l'absurd és brodat amb el fil brillant d'una fantasia deseixida i irònica, talment en els llibres de Lewis Carroll o en certs versos del gran mestre de *trobar clus*, on ens diu que nedava contra-corrent:

*Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura  
E chatz la lebr' ab lo bou  
E nadi contra suberna.*

Així en l'estilitzada pintura d'aquell te de *Disset en punt*:

*El fa bullir amb gest pausat i ulls fixos  
sobre el meu cap contrari a tot precepte*

Entre l'amarguesa, el neguit, la temença o la faceciosa automitificació d'un poeta que sembla, com va dir-se d'Arlington Robinson, «perdut en la insoluble equació universal», traspua, és cert, algun moment de jubilació i d'esperança:

*a poc a poc es clou l'aspra ferida  
s'obre la vida*



O bé:

*Tinc un redós perdut en un racó  
ombriu del món Una cella secreta  
al fons del rusc i cap mà no hi arriba  
sinó la teva...*

Però, essencialment, a aquest primer llibre de Xavier Bru de Sala pot aplicar-se, com als lírics contemporanis més inquiets i profunds, la fórmula de Roger Fray quan definí la funció poètica: «La poesia és el llenguatge amb què l'home explora el seu astorament.»





AUTORS CASTELLANS

## POESIA I PROSA DE SANT JOAN DE LA CREU

Malgrat la seva brevetat, l'obra poètica de sant Joan de la Creu ofereix una innegable riquesa de formes, recursos i intencions. En els *romanços*, el sant va voler revestir els temes teològics amb la tendresa i la limpiditat de la cosa popular: el seu vers simple i monòton es troba ben lluny de la sàvia eufonia del «Cántico espiritual» o de la «Noche oscura del alma». En el «Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe», ens brinda el record de delicades formes medievals. L'emocionada repetició del mateix vers a la fi de cada estrofa: «Aunque es de noche» té una misteriosa dolçor, fa eixir a la nostra memòria el món de l'antiga poesia portuguesa, íntimament lligada a la provençal. I si en la cançó «Un pastorcico solo está penado» trobem una transposició religiosa de les velles pastorelles del nord de França, en les «Coplas sobre un éxtasis de alta contemplación» i en les «Glosas a lo divino», els inefables fervors i subtileteses, les volades, clarors i ombres de l'experiència mística s'encarnen en un heptasíl·lab rotund, tradicionalment castellà. Però en el millor i més característic de l'obra poètica de sant Joan de la Creu —«Noche oscura del alma», «Cántico espiritual», «Llama de amor viva»— «la influència de la poesia hebrea es conjuga amb la de Grècia, Roma i Itàlia», ha recordat Aubrey Bell. Aquest sector de la seva lírica apareix il·luminat, com l'obra de fra Luis de León, per la càlida llum del Renaixement.

La crítica ha rastrejat en la doctrina del sant influències dels místics del Nord, especialment de Ruisbroeck i dels seus deixebles Tauler i Suso. Hi ha en aquests autors una tendència a la reducció progressiva

de les imatges per a expressar «l'absoluta inimaginabilitat de Déu» i, no podent prescindir del tot de les representacions sensibles, comparen l'alta contemplació amb una nit lluminosa o amb una llum obscura, amb un abís sense fons, amb un «simple silenci immòbil en si mateix» o amb un desert «on no hi ha mode ni imatge» (Eckhart). En la poesia de Sant Joan de la Creu trobarem, certament, la metàfora de la «nit obscura» o de

...la tenebrosa nube  
que la noche esclarecia,

però no és la tendència a la nuesa imaginativa allò que caracteritza la seva actitud com a poeta, sinó precisament el contrari. Algú ha dit que totes les flors de la Terra concorren a la bellesa del «Càntico espiritual»; i la mateixa imatge de la «nit obscura de l'ànima» va lligada a motius i emocions recollits —com els del «Càntico espiritual»— en l'esfera ardent i florida de l'amor humà.

Sant Joan de la Creu expressà la vivència mística en unes imatges que no recorden per res aquella «nuesa salvatge, deserta, informe» de la qual ens parla Ruisbroeck en el seu *Llibre de la més alta veritat*. L'evocació de les divines núpcies que ens ofereix l'autor del «Càntico» duu en si mil aromes d'assutzenes i roses, els oïds del cedre, el verd tremolor de les vinyes, el sabor de les magranes i del vi adobat. Hi ha cérvols i tórtora, el rossinyol i el rieró, la maragda i la porpra. No hi fa res que el poeta hagi manllevat sentiments, imatges i expressions al melodiós *Càntic* hebreu: l'ardor de la seva flama ho fon tot novament, la seva inefable tendresa dóna a la música mil·lenària un nou matís. Perquè el que és característic de la poesia de sant Joan de la Creu és aquesta apropiació de la bellesa sensible i del prestigi d'una tradició poètica per a expressar líricament, amb una veu inconfusible, l'experiència mística, la seva experiència mística. Boscán i Gar-

cilaso li poden haver afinat la ploma i enriquit el sentit del vers i de la seva eufonia; però aquesta intensitat lírica del sant arrenca del «centre més pregon», de l'entranyable sinceritat de la seva visió.

¿Quin petrarquitzant ha utilitzat amb una passió més viva l'antítesi, aquesta fórmula, ja inoperant a la llarga, amb què aquells poetes volgueren expressar el goig dolorós dels enamorats? Ronsard, inspirant-se en el *Canzoniere*, prou s'ha pretès turmentat alhora pel fred i la calor, o abrusat pel «dur caramell» que era el cor de la seva estimada. Però l'antítesi de sant Joan de la Creu:

*¡Oh cauterio sauve!*  
*¡Oh regalada llaga!*

arriba més a l'ànima, redimeix per a sempre més un recurs que havia perdut la seva eficàcia, com va perdre el maig florit la seva ufana en la monòtona evocació de la primavera que trobem, formulàriament repetida, en les velles cançons de gesta o en els trobadors.

Aquesta força de l'accent íntim s'observa més clarament si comparem el «Cántico» de sant Joan amb la paràfrasi del *Cantar de los Cantares* que ha escrit Quevedo. Hi ha sens dubte en aquesta última una bellesa notable, uns versos d'innegable dolçor:

*Ramillete de mirra es mi querido*  
*para mí, amarga al gusto, y provechosa*  
*a la verdad del alma...*

Però no hi ha res, en aquest brillant exercici, que aconseguixi elevar els motius del poema bíblic a l'íntima i commosa expressió de qui els presta un nou revestiment; no trobaríem res, en la versió de Quevedo, que atenyi la intensitat lírica d'aquesta estrofa del «Cántico espiritual»:

*¡Oh cristalina fuente,*  
*si en esos tus semblantes plateados,*

*formases de repente  
los ojos deseados,  
que tengo en mis entrañas dibujados!*

Aquest accent íntim, que revela una vivència real, que té el fremiment d'allò viscut i profund, es trasllada de vegades, com sense voler-ho l'autor, als comentaris en què el sant exposa la seva doctrina mística. Sant Joan de la Creu sol usar, en la prosa dels seus tractats, una forma impersonal: parla de l'Amat i de l'ànima, recull, com si diguéssim, en un mode objectiu, les inefables lleis de l'experiència mística. De vegades, però, com una inesperada espurna, el possessiu líric i directe revela sense disfressa l'emoció del que és personal, del que és íntimament viscut:

*Los valles solitarios son quietos, amenos, frescos, umbrosos, de dulces aguas llenos, y en la variedad de sus arboledas y suave canto de aves hacen gran recreación y deleite al sentido, dan refrigerio y descanso en su soledad, y silencio. Estos valles es mi Amado para mi.*

Cap místic no ha apropiat tan eficaçment, tan tendrament a la comuna humanitat el misteri de la unió contemplativa. El qui, tot i no posseint grans finors de l'ànima, veu reflectit aquest misteri en el mirall resplendent que ens presenta la poesia de sant Joan de la Creu, haurà de reconèixer el valor altíssim, incomparable, de l'experiència mística. D'altres autors poden utilitzar, com Ruisbroek, imatges tal vegada més vigoroses però que en llur pròpia energia i rudesia corren el risc de fer retreure's el profà:

*Ni el desig ni la fam no se m'apaguen  
i jo mai exhaurir-Te no podria.  
Em devores Tu a mi, o potser jo Et devoro?*



O bé, com l'heterodox Angel Silesius —en *Der Cherubinische Wandersmann*—, poden expressar-se amb una lliure familiaritat, amb imatges que semblen derivar d'una fantasia pueril i capriciosa:

*Es Déu el meu bàcul i també la llum meva,  
el meu cavall, el meu joc i el meu límit,  
el meu pare i germà, i el meu nen, i tot el que em plagui.*

Però ben pocs assoleixen aquest meravellós equilibri de reverència i ardor que caracteritza la poesia de sant Joan de la Creu.

*¡Cuán manso y amoroso  
recuerdas en mi seno,  
donde secretamente solo moras:  
y en tu aspirar sabroso,  
de bien y gloria lleno,  
cuán delicadamente me enamoras!*

\* \*

La força lírica, l'ardor i la música, que situen les millors composicions de sant Joan de la Creu als cims suprems de la poesia universal, són en si substància suficient. Per a la seva degustació poètica no cal penetrar en la densa selva de símbols que llampeguegen misteriosament a través de les «cançons». Adhuc sense llegir els comentaris en prosa, detallada exposició de la doctrina mística de sant Joan de la Creu, la prodigiosa clau lírica d'aquella doctrina (és a dir, la poesia que figura al començament de cada tractat) ens dóna ja una impressió viva i profunda de la realitat central que inspirà el sant; però els comentaris en prosa —dels quals s'ha dit, amb raó, que són dignes dels versos altíssims— enriqueixen meravellosament la impressió del lector.

Hi ha potser qui prefereix la nebulosa indecisió dels símbols inexplicats, que obre camins a la imaginació

i estimula un joc apassionant de «possibles» poètics, enllaçats a manera de lleus volutes musicals. N'hi ha que opten, segurament, per la indefinible lògica de la poesia, que confereix (per a qui gaudeix del sentit adequat) una bona subjecció i harmonia a uns elements aparentment inconnexos. Des d'aquest punt de vista, el «Cántico espiritual» resulta especialment atractiu.

L'aparent inconnexió de motius i d'imatges que distingeix el «Càntic» hebreu ha donat peu a la crítica alemanya per assenyalar-ne la manca d'unitat lògica; però deu ésser insensible del tot a la secreta harmonia poètica qui no descobreixi en el Càntic dels Càntics una unitat i una lògica més pregones, una fusió del que és inconnex i divers dins la boira resplendent de la lírica.

Una idèntica unitat de passió i de poesia enllaça en el «Càntico» de sant Joan de la Creu els motius més oposats. Així, el símbol introduït en els seus últims versos:

*y la caballería  
a vista de las aguas descendía,*

pot semblar, d'antuvi, d'una incerta i nebulosa intenció, però qui gaudeixi de sensibilitat per a allò que és poètic no podrà negar l'estranya suggestió d'aquests corsers misteriosos que davallen cap al tremolor de les aigües, en la clara nit que ceneix amb la seva celística els últims versos del «Cántico espiritual».

Hi deu haver, com ja ho hem dit, qui prefereixi quedar-se en la vaguetat musical dels símbols inexplcats. Però qui s'hi conformi perdrà un tresor inestimable, renunciarà a la prosa més admirable de l'Edat d'Or. El simbolisme místic de sant Joan de la Creu apareix il·lustrat en els seus comentaris amb una força i una gràcia tals que constitueix una altíssima vindicació del pensament simbòlic, la decadència del qual és un dels fenòmens característics de l'última fase de l'Edat Mitjana. Sant Joan de la Creu fou, de veritat, un poeta *simbolista*: donà una expressió viva i sensible a allò

que és abstracte i espiritual, però la llum del Renaixement dóna de ple en la seva arquitectura alegòrica. Poques vegades hi trobarem aquella tendència al simbolisme vulgar que sovinteja en *Le livre de crainte amoureuse* de Jean Barthélémy, i del qual no és exempt ni tan sols Ruisbroeck mateix.

Amb el seu rigorós sistema de símbols, sant Joan de la Creu enriqueix inefablement la nostra visió, ens eleva a cims celests. Llegint les glosses a la seva poesia, sentim aquesta rara impressió d'un món que es va desdoblant en inesperades i profundes significacions. Els motius de les Sagrades Lletres, de l'Escolàstica i fins de la mateixa mitologia concorren a aquesta extraordinària riquesa. De les representacions sensibles que afloren en la poesia de sant Joan de la Creu —i el sentit de les quals ens revela amb una tan lluminosa dolçor en els seus comentaris—, se'n pot dir allò que escriví Valéry quan definia el pensament: són elles mateixes, i són, alhora, una altra cosa. Llegint les glosses del sant, sabrem què significa la misteriosa cavalleria dels versos finals del «Càntico» i destriarem el sentit exacte que el poeta donava a la «dolça filomena», o a la font cristal·lina, o al most de magranes, al suc dels «nombrosos granets, nats i sustentats en aquella sina circular». Ningú que hagi llegit aquestes proses de sant Joan de la Creu no es penedirà d'haver traspassat les fronteres de la seva poesia.

## LA POESIA DE DIONISIO RIDRUEJO

### I

Aquest poeta de les altes terres castellanès, sorgit d'una nissaga en què antany hi hagué pastors —«els porto a la sang», va escriure—, fou dotat pel destí d'una aventura àmplia, diversa, alternativament dramàtica i reposada. La vida li brindà una gran varietat de temes

per als seus versos. En els seus *Sonetos a la piedra*, recordant San Juan de Duero, alludeix el

*palacio evanescente  
de mi dulce niñez...*

Fou una infantesa lligada al paisatge auster que tan sovint ha cantat en els seus sonets perfectes o en la correntia tranquil·la del seu hendecasil·lab sense rima:

*Aquí la tierra es alta y ofrecida,  
Aquí el viento trabaja nivelando.  
Son pequeños los hombres y los árboles,  
instantáneos los pájaros, las nubes,  
la nieve transhumante, rauda el agua...*

Després del palau evanescent, unes experiències força variades esperaven Ridruejo: l'embriaguesa política, la guerra a Rússia, el desencís, els llargs confinaments, la llunyania voluntària... En el seu penúltim llibre, *Casi en prosa* (1968-1970), un dels més intensament personals dins el conjunt d'una obra en la qual predomina l'accent autobiogràfic, hi ha un poema en què Ridruejo es refereix a la seva

*... vida de aventura sin esfuerzo,  
siempre más entregada que prevista,*

i s'admira de veure's ell mateix arrecerat en una universitat estrangera, concentrat en una minuciosa tasca de seminari, mentre la tarda declina. Hi hagué, però, més d'una treva en la seva vida d'home d'acció, més d'un període de calma. Era com si el destí dosifiqués sàviament el temps al polític i al poeta. Els períodes en què romania marginat «en el temps que no fa història» eren molt útils al contemplatiu; però no oblidà mai la poesia, ni tan sols en les hores en què la història avançava al seu costat amb el brogit més terrible. Un company d'armes ens ha recordat el poeta entre les neus

de Rússia, mormolant versos com en un somni mentre el camió sotraguejava pels llargs camins del bosc, fendint la nit glaçada. Era la poesia elaborada en plena experiència; per a Ridruejo, la poesia, llavors, es trobava molt lluny de la fórmula de Wordsworth, no era pas, certament, «una emoció recordada en la calma»:

*Ahora, dentro de ti, tierra, vivimos  
como raíces palpitantes, vivas  
y ciegas...*

En el seu agut i extens pròleg al volum *Hasta la fecha*, Luis Felipe Vivanco dibuixa el contrast entre els poemes engendrats en la campanya de Rússia i els que la guerra civil espanyola inspirà a Ridruejo. Aquests últims —diu— eren «una poesia marginal, entre oratòria i periodística, encara que innegablement sincera». En els versos de Rússia, el poeta «incorpora les realitats immediates que va descobrint a poc a poc. Ja no són temes inventats, com en els *Sonetos a la piedra*, sinó situacions urgents, que se li van imposant més ençà de tota ideologia i de tota influència literària. En comptes de la roda de molí en terra, és l'alè del company que dorm dins la barraca. I també la marxa i el fred, les hores de sentinella o de combat, la por de morir, els ferits, l'enterrament de l'amic...». En aquests poemes, la mort, tan sovint present en la poesia de Ridruejo —especialment en un dels seus últims llibres, en què fa al·lusió alguna vegada a la seva malaltia— té aquí una presència més punyent encara perquè és la mort de guerra. Així en els versos senzills d'«Entierro en campaña»:

*... cae la tierra  
y cada uno es frágil  
como un poco de hierba.*

Algú ha dit que Ridruejo no fou un poeta metafòric, que en la seva poesia no sovintegen les imatges. Però

en certs poemes, aquestes sorgeixen amb una gran riquesa. Alguns dels seus sonets no són sinó lletanies d'imatges: s'hi espentegen graciosament, s'hi despleguen amb una veritable pompa imaginativa. Un dels sonets més característics, i potser un dels millors de la poesia castellana, és el que dedica a la roda de molí a la qual s'ha referit Vivanco: una roda ja en desús, abandonada entremig de l'herba i de les flors. En aquest poema, la roda és pa de roca, sol d'espigues, lluna morta, moneda del record, ull de Cíclop trist i

*... forma andadora sin destino  
en el eje del aire atravesada.*

Si l'afirmació de Proust, segons la qual «tan sols la metàfora pot donar una certa eternitat a l'estil», és exacta, la seqüència d'imatges en què s'estructura aquest sonet, «A una piedra de molino en tierra», li augura una llarga fama. I també hi ha un deliciós troplel metafòric en el sonet —del mateix llibre— on el poeta evoca un campanar de paret sense campana, que ell anomena

*colmo de piedra i ceguedad luciente,  
yugo del alba y de la tarde airoso...*

i veu junyir a aquest jou el front poderós del Sol. Com ho ha observat Middleton Murry, «la major mestria en la utilització de les imatges no consisteix en l'ús, per més bell i revelador que sigui, d'imatges aïllades, sinó en l'harmònica impressió total que es deriva d'una successió d'imatges subtilment relacionades entre elles. En tals casos, semblen sorgir l'una de l'altra i assolir vida pròpia i independent. Però aquesta aparent autonomia es troba subordinada a la impressió final, com ho són, en relació amb llur conclusió, les etapes d'una argumentació lògica». Així s'escau en els sillogismes lírics que són els sonets de Ridruejo.

Hom considera les *Elegias* com una de les porcions

més significatives de la seva poesia perquè, com ell mateix ho ha explicat, «són experiències d'una crisi ideològica que, abans que això, és una crisi existencial». El desencís polític s'hi reflecteix en versos amargs:

*Y me engañó el tejido de honor y de justicia  
en que vi flamear a las banderas...*

Per a mesurar la pregonesa de la crisi, n'hi ha prou de comparar l'exaltada visió de la guerra que tingué el poeta en la seva juvenesa:

*La guerra era una luz flamante e imperiosa,  
una excelsa bandera que libraba de hedor  
a los muertos...*

amb el que va escriure al cap d'uns anys: «Crec, per exemple, que l'última guerra civil ha estat una equivocació històrica absolutament imperdonable.»

Els sentiments contradictoris, les llargues i ramificades meditacions de les *Elegías* expressen a més a més un altre aspecte d'aquesta crisi existencial. Hom diria que, malgrat el seu infrangible substratum religiós, Rídruejo va sentir-se contorbat en algun moment per allò que un comentarista d'Unamuno ha anomenat «la temptació del no-res»:

*Un miedo, un pobre miedo me hundía sordamente,  
un miedo de no ser sino raíz y polvo...*

El poeta contemplà les estrelles

*... con pasmo y sin indicio  
de nada más...*

però la temptació fou vençuda. El poeta va sentir el consol d'aquella mirada

*inmensamente compasiva y fuerte.*

Així i tot, la Presència que l'acompanya i el consola en la seva torbació no és evocada tan intensament, tan poèticament, en aquests amplis versos de les *Elegías*, com en certs passatges breus dels poemes de Rússia:

*Mi corazón de sangre  
no tiene tu secreto.  
Más allá —luz o sombra—,  
más allá de mi sueño,  
Tu inmensa compañía,  
su cerrado misterio.*

No em sembla que el millor de la poesia de Ridruejo es trobi en les seves *Elegías*, sinó en alguns dels seus sonets, en la força de *Poesía en armas* i en altres llibres d'una expressió lírica superior a la de les *Elegías*. Potser a causa de llur mateixa extensió, aquestes no assoliren la contínua cristallització poètica que trobem en altres composicions més breus. Algunes peces del llibre immediatament posterior, *Los primeros días (Idilios de la hija reciente)* —que en la brevetat dels seus poemes i en la seva lluminosa tendresa contrasta amb l'ombrívola meditació de les *Elegías*— contenen l'accent humà més característic d'aquest poeta. La paraula, llavors, és senzilla; és senzilla, però expressa encertadament el dolç enigma de la vida, el prodigi renovat de la infantesa:

*Encerrada en tu carne  
como en un trozo de caliente selva  
o como en una bestezuela clara,  
tú palpitas y duermes.*

O tal vegada la meditació es ramifica, partint de la seva simplicitat, i fracciona l'expressió, deté, afina la paraula i el ritme per evocar una realitat indefinible, fugissera. Així en aquell poema «Ya vas olvidando la sangre» en què el primer somris de la nena és vist com un inefable apropament, com una deliciosa compareixença:



*De pronto tú has venido:  
tú misma, hacia las cosas, despuntando  
de tu muelle materia como el tallo  
del trigo rompe el surco. Y casi nada.  
Y casi un vuelo. Y todo. Y tú asomando  
—mostrándote y haciéndome—  
en la sonrisa y nada más; apenas  
una centella azul...*

Els poemes de *Cuaderno catalán* (1965) tenen sovint, també, aquest plàcid accent. Fruit de la llarga estada del poeta a Catalunya, en una regió propera al mar però al peu de l'amable serralada costanera —amb ametllers, pinedes, garrofers, vinyes— on, com ho ha escrit en el seu dietari *Memories de una tregua*, «la terra té quelcom de la fragilitat de l'escuma veïna», expressen per damunt de tot aquell petit món:

*... la rosaleta al lado  
oliendo, el huerto, el valle,  
las verjas entreabiertas  
subiendo hacia los árboles  
y las casas pintadas  
en las colinas...*

Però per bé que el poeta sent l'encís d'aquell món rural, de la Catalunya «que és una feliç federació de propietats rústiques», no deixa de recollir en les seves notes el paisatge urbà, l'estampa del suburbi, el Liceu amb els seus burgesos, el record dels grans artistes catalans.

## II

*Casi en prosa*, llibre al qual ja m'he referit, és un document preciós sobre la vida i el paisatge —sobretot urbà— dels Estats Units d'Amèrica. Conté uns poemes en què la plenitud d'accent humà és comparable a la

dels millors moments de Ridruejo. El poeta ens conta les seves meditacions, els seus capricis quasi infantils, la seva por i la seva nostàlgia:

*... Mi lecho está vacío;  
quien reposa a su lado es de azucena  
cansada pero hermosa. Está en su olvido.*

L'estil és auster, descarnat a vegades, enumeratiu, brillantment neorrealista, però hi apunta, més sovint del que podria esperar-se en una poesia així treballada, la tendència a l'ús de les imatges: la metàfora, el símil, en algun moment quasi l'allegoria a la manera homèrica:

*Los lagos fosforecen en la bruma  
como frentes de ciclopes caídos  
que ya no ven con sus vidriados ojos  
el desguazado bulto de sus miembros  
esparcidos, enormes, erizados  
de vello vegetal...*

En una altra composició, els arbres hivernencs sugereixen al poeta una comparació zoològica:

*El otro corazón también me pasa  
viendo gracia de almendro reluciente  
sobre la cornamenta de los olmos.*

O en l'aire límpid, sota el cel crivellat d'un temps de més bonança, veu que

*... Ya se envainan  
los cuchillos del viento y el diamante  
es carámbano en rama y piel de lago.*

Entre els versos senzills, despullats, en els quals Ridruejo expressa tan sovint en aquest llibre temes quotidians, «prosaics» —com ja ho indica el títol del volum—, és curiós trobar-ne d'altres d'una pompa verbal

que no desentonaria pas entre les més subtils sonoritats del barroc. Si el vers «*es carámbano en rama y piel de lago*» és digne d'insertar-se entre els versos més rutilants, brodats i eufònics de les *Soledades* o de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, la quotidianitat d'altres temes:

*Comemos en los griegos, donde tuestan  
carne roja a la lumbre  
y patatas al horno. Café pobre...*

fa pensar en l'estil de poetes com Pasternak en què, juntament amb la percepció metafòrica de les coses, apareix també la *donnée immédiate*, la més escarida trivialitat (que no destrueix, tanmateix, la innegable qualitat de revelació, el lirisme contingut que en el seu conjunt posseeix el poema):

*Amb el seu tovalló el cambrer fregava  
el bronze que tacà l'estearina...*

O bé:

*Els segells d'una fàbrica de gomes  
en la malla que formen les petjades  
s'enganxaven als ous de peix que tanca el gel, i atreien  
el mirar de la pluja.*

I també l'estil més freqüent en *Casi en prosa* recorda certs poemes del nord-americà Robert Lowell, que molts consideren com el millor líric actual de llengua anglesa. Aquest fragment de Ridruejo, per exemple:

*... todo va sin remedio a las callejas  
laterales de orín y gato pobre  
donde el papel llovido y la lata amarilla  
tienen su otoño oscuro,  
donde el hierro gastado descende en escalones  
para ocasos de urgencia,  
donde el perro del viento se arrincona*

*mordisqueando las estalactitas  
con un poco de hollín en el azúcar  
que ha dejado el invierno,  
donde se cierran puertas de misterio  
como espaldas ruinosas.*

Aquests versos, sens dubte, podrien figurar vora d'un agre paisatge de Lowell:

*Cap al mar dringa el gel com un rellotge.  
Un home negre torra  
grans de blat en el fum que fa el carbó  
dessota una galleda foradada.  
L'aire químic  
arriba de New Jersey  
amb olor de cafè.  
Enllà del riu, prestatges  
de suburbanes fàbriques es colren  
al sol d'un groc sulfúric...*

Però al meu parer no es tracta d'influència literària en cap d'aquests dos casos sinó d'afinitat de visió.

En el poema de Ridruejo que he citat abans del de Lowell, les imatges sovintegen però ja hem vist que el seu estil esdevé sovint escarit, directe. En nombrosos poemes de la seva primera època, aquest estil sense imatges aconseguia que la paraula «ens posés —com deia el filòsof grec— una cosa davant els ulls». Ridruejo ens fa una pintura exacta en poques paraules:

*Vivimos en un círculo de nieve  
ceñido por el bosque. Pobres muros  
ametrallados, rotos, nos amparan...*

Però de vegades es deté en la descripció, persegueix un matís delicat, el troba sense recórrer a la visió metafòrica:

*... esta cinta de hielo  
que se va liberando en cauce verde  
entre el rosa levísimo del tímpano,  
cerca del azulado fulgor de las orillas,  
mientras ya se adivina la tierra con sus muertos.*

La imatge poètica és, en rigor, un sistema de relacions, de contactes, que indica l'afinitat de les coses, la unitat en la multiplicitat del món. Però la contemplació poètica de Ridruejo se centra, de vegades, en la singularitat existencial, evoca l'objecte en la seva soledat, en la seva nuesa sense vincles:

*la inmensa roca suelta, el árbol solo.*

No hi ha lloc, aleshores, per a símils ni contactes amb altres realitats. Així ha vist el poeta la ciutat i les terres de Sòria, replegades màgicament en elles mateixes:

*con sus álamos quietos escuchando,  
sobre el Duero de luz y olvido, un leve  
murmullo que la va creando: Soria.*

Després de l'emocionada evocació, el nom que clou el poema sembla adquirir una estranya expressivitat. I, curiós prodigi de la paraula poètica, tot el que conté el sonet —història, paisatge solitari, segles de neu, tenaç caminar del riu— sembla concentrar-se i reflectir-se, com en un mirallet encantat, en les dues síl·labes del topònim. Sòria... O, com diu Ridruejo en un altre poema: *Soria pura*.

### III

Vivanco ha assenyalat en el seu pròleg la fidelitat de gairebé tota l'obra de Ridruejo a les formes de la poesia barroca: sonet, romanç, silva. És curiós de com-

provar que, àdhuc en els versos més solts de la seva zona neorealista, Ridruejo afaïçona els seus poemes partint d'alguna de les estructures mètriques del barroc.

En el seu quadern de Rússia, els temes semblaven exigir una forma poètica àmplia, flexible, tal vegada a la manera adoptada per Rilke en les *Elegies de Duino* o com els hexàmetres aproximatius de Carles Riba en les seves *Elegies de Bierville*. Però Ridruejo va preferir el vers breu o el decasíllab per tractar aquests grans temes patètics, el vers blanc o embolcallat en el dring apagat de l'assonància. El mesclà de vegades amb l'alexandrí o amb l'heptasíllab i obtingué així unes cadències greus, un balanceig reposat:

*Devolvamos al tiempo su condición fluvial indiferente,  
abramos en las dunas del desierto una tienda de nó-  
madas...*

Si alguna vegada els poemes de Ridruejo s'atreveixen a introduir, en el joc d'aquestes formes bàsiques, l'imprevisible ondular d'un vers realment lliure, és a dir, que no flueix adaptant-se a un esquema mètric previ, la integració no sol ésser sempre harmònica. Quasi tota la poesia de Ridruejo necessita, per a encarnar-se, de les formes heretades. Maragall, que en certa manera les va criticar comparant-les a la cantarella dels escolars, va intuir tanmateix llur possible adequació a les íntimes lleis d'un «ritme natural». La varietat, la riquesa de l'obra poètica de Ridruejo indiquen que, per a la seva plena eficàcia, la poesia moderna no ha de recórrer forçosament a la forma que Herbert Read va denominar *orgànica*. Aquesta es dóna —diu— «quan una obra d'art té les seves lleis inherents, que s'originen en la seva mateixa invenció i fonen en una unitat vital la forma i el contingut». Tal ha estat, com ens ho recordava el 1961 José María Valverde, l'evolució de bona part de la poesia italiana contemporània. Evita les formes tradicionals, cansada del predomini del decasíllab que imposà a tota la poesia europea, crea

ritmes nous, utilitza poc o quasi gens la metàfora i llavora uns poemes breus, intent de poesia pura, segons la teoria de Croce. Ridruejo reeixí a infondre a les formes antigues una nova música. Hi expressà, amb un accent molt personal, la seva més profunda intimitat, la seva soledat i el seu amor, la beutat i la tristesa del món, el drama i el misteri de l'home.

## CATALUNYA EN L'OBRA DE RIDRUEJO

### I

Encara em sembla veure'l, assegut en aquella sala de la casa on vivia —al carrer de Ganduxer— Ester de Andreis, l'escriptora italiana, que ha publicat en la seva llengua una deliciosa vida de santa Clara i també admirables poemes en castellà. Una vella glicina, de tronc enorme, cargolat com una trena, treballat com amb eines d'escultor, es dreçava vora la porta blanca, de dibuix modernista; des de la tribuna d'aquella sala on les parets eren cobertes de llibres, dibuixos i pintures, es veia el jardí, amb llimoners, herbei d'un verd rutilant, una taca d'aigua tranquil·la i un vetust ametller a primer terme. El poeta, enfonsat en l'ampla butaca, llegia un dels seus poemes més patètics: «Elegia íntima», que evoca la naixença de la seva primera filla, morta al cap de poques hores; llegia aquells versos on, com ha escrit Vivanco, «la paraula del poeta se ceneix com mai a unes pobres realitats viscudes»:

*Volviendo nuestros ojos hacia un pobre gemido  
nos íbamos mirando  
alma adentro...*

Aquell va ser el primer dia que vaig parlar amb Dionisio Ridruejo. Era pels volts del 1950, quan el poeta ja havia viscut alguns anys, confinat, a Catalunya. El seu

estat d'esperit, que diferent, aleshores, de quan el vaig veure, de lluny estant, per primera vegada; Era a començos del 1939: llavors Ridruejo portava un uniforme fosc, tot guarnit de negres corretges... Però —i l'any 1939 encara no ho sabíem— ja en aquells primers dies de la pau, l'eufòria de qui arribà a Catalunya amb l'exèrcit vencedor era ombrejada per les primeres amargors, pels primers desenganys polítics; i n'era precisament la causa Catalunya, la manera com s'havia plantejat el primer contacte dels vencedors amb Catalunya, amb la llengua dels catalans: una manera ben diferent de com l'havia imaginada i preparada minuciosament el poeta.

Poc temps després d'aquella lectura, vaig tenir una llarga conversa amb Ridruejo, que em volia parlar del Primer Congrés de Poesia. Recordo que era a un bar del carrer de Balmes. Ridruejo va comentar el projecte de la reunió de poetes que havia de celebrar-se a la Residència d'Estudiants de Segòvia, i em va aclarir la intenció dels seus organitzadors. Jo sabia que Ridruejo havia reflexionat sobre els problemes que planteja a Espanya la pluralitat de les seves llengües i cultures, però vaig voler subratllar el dramatisme que en anys immediatament anteriors, i encara en el moment en què parlàvem, caracteritzava la difícil situació de la nostra llengua. «Vós sou poeta —li vaig dir—, sou home d'imaginació. De vegades convé aplicar la imaginació a la història o, per dir-ho més exactament, a allò que els anglesos anomenen "l'hauria pogut ser" de la història. Imagineu que la dels països hispànics hagués anat d'una manera molt diferent de com realment va transcórrer; que, en comptes d'ocupar a Espanya una posició hegemònica els nuclis de parla castellana, hagués estat Catalunya la fracció dominadora en el conjunt hispànic. Imagineu que els polítics haguessin imposat el català com a llengua oficial a tota la pell de brau, i que a vós, poeta del Burgo de Osma, des dels centres del poder us haguéssim prohibit de publicar llibres de poemes en la vostra llengua, en l'admirable llengua de sant Joan de la Creu. ¿Quina hauria estat llavors la vostra



reacció?» «Molt senzillament —em va contestar Ridruejo—: la reacció d'un nacionalista castellà.»

A l'època del Primer Congrés de Poesia, encara continuava fidel a la doctrina falangista. El 1942 va renunciar a tots els seus càrrecs públics i s'apartà del règim, però (ho ha aclarit ell mateix) «*en tanto que falangista; es decir, en cuanto me sentía falangista defraudado*». Fins al 1955 encara exercí una funció crítica i d'exhortació dirigida al sistema. La seva adopció d'una franca actitud democràtica va ser posterior, quan es va convèncer, fins i tot per pròpia experiència, «*que el bien supremo de la vida colectiva es la libertad: es decir, que allí donde la libertad se elimina todo empieza a ir mal, aunque parezca que va bien, porque todo se envilece*».

Ja és sabut que en el Congrés de Segòvia s'inicià l'amistat de Ridruejo amb Carles Riba. El poeta castellà, amb motiu de l'homenatge dedicat al nostre poeta, crític i humanista en complir seixanta anys, li adreçà un missatge on evoca l'auster paisatge de Cadaqués:

*Dios ha querido aquí. Y está tu casa  
en un país de acero que se alivia,  
como plata en la altura y como plomo  
en el mar, de un apenas verde toque  
apagado al extremo de la tierra.*

El dia de l'enterrament de Carles Riba, l'any 1959, vaig veure que Ridruejo, quan abraçà en silenci Clementina i li besà el front, tenia els ulls ben humits.

Tres anys després se m'oferí l'ocasió de veure actuar el poeta castellà en un acte polític que va ser molt comentat a Espanya. Em refereixo a la reunió europeïsta de Munic. En pancartes que s'enarboraven a les manifestacions suscitées a Madrid, dies després, per aquella assemblea, es demanava que els qui hi van assistir fossin duts «*a la horca*». Ridruejo acudí a la reunió de Munic sense disposar de passaport, travessà la frontera per camins de muntanya, amb tres companys que tam-

bé volien assistir a la reunió del Moviment Europeu. Van durar llarga estona els aplaudiments amb què els quatre viatgers clandestins van ser rebuts, mentre sopàvem, el dia 6 de juny, al gran menjador de l'hotel Regina, vora els jardins de la Maximilianplatz. Poc després, Manuel de Irujo, que havia estat ministre de la República durant la guerra, i Dionisio Ridruejo, que havia lluitat a l'altra trinxera, es van estrènyer, somrients, la mà. Era una escena gairebé increïble. El dia 8 de juny, al Kleine Congresshall, el president, Maurice Faure, va donar la paraula a Salvador de Madariaga. *«J'ai une bonne nouvelle pour vous —va dir Madariaga—: les Espagnols, ceux de l'exil et ceux de l'intérieur, ont élaboré ensemble un texte qui consacre leur accord. C'est, tout simplement, la fin de la guerre civile.»* Dos dies abans, Madariaga havia fet a mans de Robert van Schendel, secretari del Moviment Europeu, el text elaborat pels delegats espanyols. «Aquest text —li va dir— representa la unió entre aquests i aquells, la unió entre Espanya i Europa.» En aquella moció, aprovada pels espanyols de l'interior i pels de l'exili, hi havia una referència al problema de la pluralitat hispànica. Després de llargues discussions, va acceptar-se una fórmula originàriament redactada per Madariaga: «Reconeixement de la personalitat de les diverses comunitats naturals.» Durant els debats sobre aquest problema, els partidaris d'una solució liberal van tenir sempre un eloqüent aliat en Dionisio Ridruejo.

L'originalitat i la força tranquil·la de la seva oratòria la feia extraordinàriament eficaç. No recordo cap oratòria semblant a la de Ridruejo. El seu llenguatge, fluït d'una creativitat contínua, deslligat gairebé sempre de modismes i formes encunyades per l'ús col·lectiu, expressava el pensament en la seva límpida germinació; era un llenguatge, un estil nou, radicalment personal, però —i aquesta és la paradoxa d'aquella oratòria— no us donava mai una impressió d'artifici: era una oratòria allunyada de tota afectació i la seva estilització amagadissa es confonia amb la més fluida naturalitat.

## II

En l'entrevista de Ridruejo amb una redactora de la revista «Actualidad Econòmica» (número del 10 de juliol del 1971), el poeta, referint-se als anys del seu confinament governatiu —1942-1947—, diu que «van ser els anys més serens, fecunds i agradables de la seva vida». Una bona part d'aquest període d'isolament, al marge del «tema històric», la va passar a Catalunya. Abans, immediatament després de la guerra civil, havia residit una temporada al sanatori del Brull, pròxim al Montseny.

Ridruejo estimà Catalunya i la va fer objecte de llargues reflexions. Estudià les seves formes de vida, els matisos de la seva cultura, la personalitat dels escriptors i dels artistes catalans. Era un estudi fet de dins estant, en uns anys d'afectuosa convivència. Aquelles meditacions es reflecteixen en la seva obra: en els penetrants comentaris de les cròniques (enviades especialment des de Roma), en l'emoció dels poemes i sobretot en el seu admirable dietari: *Dentro del Tiempo*.

El primer poema de tema català, incorporat a la sèrie «Serranía y otras notas de España» —en el volum *Hasta la fecha*—, és un record del Montseny. La majestat de la muntanya dóna a Ridruejo una sensació de plenitud, de plenitud de l'ésser. Hi ha en el títol del poema —«Pleno ser»— com un eco de les freqüents lectures filosòfiques de Ridruejo. El poema evoca l'embriagadora puixança primaveral amb un to que recorda l'èxtasi de *Les nourritures terrestres*:

... mientras sube  
la abrasadora música de mayo  
a cortejar mi sangre desde el polvo.

Però els versos es clouen amb un accent religiós:

siento la grave dignidad del hombre  
para quien fue creada la hermosura,  
y conozco al Señor sobre la tierra.

En el mateix recull, el poema «Marina estática» evoca un captard a Caldetes. Hi ha el mar que s'ajeu

*embalsando la luz lechosa i tenue,*

el bosc adormit, els pins isolats dalt l'altura, l'horitzó boirós, imperceptible, i la vela passant *absorta de su fuerza*. També, vora la calma i la dolçor mediterrània, el mot «eternitat» acut als llavis del poeta, com acudí als de Costa i Llobera o als de Rubén Darío:

*¡Oh, qué resol de eternidad! Cosecha  
esta promesa — amor, — esta nostalgia...*

El recull *Convivencias* (1941-1958) inclou un poema de tema català, però no és pas una visió de paisatge, sinó un comentari «cultural»: «Pintura de Antonio Tàpies». En aquests versos, indubtablement entre els millors de Ridruejo, es refereix als enigmes del període màgic i a l'apassionada exploració de la matèria que ha caracteritzat una de les fases més celebrades del pintor:

*Has retirado la pizarra herida  
del jabalí bicorne y luna roja  
con torres vegetales abultando  
sobre la nada, el fin, el negro puro  
con poco fuego en el residuo. Ahora,  
con tus ojos voltaicos, has chocado  
con el liso frontal de la materia  
y has ido abriendo a granos su textura...*

L'any 1965 Ridruejo publicà, editat per la «Revista de Occidente», tot un llibre de poesia dedicat a Catalunya. En *Cuaderno catalán* hi ha impressions del Maresme i la Costa Brava, de Barcelona i els seus suburbis. També evoca Gaudí i alguns pintors: Nonell, Rosinyol, Casas, Picasso. El poeta ha tornat a les formes del cançoner popular que l'havien atret en la seva jo-

venesa, però el llibre conté una gran diversitat de formes i d'estils. Hi ha la imatge breu i enginyosa que recorda Gómez de la Serna, i també la pintura «realista»: el mercat del Born, una botigueta de poble, els obscurs habitants d'un suburbi barceloní:

*Viven afuera, en los repechos  
donde su lodo, astilla y lata  
huele a gallina y a ajo crudo,  
sudor cansado, orin de cabra.*

*Son más oscuros, son los otros,  
los que distingue o pare el alba  
y el día mezcla y disimula  
y, mineral, la noche apaga.*

Com han recordat els editors, aquest recull és «el segon testimoni de la vinculació existencial del poeta castellà a la terra catalana». La majoria dels poemes —escrits a la darrereria del 1964, «en un breu període de calma»— deriven d'unes notes que prengué Ridruejo el 1945, l'època en què redactà el dietari a què ja m'he referit: *Dentro del Tiempo*. Llibre de prosa delicada, profunda, deliciosament poètica (sovint es tracta d'autèntics poemes en prosa), aquest dietari és, penso, l'aportació literària més valuosa, més personal de Dionisio Ridruejo als temes catalans. Duu el subtítol significatiu de *Memorias de una tregua*. Era, en efecte, una treva en la vida del polític, de l'home d'acció forçosament marginat, retingut «sólo en el tiempo que no hace historia». Ridruejo va viure aquells anys en la Catalunya que ell anomena primera i decisiva: «ésta del labrantío, la montaña y el mar». La seva compenetració amb el paisatge, amb la gent, amb les formes de la vida rural —especialment al Maresme, de vinyes daurades i horts menuts i pulcres—, l'inseriment meravellat en aquell «mundo pequeño, dominante, enraizador, agradecido», li van inspirar un llibre que es pot posar entre els més perfectes de la prosa castellana. S'endinsà en aquell

món amb amor, agraït de trobar-hi pau i dolçor en un temps per a ell difícil. Atent a les mudances de la llum, als colors de la terra i del mar, al pacient i obscur treball dels homes, sovint s'enlaira, partint de la breu visió de cada dia, fins a més amples meditacions sobre el món físic i la condició humana. Era en això profundament castellà, si és cert que una de les característiques del geni castellà és, com digué l'autor de *Notes on the Spanish Renaissance*, aquesta tendència a mesclar l'individual i l'universal, la mort i la vida: «*Cerca de la casa y a despecho del frío, trajinan los hortelanos. Por encima de la inseguridad íntima, de la zozobra que carcome cada brizna de materia, del sabor de muerte que queda en lo íntimo de todas las cosas.*» En reflexions així hi ha també com un eco de l'atàvic estoïcisme castellà, però embolcallat en el sentiment melangiosament optimista que era un tret essencial de Ridruejo: hauríeu dit que traspuava en el seu somriure acollidor i una mica trist.

Un dels temes més freqüents en aquest dietari és la consciència del temps. Jo en diria consciència «poètica», per distingir-la d'aquella altra manera de viure el temps, d'impregnar-se en la seva essència misteriosa i vària que trobem en d'altres escriptors, i que podríem qualificar de consciència tràgica. El temps, en la prosa de *Memorias de una tregua*, és vist en la llum conhortadora que definia Albert Béguin parlant de la poesia de Saint-John Perse; és vist en aquell miracle de l'autèntica poesia, «que, essent sempre confessió de dissort i plany de la misèria terrenal, només existeix des de l'instant en què, per la sola fetilleria d'un llenguatge, reconcilia l'home amb el seu univers i, de tant de tenebres, torna a compondre la llum». Així en les reflexions de Ridruejo sobre el temps, que ens fereix —diu—, però ens plau de veure'l fluir, ens pren la vida i ens omple d'una altra manera. La tristesa del temps, en aquests poemes en prosa, no és pas un sentiment tràgic: «*Es dulce y un poco triste —de esa tristeza que se siente como médula de los huesos y que no es amargura.*»

Proust trobava «el seu ésser veritable, essencial» en aquells moments prodigiosos en què experimentava la coincidència de dues sensacions allunyades en el temps, que li donava com una impressió de mística intemporalitat: «llavors —diu— podia gaudir de l'essència de les coses, és a dir, fora del temps». Però no així en les reflexions de Ridruejo, que són sempre meditacions *dentro del Tiempo*. Expressen un sentiment de tranquil·la immersió en l'oceà del temps; ben lluny de tota simple intuïció filosòfica, el temps hi és experimentat gairebé com el fluir d'una substància física, palpable, envaïdora, irrompent en la frontera on es fonen la consciència desperta i el somni: «*Me era difícil saber si estaba soñando, porque el tiempo era tan densamente perceptible que todo lo demás —recordado, visto, esperado— no podía distinguirse.*» El poeta viu intensament l'instant, però amb una exaltada consciència dels mil·lennis, i dels mil·lennis de segles: «*Por el estanque, el viento de abril hace correr imágenes de nubes compactas. Cantan los pájaros sin cuidado de su muerte, de su fusión con los escombros de la vida. En el sonido de las ramas nuevas parece oírse jadear un Ángel. Miles y miles de siglos...*» L'eco de la realitat és, de vegades, tan vívid, que, com en la penúltima frase d'aquesta anotació, arriba a contrariar la llei que regeix els ritmes de la prosa, i es configura en línies mètriques, en perfectes decasíl·labs:

*En el sonido de las ramas nuevas  
parece oírse jadear un Ángel.*

Semblantment, en una altra nota del dietari, l'evocació d'un rossinyol, que canta amagat «en la nit dels arbres», es clou amb una frase composta d'un desasíl·lab i un alexandrí:

*como una estrella de sonido puro,  
el ruiseñor cantaba, recóndito, exaltado.*

Però aquestes desviacions del ritme peculiar de la prosa —observables també en certs moments especialment lírics de Josep Pla— són rares excepcions en el dietari de Ridruejo. En l'alternança dels ritmes, en l'equilibrada distribució de les sonoritats, en la segura línia de les cadències, les seves anotacions s'ajusten gairebé sempre a les lleis normals de la prosa. Hi ha passatges que podrien figurar en una antologia dels millors moments de la prosa castellana. Així aquella delicada pintura d'una tarda de desembre, on veiem el color del cel, de les muntanyes i de les darreres fulles d'or, i sentim, en la quietud íntima de la casa, el pur fluir de la música: *«El sol pasa vencido al mediodía, y luego la tarde pone en el aire un azul casi tangible y unos montes del todo morados, y, en el cielo, unas nubes de carmesí cernido, moribundo. Las veinte hojas de oro que le quedan al plátano ascienden un poco más que el horizonte, como estrellas en una copa... Como un metal con lágrimas, como una perfección que rezuma su melancolía, sube del fondo de la casa el raciocinio suspirante de dos violines trenzados por Bach. Es el decir de una pasión olvidada que se ha hecho punta de hielo, pájaro libre, enredadera de luz pura.»* Només un poeta de gran do, doblat de prosador habilíssim, pot reeixir a acoblar aquesta brillant acumulació de metàfores en un passatge en prosa, i de la prosa més rigorosa que existeixi, sense enterbolir-ne la línia neta i ascendent, dibuixada amb pols infalible.

En anotacions com aquesta, Ridruejo ens dóna la més fina visió del seu arrecerament en la Catalunya rural, el record de la seva treva forçosa, lluny d'aquell món que el novel·lista Forster anomenà «el món dels telegrams i de la ira»: *«el mundo terrible —diu Ridruejo—, inseguro, pasional, histórico»*. El poeta assa boreix la pau del seu recer «intrahistòric», però en les anotacions del dietari, il·luminades pels colors mudables de les estacions, aromades per l'hàlit de la terra —*«Un franco olor que se mete en la sangre... un sencillo olor de primavera húmeda»*—, hi ha, ara i adés,



al·lusions al món de l'acció, al món on es fa la història. Hi traspua el dualisme essencial de Ridruejo.

Si, en un passatge escrit pocs mesos abans de la seva mort, Ridruejo diu que a la seva glòria de poeta preferia la realitat, ni que fos mínima, d'una acció cívica eficaç, no oblidem que l'any 1971 havia dit: «*Mi profesión central es la de poeta.*» La seva tria final, és, doncs, una tria ètica, i aquest és l'impuls que el portà a una acció en el camp polític. «*Yo no he sido nunca un político de vocación —va dir també el 1971—, sino de deber.*» Si hagués hagut de classificar-se ell mateix, segur que s'hauria situat en la segona categoria dels homes que descriu en una curiosa anotació del seu dietari: «*Hombres apasionados y de idea fija empujarán el mundo. Pero sólo hombres comprensivos, duales o plurales, lo amarán y gozarán verdaderamente.*» Impel·lit a l'acció per imperatius ètics, Dionisio Ridruejo va saber-la fer coexistir amb la contemplació. Penso que hauria subscrit fàcilment aquella afirmació de Ganivet: «*L'home que, per culpa d'una activitat incessant, ha perdut la capacitat de contemplació, és un bàrbar.*»

### AURELIO VALLS O EL PES DEL MISTERI

¿Podria algú escriure avui dia el denominat «poema filosòfic»? Encara que la poesia i la filosofia tenen maneres diferents d'acabar-se amb la realitat, és innegable que la poesia, com ha recordat Cleanth Brooks en el seu llibre *The Well Wrought Urn*, no és exclusivament emotiva, sinó també cognitiva. Aurelio Valls ho afirmà amb vehemència en el pròleg a *La ruta de San Cristóbal* (1949). El programa que anuncià llavors s'ha realitzat plenament en el seu llibre *La Budallera*, publicat al cap de set anys. «L'única cosa que preocupa l'artista és la veritat —deia—. La veritat de la vida és la veritat poètica; els filòsofs hi arriben per la sòlida calçada discursiva; nosaltres, fora d'alè, perdent-nos

per trencalls sense nom.» El seu segon llibre té de vegades un ritme panteixant, propi del qui avança per camins difícils en un terreny que solen reservar-se per a si els filòsofs.

Perquè jo diria d'Aurelio Valls que és el poeta de l'ésser, el poeta del misteri ontològic. Com ho ha recordat Marcel, el nostre món és carregat de problemes però no admet el misteri; per això la facultat de sorprendre's va atrofiant-se cada cop més en l'home d'avui dia. No sent sobre el seu esperit allò que Wordsworth, en un passatge memorable, anomenà «el pes del misteri». Aurelio Valls, com el solitari dels llacs anglesos, recorre precisament a la poesia per alleujar aquesta tremenda feixugor del «món inintelligible» i aprofundir en allò que Wordsworth anomenà «la vida de les coses». Tal és, em penso, el sentit últim del seu llarg poema.

Una explícita certitud religiosa no apagava, en el seu llibre anterior, aquest fi sentit dels enigmes que ens envolten:

*Viandantes que no sabemos adónde vamos,  
ní en qué loma nos aguarda la final visión de todo.*

L'experiència espiritual reflectida en el segon poema és més incerta i revela una contínua tensió entre possibles interpretacions de la realitat. Aquesta és, per al poeta, un cosmos benèvol, acollidor, que ens fa senyals amables, o un cosmos hostil, que s'arbora, terrible i hermètic, com ocorre en la poesia d'Emily Dickinson o en el món de la infantesa. I per bé que Aurelio Valls hagi volgut escriure el poema d'un «ací-i-ara», simbolitzat en una masia i en el seu paisatge, aquest poema de «cel en el món» no es presenta tancat a la llum d'altres vessants. Si de vegades sembla defugir tota transcendència i alludeix l'eternitat de la mort, de «la mort que tot ho acaba», com va dir Homer, també ens veu com a «argila que regalima aigua eterna», i aquí el concepte d'eternitat té un inconfusible accent cristià.

El seu sentit del misteri s'aplica a les coses ínfimes

de la llar, d'aquesta vella casa de pagès amb inesperades remors i reflexos inquietants promoguts per una Moira implacable i muda que viu a les golfes i és l'encarnació de tot el que té d'estrany, de malastruc i hostilment fugisser la realitat quotidiana. I el poeta s'endinsa també en el centre de tenebror, en el pou pregon de l'ànima on tremola misteriosament la nostra visió de les coses, «on el món esdevé terbolí flotant»; o en el conjunt de la mateixa existència múltiple i tancada, quan coses i éssers es mostren en la seva tremenda individualitat i ens duen l'angoixós enigma del seu origen i l'espectacle de la seva estranya autonomia. Les coses, aquestes «aventureres de l'aire», tenen per al poeta claredats i veus pròpies, però, encara que siguin hosts llançades amb esveltesa de sageta, pateixen també, com l'home, d'una dramàtica vacil·lació existencial:

*Las cosas arriban, llueven, inquiriendo su cometido como nosotros el nuestro.*

El poeta contempla amb sorpresa aquesta irrupció d'allò existent, es dreça com a enlluernat testimoni d'una alba primigènia i canta el pas del no-res a l'ésser:

*Yo, hecho a divisar  
el estallido para siempre con que la nada  
se convierte en animálculo, en cosa,  
en ser, en entidad, en hermosura,  
en sufrimiento, en disfrute, en cometido,  
en dinastía solar bajo los cielos,  
en alma bajo el palio de los siglos...*

És, com ha dit el filòsof, «la sobreabundant riquesa de la realitat experimentada com a quelcom de positiu, com una mena de glòria»: la visió que ha commogut els grans poetes de tots els temps, de Lucreci a Blake i Maurice de Guérin. En Sartre —que al capdavall, com s'ha observat, era un filòsof del no ésser—, aquesta sobreabundància es converteix en fluència repulsiva, en

inflor, «en floridura, en obscenitat». La poesia d'Aurelio Valls n'és sovint l'antídot, és l'anti-Sartre. Per més que es crispí de vegades per por de la mort pètria i implacable que amenaça els éssers vius, per més que la seva poesia sembli descobrir momentàniament en la realitat pinzellades absurdes, el to predominant en les meditacions d'Aurelio Valls és positiu. Neix d'un amor apassionat per l'existència i d'una viva sensibilitat davant la seva enigmàtica textura. Sense aquest amor no hauria nascut el poema, tan sovint inspirat en un sentiment de gratitud joiosa i quasi paradisiàca:

*... gracias*

*porque veo los colores, vestidos en movimiento  
y alegres pañuelos, alpargatas  
y severos negros y el rubicundo ladrillo  
de la era...*

L'existència, doncs, és bona. El plaer i el dolor són bons. En el món en què s'aixeca la vella masia, el poeta no descansa, no viu de tant viure submergit en la impetuosa, irresistible cascada de les coses i dels éssers. Per això es reclou de vegades dins l'antiga casa, s'hi circumscriu, dóna gràcies a Déu per tot:

*porque tenemos algo —en la sombra agradecida  
y fresca de la cal y la muralla. Estar dentro  
de tres a cinco— la casa entera  
como un fontanar recubierto de musgo;  
como una dulcísima piedra en movimiento  
(tan leve que apenas se percibe)  
cristalizada y oxidada de los siglos;  
como un viejo juguete empapado  
de cariño, cargado de la fantasía  
de generaciones y generaciones de niños.*

Aquests versos defineixen el pur do imaginatiu, l'estat poètic d'infantesa que Rimbaud volgué salvar amb l'art de l'adult.

Quan Aurelio Valls no es decanta cap una evocació interrogadora de la Naturalesa, veiem crepitjar en els seus versos aquesta flama entremaliada de la imaginació infantil. Així, la irradiació del món de Grimm o d'Andersen nimba la seva pintura dels ratolins silvestres, els graciosos i pulcres ratolins

*con guirnaldas y chalecos de hojas de albahaca,  
cintos de enredadera, botitas de cáscara...*

que fan pensar també en el passatge shakespearà de la reina Mab i sorgeixen en un dels més lírics i inoblidables moments del poema.

En el segon llibre, dedicat a la Nit, la càrrega de misteri és, naturalment, encara més forta. S'hi accentua la vacil·lació entre interpretacions antagòniques de la realitat. L'himne a la Lluna —semblant, per la seva ràpida successió d'imatges, a *To the Skylark*, de Shelley— mostra la inquietant promiscuïtat en què se'ns apareixen el no-res i l'ésser, converteix la divina Astarté en símbol dels enigmes que ens volten:

*Oh perla que engarzamos en la nada,  
lucerna de esperanza sin sentido...*

i recorda l'antiga aliança que uneix la Lluna a la mort: aquesta transpira en el mateix fulgor de l'astre.

Però de vegades la feixugor del misteri s'alleugereix. Els enigmes, ja ho hem vist, poden apuntar també cap a la benaurança si el poeta pensa, com Emily Dickinson, que «la vida és el més bell dels secrets». El misteri pot aclaparar el poeta, però en sap també fruit, sap gronxar-se en la plaent embriaguesa de la realitat enigmàtica:

*Déjame estar, tierra, con la noche,  
Déjame disfrutar su estambre,  
su celda de estambre y aroma,*

*cercada de luces que bailan  
y voces de niños cansados.*

El misteri nocturn és vist com una dona, com una inesperada Judit que acut a la foguera de l'alegre nit de Sant Joan, «nit ja de carn i temps». Recolzant-se en la unitat física del cosmos, Aurelio Valls insisteix en el veïnatge del que és quotidià i palpable amb el que és llunyà i misteriós, en la proximitat entre el pedrís domèstic i l'àngel invisible. I encara que expressi de vegades un deler de segura possessió de la realitat posada a l'abast de l'home i com una renúncia a allò que és extern a la immediata terra humana, després insisteix en els dos vessants del misteri i evoca «l'últim Sempre» on hem d'arribar un dia «al mirall diví de nosaltres mateixos», i aquell blanc pasturatge «que espera l'au fugitiva».

Aurelio Valls ha escrit, doncs, un poema d'aquests que els manuals d'història literària qualifiquen de «filosòfics». La seva actitud espiritual és comparable a la d'altres artistes i pensadors la profunda tendència religiosa dels quals pateix les escomeses de l'agnosticisme i del científisme modern; però per bé que el poeta s'adoni de tota la patètica vaguetat de l'existència humana i de la realitat física,

*... la extremada delgadez de la materia,  
la extremada fluidez de esta vida,  
que se llora como un sauce río abajo  
en incoloras landas de soledad...*

el gran atractiu del seu poema —tan ric de temes, tan divers en la forma i, malgrat tot, tan ben construït en la seva difícil i compacta unitat— arrenca d'aquesta avidesa de realitat, d'aquesta abrusada passió ontològica a què m'he referit al principi. Un podria dir d'Aurelio Valls, com del novel·lista Ramuz, que «estima no solament l'aparença de les coses sinó llur mateix ésser, i que descobreix la sobirana virtut de l'existència en si

mateixa per la vehemència metafísica del seu desig». Aquest impuls, aquest desig palpiten en el poema, per més que el seu autor (que ha freqüentat probablement els textos del positivisme lògic) no s'hagi proposat una exposició precisament metafísica dels enigmes que volten l'home.





## AUTORS ESTRANGERS

### LA POÈSIA DE PIERRE MOTHÉ

#### I

En el darrer cant del seu *Art Poétique* després de la clàssica doctrina adreçada als poetes vulgars, Bodelou comenta una quantitat de poemes que considerava dignes d'alta estima per Niv Nivador, Remy, Moutardier, Malgou, Cortin, La Marlière, De Sempain, i a la fi cita al seu exemple una gran d'espècie d'epicòmbic que, al·lucinat, cita els versos de Pierre Mothé:

*Un fou du moins fait lire, et plus nous égarer  
Mais un froid corbeau se suit sans s'arrêter,  
J'ainte maint Sempain et se barbaque à l'écrit,  
Que ses vers où l'Onis se marfond et sans s'écrit.*

El gest despectiu de Bodelou, que endavant sempre nam en l'oblit una cosa delicada i viva de poesia, se dice als poemes amb que els prejudicis d'escala s'entran en la bona direcció del gust literari. Com Pierre Mothé, confós a la il·lusió sobre l'estat dels prejudicis generalment ignorat, per la força de la poesia del món molta altres valors que les maximes d'escala són aterrat amb precipitació excessiva, han volutat, potser irremissiblement, a l'admiració dels autors? Però descobria en Mothé els seus distings del positivisme contra el qual es dirigia la reacció del bon sentit, que la reacció d'un «petit habitant rural» que es propi de la raça francesa es poèta. Bodelou dels els d'«a les qualitats del poeta d'Adoration ambardana». En aquest cas, però, els prejudicis d'escala no basten a explicar-

AUTORS ESTRANGERS

## LA POESIA DE PIERRE MOTIN

### I

En el darrer cant del seu *Art Poétique*, després de la duríssima diatriba adreçada als poetes vulgars, Boileau esmenta uns quants autors que considera detestables per llur fredor: Rampalle, Mesnardière, Maignon, Corbin, La Morlière, Du Souhait, i a la fi, com si fos l'exemple més greu d'aquella imperdonable tara, afluïdeix els versos de Pierre Motin:

*Un fou du moins fait rire, et peut nous égayer;  
Mais un froid écrivain ne sait rien qu'ennuyer.  
J'aime mieux Bergerac et sa burlesque audace  
Que ces vers où Motin se morfond et nous glace.*

El gest despectiu de Boileau, que enfonsava alegrement en l'oblit una obra delicada i viva de poesia, indica els perills amb què els prejudicis d'escola amenacen la bona direcció del gust literari. Com Pierre Motin, confós a la lleugera entre l'estol dels preciosistes, generalment ignorat, ¿no hi haurà en la poesia del món molts altres valors que les reaccions d'escola han soterrat amb precipitació excessiva, han substret, potser irremissiblement, a l'admiració dels entesos? Perquè descobria en Motin els trets distintius del preciosisme contra el qual es dreçava la reacció del bon seny, aquella reacció d'un «cert hàbit raonable que és propi de la raça francesa en poesia», Boileau cloïa els ulls a les qualitats del poeta d'*Adoration amoureuse*. En aquest cas, però, els prejudicis d'escola no basten a explicar

la dura crítica. Boileau tenia per glacials els preciosistes, blasmava la profusió de jocs d'enginy, les «*pointes ignorées*» que, vingudes d'Itàlia, contagiaren la poesia francesa. Però en l'autor de l'*Art poétique* hi havia, a més, una incapacitat radical per a apreciar un dels elements que airegen delicadament la fàbrica al·lusiva, preciosista, de Motin: l'impuls líric. Boileau, impermeable al lirisme, representa un aspecte ben limitat de la poesia: no l'ambició horaciana, sinó, com precisava Thi-baudet, només la meitat de l'ambició horaciana, la de les *Sàtires* i les *Epístoles*, «la poesia del seny i, sobretot, el seny de la poesia».

I, ben mirat, la impressió de perfecció una mica monòtona que, a través de les seves qualitats prodigioses, es desprèn de vegades del classicisme francès del segle XVII es deu, potser, a una marcada absència de pur lirisme, d'«*heureuse folie*». Quan Boileau vol usar un terme despectiu per a caracteritzar la tendència popularista de la lírica pastoral de Ronsard, diu que assaja «idil·lis gòtics» en els «*pipeaux rustiques*». Precisament allò que manca a la poesia classicista del segle XVII és una més alta dosi de la música viva que animava els «idil·lis gòtics», si Boileau volia designar amb aquest terme la imitació ronsardiana del lirisme de la *reverdie*, la cançó i la pastorella medievals. Un dels valors més indiscutibles de la poesia francesa antiga era aquell graciós moviment irradiat de les *caroles*, de les *ballettes* i *balleries*, de les albaades que es cantaven i ballaven, el moviment viu i com finament embriagat d'aquell inefable *refrain* citat en *Guillaume de Dole*, en què us sembla veure el graciós aplegar-se dels dansaires cap a «la flor d'estiu»:

*Tendez tuit vos mains a la flor d'esté  
a la flor de lis  
por Deu, tendez i!*

És precisament aquesta gràcia del moviment líric, que tan bé es concerta amb l'alegria maliciosa i amb la

tendresa somrient del geni francès, amb aquell esperit que Josep Carner definia:

*No hi ha dansa  
sinó a França;  
no hi ha encís  
sinó a París,*

és aquest moviment que representa una de les aportacions més precioses de França a la poesia del món. Crea pures inflexions de meravella, com en els versos inoblidables d'aquella *chanson de nonne*, enriquits amb el dring de la rima interna:

*S'irons a Parix moneir bone vie  
car il est jolis et je seux jonete.*

Un dels fenòmens més curiosos de la poesia francesa és l'evolució de l'estètica de Ronsard i de tota la Plèiade en relació amb aquesta tradició medieval. Du Bellay, en la seva *Défense et Illustration de la langue française*, bandejava els gèneres tradicionals, que qualificava d'*épiceries*, i relegava despectivament als Jocs Florals de Tolosa: «*Rondeaux, Ballades, Virelaiz, Chantz Royaulx, Chansons et autres telles épiceries.*» Villon, ric d'allusions històriques i mitològiques, típicament renaixentista en molts aspectes i especialment en els seus comentaris satírics contra la degeneració de la terminologia escolàstica:

*Mais le sensitif s'esveille  
Et esvertua fantasie,  
Et tous argutis resveille,  
Car la souveraine partie,  
En suspens, estoit amortie...*

conserva encara el lligam amb els gèneres poètics medievals, escriu *rondeaux* i balades. La gràcia de Villon, contrapartida de la seva força admirable, s'accentua

amb aquesta participació de la saba antiga. Però la ruptura radical que preconitzà Du Bellay es fa, a la llarga, impossible: Ronsard renuncia decididament a la pompa pindàrica i escriu idillis pastorals, cançonetes a la manera del segle XII. L'encant dels diminutius medievals: «*Cainturette avoit de feuille*», «*Ovrez moi l'uis dou petit praelet*», reapareix en els seus versos mesclat amb evocacions de la mitologia grega:

*Dieu vous gard', belles pâquerettes,  
Belles roses, belles fleurettes,  
Et vous boutons jadis connus  
Du sang d'Ajax et de Narcisse;  
Et vous thym, anis et mélisse,  
Vous soyez les bien revenus.*

## II

És tot aquest món de gràcia lírica medieval, de gràcia aliada amb tendresa, que Ronsard assimilà sàviament i féu compatible amb el seu fervor classicitzant, el que sembla clos a Boileau. L'autor de l'*Art poétique*, que descriví minuciosament els gèneres poètics: epopeia, idilli, elegia, sàtira, epigrama, només dedica una al·lusió ràpida de tres versos al «*rondeau né gaulois*» a la balada. Aquella gràcia lírica traspua encara en La Fontaine, però ja amb quina malícia tota deliberada!

*Le doux langage des soupirs  
Est pour vous lettre close:  
Paule, trois retours de zéphyr  
Font beaucoup à la chose.*

En La Fontaine la tendència al lirisme és refrenada pel que podríem anomenar un excés de somriure, per l'amatent malfiança contra l'emoció viva i l'embriaguesa melòdica («el seu lirisme és sempre mesclat de joguineig» ha escrit d'ell un crític); traspua potser menys en-

cara en Racine, que ni en els seus moments més estrictament lírics no emprèn gaire sovint el vol lliure i graciós. Shakespeare, flor perfecta del Renaixement, pogué conservar encara un enllaç vital amb el lirisme de l'Edat Mitjana; al costat de l'estil filigranat i sumptuós de *Venus i Adonis* o de la maduresa i la complexitat humana de les tragèdies i els sonets, subsisteix una vena de música senzilla i alada: en Shakespeare es fan compatibles la saviesa que explora les profunditats de la vida o de l'ànima i la cançó que es perd en l'aire com Ariel. Sainte-Beuve observà l'art amb què Shakespeare sabia encaixar el lirisme en el drama: «Desdèmona, commoguda pel vague pressentiment de la seva fi, torna sempre, sense saber per què, a la "cançó del salze" que, quan era petita, li cantava una vella esclava de la seva mare. Així, el mateix lirisme, gràcies als detalls ingenus que el retenen i fixen en la realitat, no és pas un factor marginal, sinó que contribueix directament a l'efecte dramàtic.»

Els ecos d'aquell món líric, que penetren a penes en l'obra de Racine, vivifiquen encara visiblement la poesia de Pierre Motin. El poeta podrà dir en una de les seves cançons:<sup>1</sup>

*Que ne suis-je une<sup>2</sup> arondelle  
Ou bien plus tot mon penser?*

amb la mateixa ingenuïtat lírica d'aquell vers alat de Bernat de Ventadorn:

1. El professor T. B. Rudmose-Brown ha publicat recentment diversos fragments i poemes inèdits de Motin, acompanyats de breus comentaris crítics. Els textos havien estat recollits per Miss Margaret B. Stephens, que l'any 1929 projectà una edició completa de les obres del poeta. Per a aquestes notes utilitzo els textos reproduïts pel professor Rudmose-Brown i en respecto fidelment l'ortografia. No totes les cites són de poemes inèdits. Els publicats ho foren en els *Recueils collectifs* apareguts entre 1597 i 1620 i en les *Œuvres inédites* editades per Paul d'Estrée (1882).

2. En el manuscrit diu *un*.

*Ai! Deus! car no sui ironda  
que voles per l'aire...*

I àdhuc en el seu alexandrí el ritme s'adapta sovint a una emoció que canta, que arremolina les coses en una dansa vívida:

*Pauvre amant mon bien n'est plus rien qu'une image  
Et l'image et mon bien n'est que l'air et le vent.*

La tècnica de l'alexandrí racinià, que Valéry comparava a «les belles formes i els purs desenvolupaments» de la música de Gluck, és molt més complexa que no semblaria d'antuvi. No hi ha solament una sàvia interacció del ritme sil·làbic amb el que podríem anomenar ritme dramàtic o retòric, les pauses, les interjeccions que retarden el moviment del vers:

*Ah! de quel souvenir viens-tu frapper mon âme!  
Quoi! Céphise, j'irai voir expirer encor  
Ce fils, ma seule joie et l'image d'Hector,  
Ce fils, que de sa flamme il me laissa pour gage!  
Hélas! je m'en souviens, le jour que son courage  
Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas...*

Hi ha també una utilització conscient del ritme sil·làbic o mètric com a recurs de pura expressió dramàtica. Així, en aquell vers meravellós de vivacitat, que reflecteix la sobtesa de la passió de Fedra, i en el qual les agudes rimes internes semblen punyir com un glavi:

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;*

o bé en aquell altre de ritme idèntic, però amb rima femenina, que li dona com una cadència de plor ofegat:

*J'ai langui, j'ai séché dans les feux, dans les larmes.*

I la riquesa dels recursos tècnics de Racine no es revela solament en aquesta subtil utilització del ritme, o



de la rima interna, sinó en la manera com el mestre de les variacions sonores insisteix de vegades en una mateixa rima, com si volgués evocar amb aquella monotonia formal el món de l'antiga epopeia francesa, escrita en llargs períodes monorims:

*Hélène à ses parents dans Sparte dérobée;  
Salamine témoin des pleurs de Péribée;  
Tant d'autres, dont les noms lui sont même échappés,  
Trop crédules esprits que sa flamme a trompés:*

O bé en el so imitatiu de certs versos, del qual és suprem exemplar la insistència sibilant dels mots d'Orestes enfollit, a l'última escena d'*Andromaque*:

*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?*

en què la fidelitat sonora sembla tan conscient com en algun poema de l'*Album de Vers anciens* de Valéry. I l'extensió del registre racinià es revela igualment en la rara voluptuositat d'eufonia amb què concerta els noms clàssics com per obtenir-ne efectes purament musicals. Així en

*Procuste, Cercyon, et Sciron, et Sinis,  
Et les os dispersés du géant d'Épidaure,*

o bé en aquell altre vers de *Phèdre* que Henri Bremond exalçava entre els alexandrins francesos més rics de suggestions de «poesia pura»:

*La fille de Minos et de Pasiphaé.<sup>3</sup>*

3. També Boileau era sensible a aquesta eufonia dels noms clàssics:

*La fable offre à l'esprit mille agréments divers.  
Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers:  
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idomenée,  
Hélène, Ménélas, Paris, Hector, Enée.*

Però en l'alexandrí de Pierre Motin hi ha una flexibilitat i una riquesa que no desdiuen pas de la tècnica poètica de Racine. Observeu, per exemple, el joc graciós de les rimes internes en aquest passatge:

*Le funeste présent par Médée enchanté,  
S'allumoit aux rayons de la seule clarté  
Sans qu'il touchât du feu la chaleur coutumière;  
Mon cœur est mille fois plus facile à brûler,  
Privé de ces beaux yeux qui se veulent celer  
Et sans estre éclairé de leur vive lumière.*

I observeu la curiosa semblança de sentit i sobretot de ritme entre aquell alexandrí de Phèdre que ara mateix esmentava:

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue,*

i el segon d'aquests versos d'*Adoration amoureuse*:

*Érilas amoureux et jaloux tout ensemble,  
Qui palit, qui rougit, qui s'eschauffe et qui tremble...*

Potser trobaríem més sovint en Motin que en Racine la riquesa de timbres, que és una de les grans meravelles de Rimbaud, de Baudelaire. En el *Dialogue de Jacquemart et de la Samaritaine du Pont Neuf* hi ha versos que podrien ben comparar-se als més finament orquestrats de *Les fleurs du mal*. No solament és bo-deleriana la música d'aquests alexandrins que el poeta posa en boca d'un dels dos personatges, sinó també el sentiment:

*Mon cœur, vous n'entendez qu'une triste musique,  
Les cris du chat-huant, les hurlements du lou!  
Et moy j'entens siffler les courtaux des boutiques,  
Et dix mille laquais qui chantent le filou.*

Quin so allargat, nocturn, sinistre, el segon vers: «*Les cris du chat-huant, les hurlements du lou*»! I tot seguit ve aquell impuls d'evasió, tan característic també de Baudelaire:

*Ou que n'ay-je un vaisseau comme avoit Cleopatre,  
Pour chercher mon Antoine...*

¿Aquest clima de sentiment era el que Boileau qualificava de glacial? Costa d'imaginar la suma de calories que devia exigir a la passió, a la tendresa. Però en tendresa Racine no era pas superior a Motin. Fedra podia adreçar a Hipòlit aquell vers dolcíssim:

*Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante!*

o el mateix Racine podia exclamar en les *Stances à Parthénice*:

*Je respire bien moins en moi-même qu'en toi.*

Però la seva tendresa no tingué mai el matís de frescor lírica que trobem en aquests alexandrins del mateix *Dialogue de Motin*:

*Je vous garde un beau nid de cresserelles grises,  
Que s'esbattent ensemble et voleront demain...*

La lírica francesa ha d'esperar l'adveniment de Francis Jammes per trobar una nota així, que sembla condensar màgicament l'emoció continguda de totes les ofrenes d'amor que hagi cantat la poesia, ha d'esperar la tretzena elegia del *Deuil des Primevères*:

*Pour toi, j'ai un collier de cailloux blancs des grèves  
lavés à l'eau des puits.*

### III

La poesia de Motin presenta ben poc en llur forma extrema els defectes preciosistes que motivaren la indignació de l'autor de l'*Art poétique*. El veiem incórrer rarament en el pur malabarisme verbal dels culterans; la seva enginyositat s'aplica al pensament, a la imatgeria. L'excessiva abundor d'allusions mitològiques que caracteritza algun dels seus poemes té la compensació d'un sentiment tendre i viu, com un raig de sol que daurés el marbre d'un fris clàssic:

*Beauté qui sur mon cœur exercez vostre Empire,  
Tirant vostre pouvoir du Caribant Archer,  
Je ressemble à Clitie alors que je souspire,  
Et l'escu de Melas ne m'en peut empescher...*

*L'un et l'autre Soleil qui nostre jour limite  
Ne fait sur ce Tropic un jour si beau que vous,  
Et l'Arimasque ombreux qui les Titans imite,  
Ne void rien de si cler, ne void rien de si doux.*

Motin treballa, de vegades, la imatgeria convencional derivada del petrarquisme i, més enllà d'ell, dels trobadors; però, com Chaucer, com Villon, sap infondre un alè de novetat a les antigues fórmules. Joaquim Ruyra em deia un dia: «Quina delicada esgarrifança de poesia, el primer a qui va acudir-se de comparar una llàgrima a una perla!» La imatge, amb l'ús, s'evapora, perd tot matís de revelació i d'emoció. Poetes medievals i renai-xentistes compararen la bellesa de llur dama a la rosa, al vori, a la neu: «blanca com neu» és una platitud tan freqüent que cap poeta, diríeu, no hi podria infondre vida nova. Sembla que el mot «neu» ha perdut la seva capacitat evocadora, que se n'ha esvaït el contingut. Perquè torni aquesta virtut evocadora, perquè en llegir el mot «neu» en un poema, referit a la blancor d'una dona, pensem en la neu real, intacta, en la neu que hem vist als cims hivernals un dia clar o al jardí de casa

decorant les fulles de l'heura, cal que el poeta anul·li la màgia negativa, que trenqui el cercle de la fórmula. El poeta ha de caracteritzar la neu novament, com el trobador quan matisa el vell símil i diu que la seva dama és més blanca que la neu «de la nit de Nadal», o bé com Motin quan elabora la metàfora fins a convertir la neu alhora en terme d'afinitat i de contrast, i evoca la sensació de la neu real, precisant-la, localitzant-la amb una indicació geogràfica:

*Lumineuse blancheur qui des feux nous envoie.  
Qui les void sans bruler il doit mourir de froid  
Ainsi que les trancis aux neiges de Savoye.*

#### IV

Ja és sabut que el preciosisme, el conceptisme i l'escola «metafísica» anglesa del segle XVII es distingiren per una voluntat d'ardidesa en la imatgeria, per les metàfores inesperades i els símils violents. Potser un dels exemples extrems d'aquesta tendència és la imatge en què Donne compara dos amants a un compàs. És una tendència que coincideix amb un dels postulats bàsics de l'escola sobrerealista, que André Breton definia així: «Comparar dos objectes tan allunyats l'un de l'altre com sigui possible, o, per qualsevol altre mètode, posar-los en presència d'una manera brusca i colpidora, és encara la tasca més elevada a què pugui aspirar la poesia.» El mateix Breton té felïços exemples de l'aplicació d'aquest principi:

*Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant  
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle  
Ma femme aux tempes d'ardoise et de toit de serre  
Et de buée aux vitres  
Ma femme aux épaules de champagne  
Et de fontaine à tête de dauphins sous la glace  
Ma femme aux poignets d'allumettes*

*Ma femme aux doigts de hasard et d'as de cœur*  
*Aux doigts de foin coupé...*

El grau d'allunyament entre les realitats que posa en contacte la metàfora o el símil tendeix a minvar durant els períodes de moderació poètica. Aquest procés de refredament imaginatiu es fa visible, per exemple, en la manera com la imatge en què Lope de Vega veu les volves de neu com «*mariposas de plata*» es transforma en la imatge de Calderón que les imagina com «*mariposas de hielo*». Calderón escrivia encara en una època d'ardidesa metafòrica, però, en aquest cas concret, la distància entre les realitats evocades s'escurça notablement i l'efecte imaginatiu s'atenua.

El, «seny de la poesia» pot fer desaparèixer totalment l'essència d'aquelles comparacions que es proposen, com deia Breton, de crear una fusió, una suprema unitat com la que assoleixen en el foc de la guspira dos cossos diferents fregats l'un contra l'altre. L'exemple més típic d'aquesta evaporació de la imatge és el vers de La Fontaine en què diu que «l'aigua era transparent com en els dies més clars». Recordo que Eugeni d'Ors s'hi embadalia: «Art suprem! —deia—. Comparar una cosa amb ella mateixa!» Però, ben mirat, em semblarien molt més pròxims a l'essència de la poesia els principis d'André Breton i l'esforç d'ardidesa imaginativa o fantasiosa d'alguns poetes del segle XVII. La falsa imatge de La Fontaine és equivalent a dir: «Una alzina tan verda com la més verda alzina.»

Motin, que no ha sentit encara en la seva poesia el toc glaçat del seny, pot permetre's imatges autèntiques, riques de suggestions, pot comparar els cabells de la seva dama als cedres de Palestina. Però no caurà mai en aquella forma excessivament concentrada dels culterans, que eliminava un dels termes de la comparació, i feia així el símbol inoperant, convertit en falsa metàfora. Comparar els núvols a uns ocells que volen és, cert, una imatge; però cantar «els ocells de l'aire» pensant en els núvols, sense que enlloc pugui endevinar-se

que el poeta s'hi refereix, és evaporar la imatge i dir una cosa diferent del que es proposava el poeta.

## V

Entre Ronsard i Racine, l'obra de Pierre Motin representa un punt d'equilibri en què la poesia, enlluernada pel Renaixement, no ha perdut encara el contacte amb la tradició medieval, de la qual conserva un eco d'ingenuïtat i de saborosa música. La fuga de la fantasia, que s'hi revela en versos així:

*Le feu prompt et leger vers le Ciel aspirant,  
Girouettes, moulins, oiseaux de tous plumages,  
Papillons, Cerfs, Dauphin, et ces Conins sauvages  
Qui perdent de leurs trous la memoire en courant.  
Des fantosmes, des vents, des songes, des Chimeres,  
Sablons toujours mouvans, tourbillons et poussières,  
Des pailles, des rameaux, et des feuilles de bois...*

la fuga de la fantasia no hi és engavanyada per la cristallització purament externa i formal del barroc, ni atenuada per la por de l'excés que refredà, a moments, Racine i el mateix dolç La Fontaine. La fantasia de Motin és sensible encara al meravellós; les seves evocacions mitològiques no s'encarnen en el mateix tipus de perfecció formal una mica frívola que trobem sovint en els versos de La Fontaine:

*Dragon, gentil dragon, que te dirai-je encor  
Qui te chatouille et qui te plaise?  
Ton dos reluit comme fin or;  
Tes yeux sont flambants comme braise,  
Tu te peux rajeunir sans dépouiller ta peau!...*

Les evocacions mitològiques de Motin confinen encara, poc o molt, amb el tipus d'imaginació primitiva d'on brollaren els mites. No és una mitologia frívola, ver-

sallesca, emmarcada pels llozers i els boixos castigats de Le Nôtre, com la dels *Amours de Psyché*. Motin pot evocar el vell mite del Fènix amb veu solemne i commoguda:

*Un rayon du Soleil luy couronne la teste,  
Qui rend de sa belle Ombre alors qu'il veut sortir  
Les champs peints d'écarlate, ou des couleurs de Tyr.*

Pot descriure amb singular vigoria imaginativa el fabulós ocell quan es sent gairebé mil·lenari i es disposa a la meravellosa renovació:

*L'oyseau se trouve vieil, et par l'âge aggravé,  
Ainsi qu'un grand sapin sur Caucause eslevé  
Proche de sa ruine à qui le sommet panche...*

I la poesia de Motin posseeix, com hem vist, una rara virtut d'anticipació: diríeu que hi ha en germen el sentiment romàntic, Baudelaire, àdhuc certes modulacions de Paul Valéry. No sembla just de rebutjar amb gest irreflexiu, com ho féu Boileau, un poeta tan ric de tons i de recursos; un poeta que pot escriure amb melangia lamartiniana:

*C'est bien elle pour tout le monde  
Mais ce n'est pas elle pour moi!*

o bé amb el sarcasme ardent i la passió ombrívola de Baudelaire:

*Vous aimez en vipere, et ceux que vous baisez  
S'avancent au sepulchre où vous les conduisez...*

*Eussions nous en ces lieux une nuit éternelle  
Et que l'air tenebreux par la nuit espaissey  
Endormant sans cesser me fit songer ainsy...*

o que pot evocar la manera de l'autor de *Narcisse*:



*Mais si par un esprit pour ma plainte venu  
D'un faux mais doux objet je fus entretenu...*

Aquest és el que Boileau, considerat com l'iniciador de la crítica literària, qualificava de glacial, de «*froid écrivain*».

### ACTUALITAT DELS BROWNING

El film de Norma Shearer i el deliciós llibre de Virginia Woolf sobre Flush, el cocker que acompanyà Miss Ba en els seus tedis d'invàlida i en els dies assolats de Pisa i de Florència, han coincidit a actualitzar, per a una gran massa de públic que no les coneixia, les incidències de la vida de Robert Browning i Elizabeth Barrett. Tant el film com el llibre evoquen perfectament la vida pulcra, encortinada, rígidament convencional, de l'Anglaterra de la reina Victòria. Louis Gillet, autor d'un pròleg finíssim a la versió francesa del llibre de Virginia Woolf (Librairie Stock, París, 1935), veu una alegoria d'aquesta Anglaterra victoriana en el gos protagonista, «petita bola de foc d'apetits i d'instints, figura de la vida elemental, captada de mica en mica, domesticada, enfadada per l'educació, esdevinguda un gos civilitzat, un gos de cambra». I en l'alliberació que representà per a Flush el viatge a Itàlia, on tornà a la vida de la natura i de l'instint, menyspreant prejudicis de *pedigree* i refinaments de gos nodrit amb llepolies, Gillet endevina «la imatge de l'ànima anglesa, que a la fi es treu del damunt el llarg engavanyament d'una educació artificial i puritana». El prologuista celebra aquesta tornada del petit foc follet, de l'ésser de flama i de desig «renaixent sota l'apagallums de la interminable Vídua»; però més d'un esperit ponderat es dolrà del pas d'un extrem a l'altre que s'observa en certs sectors de l'Anglaterra d'avui, trobarà excessiu el contrast entre el puritanisme del segle XIX i l'obsessió

per la vida instintiva i elemental que caracteritza un D. H. Lawrence o un Havelock Ellis.

No tot, en l'època victoriana, era metòdic, gris i convencional, com ens voldrien fer creure alguns crítics. Un període literari en el qual florien poètes com Francis Thompson, Robert Browning i Elizabeth Barrett no pot qualificar-se d'excessivament monòton i ensucrat. Si en Thompson hi ha una imaginació tumultuosa i una musicalitat abundant, un embriagament líric que l'emparenta amb el Claudel de *Cinq grandes Odes*, la poesia de Browning és d'una vitalitat i d'una diversitat no pas menys sorprenents, bloc vigorós d'intel·lecte, de vívida i abrupta psicologia, solcat per mil venes de lirisme pur; i els versos de Miss Barrett (de qui ha estat dit que féu per a la poesia moderna allò que Charlotte Brontë va fer per a la novel·la, és a dir: expressar amb bella sensibilitat, amb força i passió el punt de vista femení) contenen una impulsivitat, una sinceritat, un esperit de noble gosadia que contrasten amb el to mesurat i convencional que s'atribueix a l'època victoriana.

Basta fullejar crítics com Edmund Gosse per a veure fins a quin punt era estrany a l'esperit de l'època el que ell anomena adés «tumult harmoniós», adés «histerica violència» dels versos de Miss Barrett. Nascuda a l'ombra dels grans romàntics, la poesia d'Elizabeth, si conté, a la primeria, aquell delers de fuga i de somnis arrecerament que caracteritzaren sovint els seus immediats predecessors, si ens parla d'una illa

*tota onejant d'arbredes:  
tillers, murtres amb baies de púrpura,  
acàcies que bevien el rou  
darrer de la nit, amb la testa esvaïda:  
i oliverars de verd pàllid, que sembla  
el fullatge més adient per al somni,*

en el seu llarg poema *Aurora Leigh* (1856), que, en opinió de la pròpia autora, és la més madura de les seves

obres, «i en la qual he expressat les meves més altes conviccions sobre la Vida i l'Art», no tem d'encarar-se amb els problemes socials de la seva època. Virginia Woolf, en una nota de *Flush*, recorda que un dels passatges més destacats d'*Aurora Leigh* és precisament la descripció d'un *slum* de Londres. Hi ha en aquest passatge una força, una vibració dignes del mateix Dickens. Però, així com l'autor d'*Oliver Twist* tingué ocasions abundoses d'observar els sòrdids suburbis londinencs, Miss Barrett no s'atansà sinó una vegada a aquell món, tan diferent de l'apacible, del pulquèrrim Wimpole Street, i encara el veié d'un cotxe estant, mentre la fidel cambrera Lily li estirava constantment la roba amb esfereïment incontenible. Però la mateixa brevetat de la visió concentrà, potser, el dramatisme de la seva transposició literària:

...Un infant malalt, febrósenc,  
que tenia a la magra mà dreta i, jugant, se'l passava a  
l'esquerra,  
un botó vell de llautó, al mig d'una taca de sol,  
es mofà de mi feblement quan jo travessava  
el paviment desigual; mentrestant, una dona, enrogits  
de pintura els pòmuls marcats, l'abrigall fet a trossos,  
amb rulls prims, oscil·lants i una boca plana i lasciva,  
maleïa, dalt d'una finestra, ara endins, ara enfora,  
adés algú que era al llit i adés contra mi s'adreçava.  
«Quieta us dic, mare! Prou com el gos sereu morta  
quan claregi demà. Vaja, veig que anem fent camí,  
bella dama, amb aquests maleïts peuarrons!  
Veig que la cara amaguem, perquè ningú no la vegi,  
ni que fos la bossa talment! ¿Què us porta a aquests  
barris,  
missenyora? ¿Voldrieu trobar el meu galant  
que visita el seu colom manyac sota el ràfec?  
Així arrepleguéssiu el còlera, amb les rampes i els cent  
tremolors,  
i se us girés aquest vestit d'upa amb els vels i les altres  
cosetes

*i la vostra blancor se us tornés ben morada com la cara  
d'un mort...»*

*...Vaig passar  
massa de pressa per veure-ho tot clarament... vaig em-  
penyer  
una porteta que hi havia a un costat, mig penjada d'un  
galze,  
i em submergia en la fosca, i palpava i pujava  
l'escala llarga, estreta, pesada, entre la barana rompuda  
i la paret malmenada, d'on queien trossos de guix,  
sobresaltant-me en la fosca...*

El tema a què ens hem referit altres vegades en comentar els poetes anglesos d'avui, el problema de la funció i fins de la licitud de l'art en un món on encara no resplendeix la justícia, fou també abordat en els versos d'*Aurora Leigh*. En aquest poema es planteja la pugna entre l'esperit del reformador social, commogut d'emocions col·lectives, i l'individualisme arrecherat de l'artista. «Netegeu dels mots Teu i Meu els solcs de la terra —diu Aurora, la poetessa, al seu cosí Romney— i deixeu una sola prada verda perquè els homes hi juguin a botxes, amb graners per a tothom!... ¿I què, llavors, si els mortals no fossin més grans per la ment que totes llurs prosperitats? ¿I què, llavors, a menys que l'artista servi oberts els camins entre el visible i l'invisible —irrompent al bell mig del millor de les vostres convencions amb el que ell té de millor, l'expressable, l'imaginable millor que Déu posa als seus llavis, per demostrar allò que ultrapassa alhora la imaginació i el llenguatge?» Aurora Leigh atribueix a l'artista una funció social indispensable, però que implica per a ell un isolament i una ascesi: la poetessa renuncia al tebi recer de l'amor, als fills, el pes dolcíssim:

*Ai, els ceps  
que lleven fruits així tenen orgull d'inclinar-se a llur pes.  
Dreta roman la palmera en un reialme de sorra.*

Però, al capdavant, la pugna es resol en una harmonia. Aurora reconeix que la perfecció de l'artista cal que es fonamenti en la seva perfecció humana i en el desig de servir els homes, no de lluny estant, sinó barrejant-s'hi, acceptant el do comú i l'ordinària mesura:

*Prou havia oblidat*  
*que cap perfet artista no eixiria*  
*d'una dona imperfecta. La flor ix de la rel.*

I hi ha, encara, en *Aurora Leigh*, un altre problema actualíssim, que ha preocupat la poesia contemporània d'ençà que Marinetti es girà d'esquena a les roses i consagrà la lira als motors d'explosió: el tema de la interpretació poètica del món modern. Elizabeth Barrett, oblidant potser en aquell moment que ella mateixa havia escrit balades sobre patges, cavallers i duquesses d'antany (*The Romaunt of the Page, Rhyme of the Duchess May*, etc.) i que el seu marit cercava amb preferència els seus temes en el que Chesterton ha anomenat «els racons de la història» i s'enamorava de remots trobadors com Sordello, de metges o rabins medievals, de bisbes del Renaixement, blasma durament la tendència historicista de certs poetes que no saben discernir «el caràcter i la glòria» del seu temps, i fan recular cinc-cents anys la seva ànima i

*passen fossat i pont llevadis, cap al pati*  
*d'algun castell, oh, no pas per cantar els llangardaixos*  
*i els tòtils*  
*vivents al fossat! (prou seria excusable)*  
*sinó algun cabdill de pell fosca, mig cavaller, mig pas-*  
*tor,*  
*o alguna dama bonica, mig tresor i mig reina.*  
*tan morts com seran gairebé tots els poemes*  
*que hom faci amb llurs ossos cavallerivols,*  
*i no té res d'estrany: perquè és la mort de la mort*  
*heretatge.*  
*No; si encara hi ha espai per als poetes al món,*

*tanmateix ja una mica massa frondós (jo diria),  
llur sola tasca és pintar el temps en què viuen,  
llur temps, no pas el de Carlemany...*

Quan fou publicada la correspondència entre Browning i Elizabeth Barrett, sembla que molta gent pusil·lànime s'escandalitzà, perquè hauria preferit que el diàleg d'aquells dos enamorats hagués romàs inèdit. Però Chesterton, en la seva biografia de Browning, ha remarcat precisament que el defecte de bona part de les lletres de Browning i Elizabeth és una obscuritat inabordable: hi ha passatges curiosament impressionístics, guarnits de cites en grec, d'abundosos punts suspensius, d'allusions i d'imatges que només els dos enamorats havien d'entendre; és a dir: «si alguna objecció pot fer-se a la publicació d'aquests passatges —observa Chesterton— no és precisament que ens revelin l'amor dels Browning, sinó que no ens el revelen». I més enllà: «Si Browning i Mrs. Browning haguessin volgut que ningú no sabés que estaven molt encantats l'un de l'altre, no haurien escrit i publicat *One Word More* ni els *Sonnets from the Portuguese*.»

En efecte: si el poema que Browning dedicà a la seva muller és un noble cant d'amor, els sonets d'Elizabeth són un dels documents autobiogràfics més transparents de la poesia moderna. Foren escrits l'any 1845, durant el període en què Browning freqüentava la casa de Wimpole Street (el 20 de maig hi féu la primera visita). Tenen l'ardor, la tendresa d'una passió actual i viva; són un vent càlid que no ha passat encara pel llac tranquil del record, aquella «remembrança en la calma» que volia Wordsworth. Hi sentiu, no gens velades, les emocions d'Elizabeth, hi veieu el marc de la seva cambra d'invàlida, de quasi moribunda, on irrompé inesperadament el tumult de l'amor i la vida, és a dir, Robert Browning amb els seus guants grocs. Més que cap lletra d'amor, aquests sonets revelen cent tendres detalls: per ells sabem que Browning, en certa avinentesa, demanà a Elizabeth un dels seus rulls (i l'obtingué); que

ell li portava flors «estiu i hivern»; que Elizabeth reclamava (cosa, sembla, freqüent en certs enamorats) una llarga reiteració dels mots rituals: *I love you, I love you, I love you*, mots que Browning comparava al monòton cant del cucut; i sabem, sobretot, l'indret precís dels tres primers besos de Robert. El primer als dits:

*Un anell d'ametista  
més palès no duria al meu esguard  
que aquell bes primicer...*

El segon es distingí per una indecisió una mica inexplicable en un home tan segur com Robert, ja que, segons puntualitza Miss Barrett,

*mig s'aturava al cabell...  
cercant el front, mig fallia,*

Però Elizabeth, ben lluny, de blasmar aquell bes ambigu, li atribueix nobles virtuts consagratòries, el qualifica de «crisma d'amor, que la corona d'amor, amb dolçor santificant, precedia». I el tercer bes fou el menys «victorià»:

*Sobre els meus llavis el tercer venia  
amb un perfet agençament de púrpura...*

La imatgeria dels *Sonnets from the Portuguese* és presa sovint del repertori romàntic: àngels, llaüts, «formes místiques», tempestes i mars, però gairebé sempre la passió hi vivifica els vells símbols. Rarament l'autocontemplació apiadada, recurs freqüent entre els romàntics, s'hi manifesta amb aquella teatralitat que despareixa els primers versos del sonet V:

*Alço el meu cor feixuc solemnement  
com alçà l'urna sepulcral Electra  
i, bo i mirant-te fit a fit, escampo  
les cendres als teus peus...*

Els primers sonets insisteixen en una actitud d'humilitat, subratllen la superioritat de l'amat com a poeta (ni una ombra, ací, de *jalousie de métier*); l'anomenen, amb imatgeria exaltada, «hoste de reines» i «cor principesc» i al·ludeixen la música de Browning que brolla a les portes d'ella «amb uns caients de plenitud daurada»; en canvi, Elizabeth es pinta ella mateixa com una cantaire insignificant i melangiosa:

*¿Què en trauràs de veure'm*  
*per l'espiell tot enreixat, cantaire*  
*pobra, cansada, errabunda, que canta*  
*en la foscor i en un xiprer es recolza?*  
*El crisma és al teu cap, al meu hi ha la rosada...*

Ó bé encara amb un realisme més viu:

*Mira rompuda ma finestra; al sostre*  
*els rats-penats fan niu i les xibeques!*  
*Canta el meu grill vora ta mandolina...*

I aquesta actitud d'autodesvaloració és d'una evident coqueteria, ja que en aquella època era molt més famosa Elizabeth que Robert Browning, al qual la gent es referia anomenant-lo «el que s'havia casat amb Elizabeth Barrett», malgrat que ja havia publicat *Paracelsus*, *Sordello*, bona part dels seus drames i, sobretot, el meravellós *Pippa passes*.

Però no hi ha pas solament imatgeria romàntica en els sonets de Miss Ba: hi ha també nobles ressons de Shakespeare i una mena de dolçor italiana que ix en versos així:

*Com un que està en l'asfòdel sense rou...*

I hi ha, sobretot, un tresor d'imatgeria directa, viva i personal, que no vesteix el sentiment com un domàs enterc, sinó que s'hi enllaça tendrament com una eura:



Tot el que faig  
i el que somnio et tanca, com el vi  
que té dels seus raïms la savoria.

O bé:

*Amat, per a quin ús et serviria?  
Seré esperança per cantar-hi a prop? o bé una bella  
memòria trista que amb tos cants es fongui?  
L'ombra d'una palmera o bé d'un pi?...*

I no tot, en els sonets de Miss Barrett, tendeix a aquest dolç abandó; un vent glaçat passa, a moments, entre aquella ardor tranquil·la. Veu l'amor com una flor amenaçada, de perfum breu i insegur; i llavors les imatges agafen una mena d'estranya precisió, que no ha de desplaure gens als poetes d'ara:

*Les blanques dents de Polifem  
llisquen sobre la nou si, dels ruixats freqüents,  
l'esclòvia és massa llisa —i no caldria tant  
per a girar en odi aquella cosa que es diu amor,  
o bé en oblit...*

#### «EL RENAIXEMENT», DE WALTER PATER

El Renaixement és un dels llibres que més han influït en les lletres angleses de fi de segle. La seva Conclusió inspirà l'ideal de tota una generació de prosadors i poetes: W. B. Yeats n'és el nom més destacat. «Cercàvem conscientment en Pater la nostra filosofia», va escriure, parlant d'ell i dels seus amics, l'autor de *Rosa Alchemica*. Però ¿quin era, en realitat, el missatge contingut en la «Conclusió» dels estudis de Pater? El seu sentit va ésser interpretat de maneres contradictòries. L'autor suprimí aquest capítol final de la segona edició «perquè em sembla —deia— que potser desorientaria

alguns dels joves en mans dels quals pogués caure». Aquelles pàgines, en les quals algú ha endevinat com una crida de «trompetes supraterrestres», semblen, d'antuvi, una invitació a l'assaboriment més lúcida i apassionada de la vida. Diríeu que la filosofia de Pater podia adoptar per lema aquells mots de *Les nourritures terrestres*: «Oh, si sabies, si sabies, terra excessivament vella i tan jove, el gust amarg i dolç, el gust deliciós que té la vida tan breu de l'home!» Pater proposa aquesta difícil intensitat: ésser tothora present en aquell punt «on el més gran nombre de forces vitals s'apleguen en llur energia més pura». Davant l'eterna fugacitat de les coses, la seva musa seria la primera de les quatre dansarines orientals que imaginava Barrès al cor de les seves ardents nostàlgies venecianes, la beutat «soberga i trista» que murmura: «*Tout désirer.*» Una de les pàgines més famoses de Pater, el comentari sobre la Gioconda, revela vívidament aquest deler vast, aquest sintetisme que recull i exalta els aspectes més diversos i contradictoris de l'experiència. És una actitud d'imparcialitat, actitud insostenible, com la que reflectien els primers llibres de Gide: «no podia sofrir que els drets de cap *possible* fossin menystinguts, perquè els abraça tots amb una visió espontània».

Però, ben mirat, aquest totalisme de Pater no és pas el del poeta vigorós i impersonal que es confon imaginativament amb les formes nobles o vils de la vida, com s'esdevé en el que Pater anomena «el gran art irregular de Shakespeare». S'ha dit que no pogué acabar la seva fantasia sobre el segle XVI, *Gaston de Latour*, perquè no posseïa prou fibra per a simpatitzar amb la grassa vida d'aquella època: Rabelais, Montaigne, les guerres religioses, l'ardent desig de coneixement, sovint mancat d'apreciació crítica. «El seu talent —ha escrit O'Faolàin— era massa sensible a les mitges tintes, era un observador massa primmirat, un amic massa ardent del moment rar, per a acollir la vida crua i nua.» El seu missatge és, doncs, el d'un contemplatiu, d'un esteta: viure per a la bellesa, respondre amb tota l'ànima a les «pas-

sions exquisides», a les impressions delicades —«estrany matisos, estrany colors i olors curioses»— que ens proposa el rial de la vida. Però una doctrina que s'iniciava com un exalçament de la vida i com un elogi de l'art en tant que fixa i destria les millors essències de la vida breu i vertiginosa, va ésser transformada pels deixebles de Pater en una doctrina d'isolament, de torre de vori. És ben cert que tot un període de la literatura anglesa ha estat embullat en el malentès o l'exageració del seu pensament. Pater admetia una relació positiva entre la vida i l'art; en canvi, Yeats imaginava entre ells una oposició, l'art com un refugi *contra* la vida; volia arrecerar-se en un casal «on els tapissos, plens de paons blaus i bronzinis, queien sobre les portes i tan-caven defora tota la història i tota activitat que no portessin l'empremta de la beutat i la pau». És el mateix pensament que Oscar Wilde expressa de manera més crua: «La vida! La vida! No anéssim pas a la vida cercant la nostra realització o la plenitud de l'experiència. És una cosa limitada per les circumstàncies, incoherent en la seva expressió, i sense *aquella bella correspondència de la forma i l'esperit* que és l'únic que pot satisfer el temperament artístic i crític. Ens exigeix un preu massa elevat per les seves mercaderies, i adquirim el més insignificant dels seus secrets a un cost monstruós i infinit. És a través de l'Art, i només a través de l'Art, que ens podem escudar contra els sòrdids perills de l'existència viscuda.»

\* \* \*

Pater no era un pur esteta en l'estret sentit de Wilde, no era tampoc un mer hedonista. Si proclama les excel·lències de l'art perquè produeixen com a fruit una consciència més amatent a gaudir les passions exquisides, els moments rars de la vida, admet també unes realitats més altes a les quals poden consagrar llur consciència multiplicada els qui no són «fills d'aquest món». *Màrius l'epicuri* és l'aclariment de moltes coses insinua-

des, potser una mica obscurament, en la «Conclusió» famosa. Màrius —i ja sabem fins a quin punt era un «retrat imaginari» del mateix Pater— no podia ésser un mer epicuri perquè «no és mai el gaudi solament, per refinat, àdhuc per elevat que el suposéssim, allò que el guia, sinó la perfecció de l'ésser íntim». Charles Du Bos, en la seva interpretació admirable de la novella de Pater, ens presenta Màrius sempre en ansiosa expectació «a l'indret més alt de l'ànima, com un passerell solitari», delerós d'entreveure la inefable Presència a través de la «boira lluminosa» de què parla sant Agustí. «Mantenir en la vida aquest èxtasi...»: segons Du Bos, *Màrius l'epicuri* revela el sentit recòndit que contenia per a Pater aquest mot de la «Conclusió» del *Renaixement*.

Però Màrius mor en l'èxtasi expectant, resta sempre «una ànima només mig desperta». Pater escriví en una època en què la reacció contra el sòrdid utilitarisme intentava fer de l'art un succedani de la religió i en què escriptors com Arnold volien divorciar del pensament la religió autèntica, de la qual només apreciaven els valors estètics o emotius. S'ha dit de Ruskin que li plaïen tots els elements integrants d'una catedral, a excepció de l'altar; i a molts d'aquells pensadors del XIX, imbuïts d'una vaga religiositat estètica, podria aplicar-se el mot d'Alfons Daudet sobre Renan: «*Son cerveau est une cathédrale désaffectée.*» No és estrany, doncs, que, en darrera anàlisi, el perfil del pensament de Pater sigui una mica borrós; que, així com s'ha dit de Rilke que es trobava «en una estreta plataforma, entre el catolicisme, el panteisme i l'ocultisme», pugui veure's la figura de Pater en un lloc imprecís entre l'epicureisme i la fe. Un crític anglès ha pogut definir-lo amb els mots que el mateix Pater aplicava a Coleridge: «Representa aquella insatisfacció, aquella llangor i enyorança inexhauribles, aquella infinita recança, la música de les quals vibra a través de tota la literatura moderna.»

## MAURICE DE GUÉRIN I LA NATURA

He rellegit el *Cahier vert* i s'ha refermat la meua vella admiració per aquest fill del Llenguadoc, mort als vint-i-nou anys, un dels escriptors més originals i profunds que ha tingut França. La seva fama ha sofert algun eclipsi. Barbey d'Aurevilly, amic seu, l'elogià fèrvidament: parlà de l'àtica puresa del seu llenguatge, dels perfils sinuosos i ensomniats d'una prosa que era «la inaudita combinació de Claude Lorrain i Nicolas Poussin, fosos i transportats del món plàstic al món literari, però amb una penetració de la natura que és la nota característica de Guérin i que el distingeix de tots els coloristes coneguts». I afegia que si els poetes lakistes anglesos tenen puerilitats, Maurice de Guérin mai no en té. «L'afectació no gosaria tocar aquest pensament que imposa i commou per la seva veritat, aquesta sensació ingènua, exquisida i profunda.» L'obra de l'autor de *Le centaure* també va plaire a George Sand, a Sainte-Beuve i a Barrès. En la seva antologia de la poesia francesa, Marcel Arland recull els versos que comencen: «*Non, ce n'est plus assez de la roche lointaine*» perquè els creu dignes de la seva prosa. Hi veu el mateix sentit del ritme, la mateixa manera de desplegar-se el pensament, que es forma, com una flor, en un procés lent i senzill. Però, en un llibre del 1964, *Les grandes étapes de la civilisation française*, de Thoraval, Pellerin, Lambert i Le Solleuz, un volum de 800 pàgines adreçat als estudiants, es parla de Camille Guérin, investigador d'immunologia, i no s'esmenta ni una sola vegada el nom de l'autor del *Cahier vert*.

Un crític ha observat que l'ànima de Maurice de Guérin tenia «mil caires més canviants que l'òpal». Era, és cert, un esperit complex, mudadís i contradictori. Ell es referí més d'una vegada a la seva volubilitat, que semblava fer-lo tributari de les mudances meteorològiques. «Déu meu —deia— ¿com pot ser que el meu repòs s'alteri per allò que passa dins l'aire, i que la pau de la meua ànima sigui així lliurada al caprici dels vents?»

En un altre passatge constatava: «Ni les meves serenitats, ni les meves tempestes no duren gaire; ai, i tampoc no perduren les meves resolucions.»

Són freqüents en el *Cahier vert* les pàgines d'autoanàlisi minuciosa, on Guérin descriu els seus estats d'ànim amb una matisació subtil, gairebé proustiana. Hi ha l'estranya desesperança, de qui es creu abandonat, com en tenebres i lluny de Déu; la tristesa dolça; la fusió de les impressions tranquil·les de la natura amb el somniag tempestuós del cor; el llanguiment que gairebé esmussa els sentits, envaint-los amb blanesa i tèbies aromes; la resignació, com d'ocell que s'aclofa i s'adorm dins el niu; l'avidesa i la inquietud d'un esperit «que pateix tots els mals, engendrats potser per una pubertat, que no s'acaba». En aquest vaivé de sentiments, la natura té una acció contradictòria. De vegades és estímul d'exaltació i motiu de contemplació conhortant i admirativa: però les mateixes influències que acaricien la superfície del seu esperit, «en endinsar-s'hi, es tornen factors irritants que augmenten la puixança de les facultats somniadores i inquietes».

Els moments de tranquil·la contemplació dels núvols, del mar, dels conreus o els boscos van inspirar a Maurice de Guérin pàgines inoblidables del seu dietari, que cal posar entre les millors de la prosa francesa. Fines miniatures o amples composicions, la seva poesia es troba molt més en aquests passatges del *Cahier vert* o dels *Poèmes en prose* que no en els seus versos. Veia, a la tardor, les fruites com una generació innombrable, suspeses a les branques de tots els arbres, talment els infants al si matern, i observava, en una frase que Barrès solia citar amb admiració: «Els boscos futurs es gronxen, imperceptibles, en els boscos vivents.» Si Proust comparà les noies a les flors i veié les belles adolescents de Balbec, que trencaven davant d'ell la línia blava del mar, «com una cleda lleu de roses de Pensilvània, ornament d'un jardí abocat al cingle coster», Maurice de Guérin, un dia que anà a veure les seves primules després d'una gran nevada nocturna, comparà,

en un moviment invers, les flors a les noies. Llavors va escriure aquesta anotació deliciosa: «He visitat les meves primules: cadascuna portava el seu petit fardell de neu i acotava el cap sota la pesantor. Aquelles precioses flors, tan ricament acolorides, feien una impressió gentil sota les seves caputxes blanques. N'he vist totes senceres cobertes d'un sol bloc de neu: totes aquelles flors enriolades, velades així, s'inclinaven les unes damunt les altres, i semblaven una colla de noies sorpreses per una onada i aixoplugant-se sota un davantal blanc.»

Les anotacions de Maurice de Guérin sobre paisatges o «lentes escenes de la natura», com deia ell, no són pas sempre camafeus delicadament estilitzats. Tenen, de vegades, una profunditat torbadora perquè sorgeixen d'un desig de compenetració amb els enigmàtics secrets de la natura, amb l'arrel obscura de l'univers. Ell sabia la dificultat d'aquesta comunió, reconeixia que no existeix un veritable contacte entre la natura i nosaltres. «Només entenem —deia— les formes externes, i no pas el sentit, el llenguatge íntim, la bellesa en tant que eterna i participant de Déu.» Per a Maurice de Guérin, i en això resplendia la seva visió cristiana, l'univers era «un flotant aparell de símbols», un diví mirall, el pas per la nostra ruta d'innombrables imatges de l'Increat. Però en els seus moments d'èxtasi, de meditació fervorosa, la difícil comunió semblava assolida: «Jo visc amb els elements interiors de les coses, remunto els raigs de les estrelles i el corrent dels rius fins al si dels misteris de llur generació. Sóc admès per la natura a l'indret més retirat del seu diví habitatge, al punt de partida de la vida universal; allí sorprenç la causa del moviment i sento el primer cant dels éssers en tota la seva frescor.»

Algú ha vist en certs passatges de Maurice de Guérin una tendència al panteisme, però en diverses anotacions del *Cahier vert* hi ha un testimoni brillant del destriament indubtable entre Déu i les coses; les coses, fins les més ínfimes, adoren en silenci: «Els àtoms de pols són levites que, en legions innombrables, es prosternen i pregunten a les esclertes del trespol.»

## L'ÈPOCA VICTORIANA

Després d'un llarg període d'anàlisi implacable i, sovint, sarcàstic menyspreu, en el món intel·lectual anglès l'època «victoriana» comença d'ésser valorada, amb respecte (un respecte no exempt de mesurada crítica). Fa pocs mesos, l'eminent assagista G. M. Young completava el seu estudi *Early Victorian England* amb un nou volum documentadíssim, *Victorian England: Portrait of an Age*, que ens dona la història d'Anglaterra des del 1837 al 1901. La prodigiosa erudició de l'autor ha estat justament elogiada, ja que posava a contribució el contingut de tots els llibres, importants i no importants, apareguts durant aquells seixanta-quatre anys prolífics; i també els pamflets, la literatura oficial, els informes jurídics, la premsa. Leonard Woolf ha observat, però, que, més que un retrat, Young ha dibuixat un mapa d'aquella època. Era impossible de fer-ne el retrat, perquè «no es tracta d'una època, sinó de dues, o potser de tres, totalment diferents». Calia abordar el tema mitjançant «una mena de trigonometria històrica, examinant certs camps, eminències o correnties que anomenem educació o religió, ciència o sanitat, govern local o família». Això és el que ha fet Young amb paciència, enginy i agudeses.

El mètode del professor Routh és tot altre. Ha cercat de destriar les tendències principals de l'època examinant un per un els seus escriptors: poetes, teòlegs, filòsofs, científics. Algú li ha retret certa prolixitat d'estil i una inclinació a comprimir un excés de noms en un mateix paràgraf, com si fos un col·laborador de l'*Enciclopèdia Britànica* temorós d'ometre gent poc o molt important; però han estat reconeguts al llibre els seus mèrits positius de generalització i de síntesi i la sagacitat amb què il·lustra les afinitats de les tendències victorianes amb els conceptes més destacats del segle XX.

El professor Routh considera l'any 1859 com la ratlla divisòria de les dues principals correnties del pen-



sament d'aquella època: d'una banda els escriptors «que procuraven conciliar llurs opinions amb els criteris intel·lectuals i emotius amplament acceptats; d'altra banda, a causa de la influència de l'obra de John Stuart Mill, les especulacions més lliures, més deslligades dels valors antics». H. V. Routh analitza lúcidament la incertesa i la inquietud d'aquest segon període. Destaca el cas de Matthew Arnold com a exemple típic d'un *malaise* que ell atribueix al fet que aquells pensadors, des-travats a l'impuls de Mill, no saberen crear un sistema de creences tan satisfactori i comprensiu com el que havien volgut destruir. El professor Routh observa que aquesta fallida anà acompanyada d'una tendència creixent a la introspecció i que el llegat d'aquell grup de pensadors al nostre segle és precisament aquesta «*autopsie perpétuelle et journalière de son être*».

Seria, certament difícil de trobar un punt d'enllaç més ben triat entre les inquietuds del segle XIX i les d'avui: Arnold és, en certs aspectes, un precursor de Gide, un esperit «disponible», sensible a les suggestions més contradictòries. I també fou aquesta disponibilitat, aquesta receptivitat gairebé il·limitada, un tret característic de John Stuart Mill, assimilador voraç de doctrines i influències, des de l'utilitarisme del seu pare James Mill i de Bentham, al romanticisme de Coleridge, l'idealisme de Carlyle, el positivisme de Comte i el semisocialisme de Saint-Simon. No és estrany que la seva filosofia hagi pogut titllar-se de caòtica, com ho és, intel·lectualment, l'obra de Gide i la de tants altres oscil·lants esperits d'avui.

### VIRGINIA WOOLF I EL TEMPS

La novel·la *The Years* ha estat comparada als grans llibres nats sota el signe, sota l'obsessió del Temps: *The Old Wives Tale*, de Bennett, la llarga *Forsyte Saga*, de Galsworthy, *Cavalcade*. Però, com ha observat justament

un crític, cal fer aquestes comparances superficials com una simple indicació del fet que la consciència del Temps és un tret característic de la nostra època. Si una famosa campana londinenca marcava implacablement el ritme d'una altra celebrada novel·la de Virginia Woolf, també en *The Years* hi ha un acompanyament inalterable de rellotges, les hores de vegades hi esdevenen dramàticament perceptibles: «El toc de l'hora omplí la cambra; suaument, tumultuosament, com si fos un vol de blans sospirs que s'apressessin l'un damunt de l'altre, però amagant alguna cosa dura. Lady Pargiter comptà. Era tard.»

Però és ben cert el que escrivia Scott-James: de totes les impressions del trànsit del temps, evocades amb l'art subtil, admirable, de la novel·lista de *The Years*, dels canvis externs o dels canvis íntims en el pensament i el costum que dibuixen una època, no n'hi ha cap de tan melangiosa en l'obra de Virginia Woolf com la d'aquelles cases que un dia foren plenes de vida i que, després, romanen buides, fredes, la transició «no pas deguda a l'Esperit de l'Època, sinó a la successió de les morts i a la dissolució de les famílies i al fat de tota carn en tots els temps». Una de les pàgines memorables de *To the Lighthouse* és precisament l'evocació de la casa deserta dels Ramsay, abandonada a la curiositat insistent dels «brins d'aire» com a uns esperits maliciosos.

En aquest món fluent i esvanívol, el caràcter dels personatges que evoca l'autora de *The Years* té una rara fixesa. Virginia Woolf no creu, com Proust, en un «jo» radicalment inestable, canviant: els seus personatges revelen «la més gran tenacitat a ésser sempre ells mateixos». Però hi ha afinitats innegables entre aquest món i el de Proust: és una vida viscuda gairebé sempre en el record, talment que ha pogut dir-se d'aquest llibre que el present hi és sempre el passat; i també hi trobaríem la mateixa esterilitat social del món de Proust, que escandalitzava els moralistes. Cert: la majoria dels personatges de *The Years* no treballen: «llo-

guen cases, visiten els seus agents de Borsa, o van a reunions, sopen, parlen, es casen primmiradament —però no tenen projectes, giravolten indolentment com en un cercle».

Hi ha moments, però, que els mateixos protagonistes tenen consciència d'aquesta futilitat, d'aquesta repetició buida i inútil. Llavors hi ha com un instant d'angoixa metafísica. Un crit pascalià. Així l'escena de *The Years* en què, mentre els altres parlen, Peggy obre un llibre i llegeix aquests mots: «*La médiocrité de l'univers m'étonne et me révolte... la petitesse de toutes choses m'emplit de dégoût.*» Però aviat les figures de Virginia Woolf s'enfonsen novament en llur món de somnàmbuls, en el que algú ha anomenat «l'embolcall mig transparent de la vida».

## SOBRE RILKE

### I. Primera edició francesa de les Cartes

En alemany han aparegut ja diversos volums de la copiosa correspondència de Rilke (Insel Verlag, Leipzig), però només una petita part havia estat traduïda al francès: les lletres a Rodin, editades per Georges Grappes, les adreçades al poeta austríac Franz Xavier Kappus (que Maurice Betz va incloure en els *Fragments en prose*) i algunes altres, disperses en revistes, especialment «Europe» i la «Nouvelle Revue Française». La selecció que ens ha ofert recentment la Librairie Stock permet endevinar la complexa riquesa de la correspondència rilkeana, que el poeta treballava amb el mateix amor i amb el mateix rigor amb què creà els seus contes i poemes. Ja és sabut que es proposava establir una equació de nivell literari entre les seves cartes i els seus llibres. La correspondència del gran poeta de les *Elegies de Duino*, un dels esperits més lúcids i penetrants de l'Europa contemporània, hauria estat sempre un docu-

ment preciós, ni que Rilke no l'hagués enriquida amb una tan treballada substància espiritual; però el grau realment extraordinari de consciència i de fervor que hi esmerçà donen a aquestes cartes un valor únic.

En les del cicle que comentem són viscudes les primeres etapes del descloure's artístic i vital de Rilke: el període de convivència amb el grup de Worpswede, les estades a París, a Itàlia, Suècia i Alemanya, i, sobretot, la llarga i fecunda amistat amb Rodin, que havia de transformar les tendències vagaroses de Rilke —filles, potser, de Rússia, on el poeta havia fet dues estades, i poc o molt influïdes pel clima estètic de la «fi de segle»— en un concepte rigorós i objectiu de l'obra d'art, que emparentava la poesia «amb aquelles realitats que neixen del treball manual». Aquest concepte de la tasca pacient, de la dòcil submissió a les coses externes, és el *leit-motiv* de les lletres escrites sota la suggestió rodiniana: Rilke postula una mena d'identitat entre la inspiració i la tècnica, un lligam estret entre les «intuïcions últimes» de l'artista i el seu treball tenaç i obscur. «Aquesta obra —diu referint-se a l'escultor de Meudon— és eixida de les mans d'un obrer, i aquell qui l'ha feta pot negar la inspiració: no li cal pas que vagi cap a ell, perquè ja es troba en ell nit i dia. Neix sota cadascuna de les seves mirades...»

Al llarg d'aquestes cartes trobaríeu rastres de la pugna entre la inclinació romàntica a un somnieig dolç però estèril i el deler d'immergir-se en una tasca rigorosa i fructuosa. «Observar amb calma, amb joia —escrivia, l'any 1907—, no deixar que et desviïn d'allò que cal crear. Ah! No servir a la memòria aquelles hores d'oci que en el record tant ens encisen. Records d'hores tranquil·les, records de complaences envers un mateix. Ecos d'hores passades contemplant vells gravats o bé llegint novel·les. Rememorances que amunteguen d'ençà de la infantesa: amples continents de vida són així perduts, fins a l'extrem que ni podem dir-ne res pel perill de sucumbir de nou a llur mol·licie.» I abans (1905) havia

escrit a Arthur Holitscher: «Treballar i envellir: heus ací què espera de nosaltres la vida.»

En el seu fervor d'ascesi artística, Rilke, a moments, sembla deshumanitzar-se. No ens escandalitzaria gaire de veure'l observar amb complaença que en l'esperit de Rodin les «remors de la llar» ocupaven un lloc secundari i que la seva vida quotidiana i els éssers que la constituïen eren «una vall abandonada»; ni l'entusiasme amb què admirava el renunciament de Van Gogh, «aquest car apassionat en qui reviu alguna cosa de sant Francesc», abandonant-ho tot per la pintura; però és una mica dur de veure'l exalçar Cézanne quan, no volent distreure ni un dia a l'art, delerós de romandre sempre «sur le motif», com deia ell, es negà a assistir al sepeli de la seva pròpia mare. Rilke és, en aquest punt un exemple típic d'aquest capgirament de valors que atorga a l'art una categoria religiosa. Els darrers anys de la seva vida, sembla, s'ajustaren a l'ascesi idolàtrica i deshumanitzada que ell admirava en el pintor francès.

Els fragments del dietari íntim aplegats en el llibre que comentem contenen unes divagacions teològiques on es puntualitza l'ambigua posició religiosa de Rilke. Allò que Saurat ha dit recentment de Proust: que era alhora un místic i un escèptic, pot aplicar-se amb molta més justícia a l'autor del *Llibre d'hores*. El dubte s'esmuny amb passa freda al volt del seu gran desig de Déu; i —cosa curiosa, tractant-se d'esperits tan dissemblants— les singulars idees teològiques de Rilke, oposades gairebé en tot a la tradició cristiana, coincideixen amb les de Bernard Shaw: enllacen la noció de Divinitat amb la d'evolució i de realitat imperfecta, d'esdevinença:

*Oh esdevenir dels esdevenirs, ésser sempre en futur...*

Només en l'eufòria de la creació artística sembla trobar un inexpugnable refugi. Quan en parla, tant en les cartes com en els poemes, la veu de Rilke ens arriba commosa d'una sensació d'absolut, d'aquella mateixa

fe exagerada amb què sovint exalçaren l'art els romàntics i els simbolistes.

## II. *Al marge d'una biografia crítica*

He rellegit el penetrant estudi del professor W. L. Graff *Rainer Maria Rilke: Creative Anguish of a Modern Poet* (Princeton University Press). És una de les millors interpretacions publicades en aquestes últimes dècades. El seu mètode no s'adapta als principis de la crítica estrictament textual, tan difosa a Nord-Amèrica; fóra difícil d'aplicar-los amb profit a un poeta les creacions del qual estan, com recorda Graff, «arrelades a la seva sang». En realitat, i sense proposar-s'ho, aquest substanciós estudi que tan sagaçment assenyala els reflexos biogràfics de l'obra de Rilke, demostra la insuficiència de la «nova crítica» (que ja no resulta tan nova) i la utilitat d'una anàlisi literària que parteixi de la més matisada biografia.

El professor Graff observa que aquesta base biogràfica, tan necessària per a precisar allò que s'amagava darrera els estats d'ànim i els pensaments de Rilke, s'ha ampliat molt en èpoques recents. Les relacions que abans només podien conjecturar-se han assolit darrerament una àmplia confirmació. Rilke va afirmar que una obra d'art no perd res de la seva essència ni del seu sentit pel fet que no la puguem relacionar amb els esdeveniments i dates de la vida del seu autor, però quan s'endinsà en l'obra de Trake volgué informar-se sobre la vida del poeta. Buscava en la biografia un auxiliar del «secret instint que ens guia» en interpretar la creació d'un artista. Tal ha estat el mètode del professor Graff. La confrontació de l'obra amb la vida dóna en aquest llibre dens un admirable fruit.

Al llarg del seu estudi, Graff cita lliurement les paraules del poeta prescindint de la cronologia. Això obeeix al seu concepte del desenrotllament «concèntric» de Rilke. «Considerats retrospectivament, els símbols

de la seva maduresa —diu— ofereixen sovint la millor fórmula per a caracteritzar estats d'ànim que en fases anteriors no assoliren complida expressió.» Allò que el crític es proposa és ajustar la composició del seu estudi a la naturalesa insistent i cíclicament difusiva dels temes rilkeans fonamentals. Això implica, com reconeix l'autor, certes redundàncies en ampliar-se gradualment el cercle, revelant unes intricades relacions i paral·lelismes que enllacen a vegades la fi amb el començament. Per això ha dedicat una atenció especial a la infantesa i l'adolescència del poeta. Si el llibre de Graff és, principalment, un subtil estudi dels grans temes de Rilke i de les seves metamorfosis i correspondències, tampoc no defuig la cronologia quan de debò convé atènyer-s'hi. I en el to d'aquest llibre no hi ha res d'aquella indiscriminant exaltació admirativa que malmet certs assaigs sobre el poeta dels *Sonets a Orfeu*. Graff es proposa —i hi ha reeixit— donar al seu estudi «allò que ha d'ésser la base de l'elogi clarivident: perspectiva i veritat».

Molts poetes són paradoxals, i Cleanth Brooks ha argüït que la poesia ho és en si, però ja és sabut que Rilke ho fou en grau suprem. La seva vida i la seva obra són un feix de contradiccions. Hi ha en elles polaritzacions diverses que originen una tensió constant: la més dramàtica és el conflicte entre la vida i l'art. Si enfosquí sovint l'ànima de Rilke fou, en canvi, un dels seus més eficaços incentius. Cristiana Osann, en la seva bella biografia crítica, diu que la conciliació entre la vida i l'art resultava impossible per al poeta, que «es va sentir a vegades insuportablement turmentat per aquesta discordància». La visió rilkeana exigeix de l'artista una separació de la humanitat comuna, una actitud d'espectador davant el drama humà. Un cert vespre tardorenc, quan el crepuscle embolcallava l'estança, el poeta digué a Catalina Kippenberg: «El meu destí consisteix a no tenir-ne.» Però, tot i estant convençut que l'artista ha de sacrificar-ho tot a la seva obra, desitjava ardentment el que és humà. I quan s'apartà del seu ascetisme vocacional i cedí a la necessitat d'uns llaços humans,

«al càlid sentiment de *pertànyer*», com diu Graff, sempre en resultà un desastre per al poeta i per als altres. «No visc en cap lloc sinó en el món —va escriure Rilke a Elisabeth Dorotea Klossowska—: el de les estrelles i del gran vent.» És una nova versió de l'aïllament romàntic. També Keats digué que la seva dona i els seus fills eren el vent i les estrelles.

Graff observa que Rilke no volgué resoldre en harmonia cap de les seves íntimes contradiccions perquè, en fer-ho, hauria eliminat la tensió que era indispensable a la seva obra. Es negà a practicar la psicoanàlisi per no perdre amb allò les escates argentades de la infantesa. La funció creadora arribà a convertir-se en la seva principal preocupació, i gradualment el poeta ho sacrificà tot al seu «daimon». En rigor, tota la seva vida fou un continu i anhelant vagabundeig a la recerca d'un lloc i d'un ambient que brindessin a la seva inspiració unes oportunitats més favorables, i arribà a convertir certs països que visità, com Rússia i Itàlia, en «branques de la seva consciència creadora». «L'art —precisa Graff— fou per a Rilke la suprema consumació de l'existència, la justificació última i l'objectiu de la creació.»

La idea rilkeana de Déu deriva d'aquesta desorbitada valoració de la poesia i de l'art. Com indica el crític, el concepte rilkeà té en aquest punt una gran semblança amb el de Nietzsche: la funció de l'artista és crear Déu, un Déu que s'està fent eternament. «La religió de Rilke —conclou Graff— és l'art, que arreu i tothora crea el perfil d'una futura Divinitat.» I aquí arribem al moll d'una de les grans paradoxes de Rilke. Aquell suau poeta dels humils i dels pobres, que més d'un cop expressà el seu entusiasme pel sant d'Umbria —el qual anomenà «germà bru dels rossinyols de Déu»—, ocultava en si una densa i ombrívola veta d'orgull. El seu concepte de Déu —en gran part de la seva obra— no és pas tan sols absolutament contrari al de la tradició cristiana, sinó que contradiu la més generalitzada concepció humana del Creador. No és ja,



per a ell, Creador, sinó creat; no un Ésser etern i perfecte, sinó incomplet i «sempre futur». És una tremenda inversió, la cruesa de la qual queda tal vegada un xic palliada en les metàfores dels seus versos i en la seva música segura i embolcallant, però que esclata en expressions blasfematòries com les del seu *Dietari florentí*, quan revela que avorreix la divina Paternitat i diu, nietzscheanament, referint-se al Creador: «Ha de morir, perquè volem ésser pares nosaltres.» És, doncs, una simple expressió d'enveja davant l'acció creadora que el «Déu heretat» de la infantesa catòlica de Rilke té com a atribut seu. I Graff comenta amb raó que aquesta enveja rilkeana és tan autèntica com la que el monjo del seu *Llibre d'Hores* atribueix a Miquel Àngel.

La posició anticristiana de Rilke, reveladora, com diu el crític, d'un «orgull il·limitat», es reflecteix també en la seva negativa d'admetre qualsevol mediació o redempció teològica. «Per a ell, l'únic i autèntic mediador entre l'home i Déu és l'artista.» L'única humilitat que conegué Rilke va consistir en el seu acatament a les íntimes lleis de l'art. Davant el «daimon» fou en veritat humil i pacient. Rilke és un dels poetes el ritme creador dels quals recorda analògicament —en aquesta baixa i profana esfera— l'alternança de l'amarga aridesa i de la jubilosa il·luminació dels místics. Algunes de les seves millors composicions li foren «dictades» després d'un període de vana i dolorosa espera; llavors, com diu ell mateix, «pujava els seus versos sense cansar-se, com uns graons», i l'obra «l'envoltava completament com una onada». Així va escriure el *Llibre d'hores*, les *Elegies de Duino* i els *Sonets a Orfeu*. Amb els seus nombrosos comentaris sobre el seu mètode de composició —en cartes, dietaris i en els poemes mateixos—, Rilke brinda una àmplia matèria per a l'estudi de la intuïció creadora. El professor Graff ens recorda que en l'obra de Rilke, com en la de tot artista, hi hagué inspiració i labor: però aquesta no era la labor prevista i desitjada pel poeta. Sorgia, va dir ell en una carta, «com una erupció entre l'abatiment de les íntimes

dislocacions». Graff assenyala que en el volum publicat després, *Gedichte, 1906-26*, les versions escapçades o revisades de certs poemes revelen la interdependència de la inspiració i de l'esforç.

En estudiar les diverses energies que concorregueren en l'obra rilkeana, el crític assenyala un «desenvolupament en espiral», un esforç per a dominar les forces centrífugues d'un geni abundantment creador, però vulnerable. Parla de les barreres que va alçar Rilke per a contenir la seva exuberant inspiració i crear una poesia densa, però cenyida, voluntària i antitètica a la veritable essència del poeta, i d'assolir després, en un pla superior, l'equilibri entre les seves màgiques riqueses i la seva disciplina. «Aquesta evolució —precisa el crític— no té en si res d'extraordinari. Però el que és fascinant en el cas de Rilke és que el mateix procés creador es convertí en tema i objecte de la seva poesia, i el transformà en unes imatges i una suggestivitat verbal d'iridada bellesa.» La dialèctica de l'obra rilkeana es desplegava entre les forces amorfes i els seus símbols de bellesa sensible. Graff recorda que quan Rilke visqué a París juntament amb Rodin, va aprendre del mestre el *modelé*, la precisió del contorn, però també allà va saber enfonsar-se, amb igual o major abandó, en els abismes dels malsons i angoixes de Malte.

En els últims anys de Rilke, la seva idea d'un Déu «futur», creat per l'artista, es féu cada vegada més problemàtica. Del seu món solitari desaparegué l'immanentisme narcisista; el poeta comparà els homes amb aquells ocells marins dels quals li havia parlat Ellen Delp, que perden la vida llançant-se contra el resplendor d'un far. «Si m'endinso en el que és pregon —va escriure Rilke—, sé que el diví és només pensable en tant que extern a nosaltres, com una mena de far alçant-se en un espai que ens excedeix.» Com en el cas de Juan Ramón Jiménez, el Déu de la infantesa de Rilke no fou del tot oblidat. I ell, el poeta que va atribuir a la poesia i a l'art un valor suprem, confessà un dia a una amiga: «L'art és superflu», com volent significar que no

pot dissipar el dolor de l'home ni treure amargor a la mort.

### III. Rilke i Lou Andreas-Salomé

Per primera vegada s'ha publicat en francès, en la integritat dels documents que es conserven, l'epistolari de Rilke amb Lou Andreas-Salomé: *Correspondance* (Gallimard, París, 1980). És la reproducció de l'edició alemanya de la Insel Verlag (Frankfurt, 1975), que recull el text establert per Ernst Pfeiffer, ara admirablement traduït per Philippe Jaccottet. Conté més de 400 notes i es complementa amb fragments dels dietaris de Rilke i de Lou, que ajuden a omplir les llacunes corresponents a les cartes que falten: aproximadament una dècima part de les que va escriure el poeta des del 1903 i ben bé un terç de les de la seva amiga.

Llegint aquest volum, de prop de 500 pàgines, ens sembla haver conviscut amb l'autor dels *Quaderns de Malte Laurids Brigge*. Comprenem millor la seva complexa, difícil, contradictòria personalitat, il·luminada en els seus recòndits replecs per l'amorosa perspicàcia de Lou. I ens sobta comprovar que, en molts passatges, la qualitat de les cartes d'ella, la penetració de les seves anàlisis i la finor i l'originalitat del seu pensament admeten la comparació amb els moments més brillants de les cartes de Rilke.

En un aspecte es destaca especialment la lucidesa de Lou Andreas-Salomé: quan, el 22 de juliol del 1903, intenta definir en el seu dietari el matís exacte de la compassió que sentia Rilke pels dissortats i enigmàtics vagabunds que trobava pels carrers de París, i que tan patèticament descriu en diversos passatges dels *Quaderns*. Un dels més impressionants d'aquests textos és l'evocació d'aquell malalt de l'anomenat vulgarment «ball de sant Vito», que apareix primer en una carta de Rilke a Lou, i que incorporà després als *Quaderns* en la seva integritat. En rellegir el text de la carta (jo el

recordava vagament de les memòries de Malte), m'han sobtat unes ratlles on l'evocació compassiva es tenyeix tot d'una d'humor, d'un subtil i cruel humor negre. Després de descriure la marxa insegura del malalt, els seus saltirons com davant d'obstacles, que en realitat no existien, explica minuciosament l'esforç del dissortat per a abaixar ara i adés, amb totes dues mans, el coll del seu abric, que tendia obstinadament a alçar-se. Però, inesperadament, Rilke descobreix que la mà esquerra del malalt, amb prodigiosa rapidesa, agafava el coll de l'abric i l'alçava dissimuladament, i després amb totes dues mans reprenia, molt minuciosa, la temptativa d'abaixar-lo, en la qual no reeixia sinó després d'un gran esforç. «Inclinava el cap vers l'esquerra, allargant el coll —diu la carta— i tornava a acotar el cap darrera les mans alçades, tan enfeinades que s'hauria pogut creure que ara l'amoïnava el coll de la camisa i que allà dalt encara hi havia feina per a molt de temps.» En comentar aquesta pàgina, d'un realisme minuciós, digne del millor Dostoievski, Lou observa que l'home-artista, a qui la imaginació permet de viure la vida dels altres, a desgrat de la sensibilitat que l'identifica amb aquell que sofreix, és rarament bo; pateix egoísticament el reflux dels records del seu propi sofriment, i s'allibera egoísticament repetint la sofrença en el seu art, i enganyant així la vida. En el seu llibre sobre Rilke, Lou completa aquest judici amb un lúcid aclariment: «No era pas el crit de la compassió el que sorgia d'aquelles impressions massa fortes: les patia com una agressió, que donava a les seves pròpies desesperacions una evidència simbòlica.»

La princesa Marie von Thurn und Taxis, «dama sensible i entusiasta», com la definí un gran estudiós del poeta, es referia a Rilke anomenant-lo «El seraphico». Però hi ha uns textos de joventut, poc coneguts, que ens el mostren en un aspecte ben diferent. D'aquell temps és un poema d'intransigència nietzscheana, «L'apòstol», que Nora Wydenbruck qualificà de «pueril evangeli de l'odi». Referint-s'hi, Graff el comenta així:

«Aquests mots de "L'Apòstol" ens recorden que hi ha alguna cosa de dur i d'implacable en la contextura de Rilke.» Podríem afegir: almenys del Rilke jove. El poema, així com la narració autobiogràfica *Edwald Tragy*, no van ser publicats sinó després de la mort del poeta. Rilke es trobava ja ben lluny de la influència nietzscheana quan, el mes d'agost del 1903, escrivia a Lou des de Worpswede: «M'estimo el país toscà, i de bon grat viuria allí on sant Francesc desplegà la seva radiant pobresa com un mantell on anaven a arrecerar-se totes les bèsties, a Subiaco, a Assís; però és una regió de muntanya i qui sap si massa freda a l'hivern.»

En les cartes creuades entre Rilke i Lou Andreas-Salomé, he trobat nombroses referències a la psicoanàlisi. Lou era experta en aquest tema. Havia treballat en una clínica de Goettingen on s'aplicava la terapèutica propugnada per Freud, i també a la Policlínica de la Societat Berlinesa de Psicoanàlisi. Admirava Freud i l'havia freqüentat a Viena i a Alemanya. Més d'una vegada, la que durant tants anys tingué vincles estrets amb Rilke —primer d'amor, després d'amistat— reflexionà sobre la conveniència d'assajar amb el poeta el tractament psicoanalític, contra els seus cicles de depressió, que ell mateix tan bé analitzava. Les cartes en parlen durant els anys 1911, 1912 i 1914, i també deu anys després, ja pròxima la mort de Rilke. Però la decisió de Lou va ser sempre negativa. Tampoc Rilke no creia adequada la psicoanàlisi per a combatre els seus mals, que tant l'angoixaven. La projecció de la llum crua de l'anàlisi damunt el seu passat, damunt el jardí boirós i secret de la seva infantesa, li semblava una profanació. El 28 de desembre del 1911, Rilke escrivia a Lou: «Penso menys que anys enrera en un metge. La psicoanàlisi és un ajut massa radical per a mi; ajuda tot d'un cop i per sempre, arriba fins al mateix fons, i trobar-me un dia així netejat em deixaria potser encara amb menys perspectives que el meu desordre.» L'any 1914, a Munic, el doctor Stauffenberg intentà novament persuadir-lo perquè acceptés el tractament, però Rilke,

en una carta, explicà per quines raons s'hi oposava. L'esmicolament analític hauria destruït, segons ell, un tresor que li era indispensable per a l'elaboració del seu món poètic. «Seria atroç i nauseabund —diu— esmicolar la infantesa; seria atroç per a qui no necessita pas dissoldre en el seu dins els elements no dominats de la infantesa, sinó més aviat utilitzar-los en invencions i sentiments —en coses i en animals, i si calgués, en monstres.»

En un dels primers viatges de Rilke a Suïssa, poc després d'acabar-se la primera guerra mundial, el va sorprendre la importància que tenia llavors la psicoanàlisi en aquell país, especialment a Zuric. Ho comentà amb mots acerats, implacables: «Gairebé tots els joves, per altra banda cantelluts i pulcres, són analitzats... Imagina't: a aquest esterilitzat suís, en el qual tots els racons han estat escombrats i polits, quina vida interior pot quedar-li a l'ànima, alliberada de gèrmens i il·luminada amb una claror sense ombres, com un quiròfan.»

No és estrany que Lou Andreas-Salomé, «que tan bé coneixia el delicat mecanisme de les experiències sensorials i creatives de Rilke», com ha dit Graff, endevinés que aquella terapèutica tindria, en les pertorbacions fisiològiques i psíquiques del poeta, més aviat una influència negativa. I aquesta malfiança, en la qual coincidien Rilke i la seva lúcida amiga, sembla que hagi estat justificada per alguns estudis antropològics posteriors. Margaret Mead, en el seu llibre *Male and Female*, sosté que el vel que separa el subconscient no hauria de decantar-se mai del tot. Cal que les experiències primàries de la infantesa es transformin en el simbolisme disciplinat de la vida adulta, i la civilització depèn d'això. «Els qui no han reeixit a fer aquestes transformacions —continua— enfolleixen i omplen els instituts mentals. Els qui conserven un fàcil accés als seus records primerencs i, a més, tenen talent i traça, esdevenen artistes o actors; els qui poden combinar aquestes primíceres experiències bàsicament humanes amb una

especial visió i amb l'amor a la nissaga es converteixen en profetes... Si el vel es retira, la imaginació artística emmalalteix i es mor, el profeta contempla el mirall amb expressió de burla, el científic se'n va a pescar.»

Un crític ha observat que, en aquestes matèries que tan profundament afectaven la seva capacitat creativa, l'instint de Rilke era sorprenentment segur i encertat. L'any 1899, quan el poeta tenia vint-i-quatre anys, ja va escriure en el seu dietari unes observacions sobre aquest tema. Revelen una intuïció profunda de la seva textura espiritual i, al mateix temps, són un exemple ben rilkeà del seu do per a l'expressió subtilment imatjada. «Només temo —deia— aquelles contradiccions internes que tenen una tendència a la conciliació. Cal que les meves contradiccions només rarament tinguin noves mútues, i encara per simples rumors. Com dos prínceps de terres llunyanes, que tot d'una s'adonen que s'odien perquè tots dos han començat a enamorar-se de la mateixa noia.» El crític afegeix que la noia no és sinó l'esperit del moment creador.

## VALÉRY I ELS PARANYS DEL LLENGUATGE

### I

L'obra de Valéry oscilla entre el nihilisme i el lirisme, entre un refús de l'ésser i una ardent, meravellada exaltació de l'ésser. A l'extrem de la seva tenaç anàlisi dels mecanismes de la pròpia consciència, d'una contínua autoobservació d'on deriven *Monsieur Teste* i la majoria de les notes aplegades en els seus *Cahiers* —unes 29.000 pàgines en un període de gairebé cinquanta anys—, trobem conclusions negatives, ombrívols, fins i tot desemboquen en un estrany humor negre, digne de Ionesco i dels poetes de l'absurd. Segons una nota del volum XXVI dels *Quaderns*, la finalitat de l'home «*pensaire*» és mirar de prendre consciència de la seva pròpia

organització per dominar-la *una sola vegada* i menysprear-la, abans de retornar-ho tot al Tot, que és no-res. Comentant aquest nihilisme, Ned Bastet (en els seus *Entretiens sur Paul Valéry*, 1968) retreu el que Valéry anomena el seu «calligulisme intel·lectual», la proposta —oh Pere Quart!— d'una decapitació verament il·lustre: «*Tout le savoir dans une tête, et la couper, se la couper.*» Ned Bastet afegeix: «De negació en negació, l'esperit reflueix a la fi en la generalitat del seu acte, que és d'ésser refús universal, però a l'extrem del seu moviment repetit, no trobant ja res per rebutjar, s'esvaeix com la mor la flama que ho ha consumit tot.» És el que reflecteix una petita «faula» del mateix volum XXVI, tan curiosament evocadora de l'asceta intel·lectual meditant i escrivint, de bon matí, en el silenci de la ciutat encara adormida. Si els *Cahiers* són, fonamentalment, un mapa de l'esperit i no recullen a penes cap anècdota, cap anotació autobiogràfica, cap retall d'història, les breus ratlles d'aquesta «faula» semblen transparentar el vague somriure de Valéry i emmirallar-ne la mà cansada, i també l'altra mà, el polze i l'índex grocs de nicotina: «Després de devorar-ho tot, el coneixement, no sabent ja què fer, considera aquest muntet de cendra i aquest fil de fum que ell ha fet del Cosmos i d'un cigarret.»

Però aquest estat d'esperit no hauria pas fet possible la poesia de l'autor de *Le cimetière marin*. És cert que, com ha observat Émilie Noulet —que tan bé coneix el poeta i tan profundament ha analitzat la seva obra—, «per parlar en veritat de l'home i també de l'escriptor, cal restituir-li el seu bàsic esperit de negació, de refús, de pessimisme, de desdeny». Però també és cert que, paradoxalment, referint-se a aquest nihilista, els seus crítics han pogut parlar d'«experiència mística de la realitat», de «buidor que es trasmuda tot d'una en plenitud», i el mateix Valéry ens ha invitat a contemplar les coses amb amor, a alliberar-les de la nostra indiferència: «Mira aquest angle que formen el caire d'un moble amb el vidre. Cal rescatar-lo d'entre



allò que és vulgar, del visible no vist —*salvar-lo...* Dóna a aquest pobre, a aquest racó, a aquesta hora i aquestes coses insípides, i tindràs el cent per u en recompensa.»

Hi ha, doncs, en l'obra de Valéry, un balanceig entre refús i exaltació quan s'encara amb la realitat i amb la vida, i hi trobarem una oscil·lació semblant en la seva valoració del llenguatge. Si va escriure aquell vers:

*Honneur des hommes, saint Langage*

que n'és una veritable sacralització, en els *Cahiers* i en algun dels seus llibres hi ha reiterades proves de la malfiança i la ironia amb què considerarà sovint el llenguatge, subratllant-ne la insuficiència i descobrint-ne els paranys. Com observà Judith Robinson (*L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, 1963), el poeta retreia al llenguatge el seu origen fortuït i desordenat, el comparava a una formació geològica mentre que molts hi volen veure «una arquitectura»; li retreia el defecte d'imposar-nos el pensament dels altres («*le moyen le plus fort de l'Autrui, -logé en nous-mêmes*», deia el poeta), i el vici insidiós dels mots que interposen «una barrera artificial entre l'esperit i les coses». El llenguatge pot ser, doncs, no pas un aclariment de la realitat, sinó un vel que l'obscurixi i la deformi. I no pas solament perquè falti una veritable afinitat entre el signe i la realitat designada («La independència del signe i de la cosa significada permet de jugar, com amb gegants de tripa de bou, amb mots gegantins»), sinó també per una curiosa tendència del llenguatge a crear motlles expressius que indueixen a acceptar fallacioses simetries i analogies. És característica, en aquest aspecte, una anotació del quadern del 1934, a la qual Valéry donà aquest títol: «Els perills i els insidiosos paranys del llenguatge.» Diu així:

«Si dius: la Vida i la Mort —aquest petit mot *i* implica simetria, equivalència, en un primer temps mental; contrast en un segon temps i contradicció, incom-

patibilitat... Això resulta de la forma substantiva donada a aquestes dues idees. Doncs bé: el seu origen és experimental, i, en l'experiència, *vida* i *mort* no són pas com dues figures oposades i que poden compondre's en un monument. Són, o han de ser, coses l'una de les quals és modificació de l'altra i té necessitat de l'altra. Tota una retòrica metafísica és engendrada per aquella notació. Així, el repòs i el moviment. El Dia i la Nit. El Bé i el Mal. La Matèria i l'Esperit. Sí i No. El Pro i el Contra.

»Més amunt he escrit "en un primer temps mental". Aquest temps és un mode, un acte, l'acte en el qual l'operació de l'esperit només concerneix l'additivitat i, sense referència als elements que un reuneix o *identifica*. Un segon temps serveix per instituir, entre els dos temes identificats d'antuvi, una relació de negació o simetria.

»Primer es fa  $a + b$ ...

»i després: Però  $a = -b$ ...

»Es pot dir que aquesta simple enumeració és ja una *figura* (en el sentit gramatical).»

Potser Lévi-Strauss objectaria que aquests aparellaments de conceptes, enllaçats per una conjunció, no són, en rigor, mòduls d'una «retòrica metafísica», sinó, en un reflex llunyà, la bàsica estructura binària del pensament primitiu. Però això —penso— hauria accentuat encara la malfiança de Valéry, sempre inclinat, com va escriure en una altra nota del 1934, a «*ne pas se laisser vertiginer ou dominer par les Mots. Créatures d'autrui inconnu*». D'aquesta repugnància a manipular una matèria d'origen aliè procedia també la inquietud que sentí Valéry quan, havent d'admetre el caràcter inesperat i gratuït de la «inspiració», es preguntava: «Què hi ha de meu en això que em ve?» El recel enfront del llenguatge era, de vegades, encara més radical. «Si volem mirar ben bé una cosa —deia—, primer hem de procurar oblidar-ne el nom i, d'una manera general, sospitar de tot el llenguatge.» La seva temença no es referia solament a les «emboscades» del llenguatge i a la

tendència que, segons Valéry, imprimeix a l'esperit, volent «apartar-lo de les coses i fer-lo entrar en el joc de les seves combinacions formals»: es referia també a elements del llenguatge més lligats a l'específica estructura poètica, com, per exemple, el ritme. Molt abans que Winifred Nowotny hagués recordat que certs ritmes d'una essencial i disgraciosa vulgaritat la comuniquen inevitablement a qualsevol contingut que se'ls apliqui, Valéry ja havia anotat en els seus *Quaderns* aquesta propietat negativa: «Hi ha ritmes i aires que són estupefaents i s'imposen, imposen la niciesa, i produeixen l'horror de la niciesa.»

## II

Tantes precaucions i reserves, tanta malfiança enfront del llenguatge, haurien pogut implicar, per a un poeta, un risc d'esterilitat, la inclinació al silenci. L'obra poètica de Valéry és, certament, poc abundosa, però el poeta no cedí a la temptació del silenci. Les seves reflexions sobre el llenguatge devien ser-li un estímul d'afinament i de perfecció. Qui tant desconfiava dels mots, sapigué descobrir-ne, com pocs ho han assolit, les més secretes virtualitats sensibles: en l'*Album de vers anciens* la preocupació «musical» és gairebé excessiva. Treballà els mots mestrívolament «en la seva doble funció significadora i delectable». I no pas solament en els llibres de poesia. Guspirejant entre la densa massa d'anotacions sobre els mecanismes del procés mental, d'anàlisis abstractes, de consideracions sobre el temps o sobre el somni, hi ha en els *Cahiers* alguns passatges inoblidables que són gairebé poemes en prosa, i que podrien posar-se entre els millors fragments de la prosa francesa i al costat d'aquell passatge meravellós de *La soirée avec Monsieur Teste* on, amb la tècnica d'un impressionisme fet alhora de detalls molt precisos i de vaporosa vibració, evoca la nocturna visió del teatre:

*Une immense fille de cuivre nous séparait d'un groupe murmurant au delà de l'éblouissement. Au fond de la vapeur, brillait un morceau nu de femme, doux comme un caillou. Beaucoup d'éventails indépendants vivaient sur le monde sombre et clair, écumant jusqu'aux feux du haut. Mon regard épelait mille figures, tombait sur une tête triste, courait sur des bras, sur les gens, et enfin se brûlait.*

En un poema en prosa dels *Cahiers*, l'evocació d'una dona que el poeta trobà pel carrer és feta de breus constatacions sobre el seu aire, la seva mirada, el seu caminar. «És —comenta Émilie Noulet— la descripció no pas de formes, ni de masses, ni de colors, ni de trets, sinó, llevat dels ulls blaus, la descripció de no-res, d'un aire, d'una expressió que no té ni gest ni paraula.» Valéry veu aquella dona jove i l'observa. «L'aire encisat, absent i lleuger... Hi ha vanitat, eufòria, suficiència en aquest sistema d'ulls blaus. Tot el seu ésser visible sembla una part d'ésser joiosament aventurada dins l'espai, on els altres i les pedres són igualment presents, i que cal evitar. Tot el seu ésser visible li és òrgan momentàniament enfonsat en un món divertit, però indiferent —com una mà ficada a l'aigua— un tomb en barca...»

El símil darrer acaba d'aclarir la realitat psicològica tan ben dibuixada, precisa delicadament l'estat d'esperit d'aquella dona jove que passa reclosa en la seva alegria. L'evocació és feta de pinzellades subtils, d'endevinnaments, d'interpretacions admiratives, i la figura es fa gairebé símbol, ens duu, en certa manera, a un camp metafísic: aquella dona jove ha esdevingut, en la seva eufòria, un mirall encès, un gai espill de l'ésser.

Però en d'altres fragments especialment poètics dels *Cahiers* la impressió, davant el món extern, és més íntima, més subjectiva. Walter Ince, en els seus *Entretiens sur Valéry* (1968), en cita un dels millors. És l'anotació que féu el poeta a Grasse, l'any 1927, a l'hora que ell preferia, o sigui, a punta d'alba. Ben cert, com sub-

ratlla Ince, és una «*expérience mystique du réel*»: «A l'aurora. Aquest xiprer ofereix. Aquesta casa daurada apareix —què fa? Es construeix a cada instant. Aquestes muntanyoles s'enlairen i aquests arbres semblen oferir i esperar. Sota la llum naixent tot canta, i les coses, separades de l'ombra i designant la direcció del sol, són uníson... Com sento en aquesta hora... la profunditat de l'aparença (no sé pas expressar-la), i és això el que és poesia. Quin mut astorament que tot sigui i que jo sigui. El que llavors es veu ateny un valor simbòlic de la totalitat de les coses.» (Vol. XII de les *Obres completes*.)

El poeta, que durant tants anys ha explorat i afinat la seva consciència —«Només m'interessa mesurar i augmentar el meu poder mental conscient»— i que de vegades, en el seu nihilisme «destilla —escriví Charles Du Bos— una tristesa tan vasta, que assoleix una puresa inhumana», trobà, en aquests màgics moments de compenetració amb la realitat humana o amb la beutat i el misteri del món físic, una plenitud que ell mateix declara inefable. Aquella consciència, treballada per una llarga ascési, ja no es nodreix d'ella mateixa —mirall que s'emmiralla—, sinó que ha estat «omplerta, envaïda per una existència». Llavors la percepció poètica origina un veritable *état chantant*: «l'ànima canta a l'uníson amb el que la commou: això només l'amor ho fa possible». (Marcel Raymond, *Approches*, 1946.) Aquell dia, a punta d'alba, Valéry contemplà davant la seva finestra una casa daurada per la llum naixent. La veié «bastint-se a cada instant», revelada per la claror nova i pura; el poeta assistí a una mena de creació ràpida, fabulosa. Sortint de l'ombra, irrompia el visible present amb l'enigmàtica suggestió d'allò que és imaginari. És una visió semblant a la d'aquella altra casa de què ens parla Merleau-Ponty en el seu prefaci a *Signes*: «La casa, a l'horitzó, lluu solemnement com una cosa passada o una cosa esperada.» Si Rilke escriví, parlant de la seva estada a Rússia:

*Moscou, Moscou,  
amb campanes com records...*

donant així a una sensació present el prestigi, l'ennobli-dora pàtina del que ja és passat, Merleau-Ponty convertí la visió present en una realitat passada o en una realitat futura, sense més present que el que sosté aquesta capacitat d'espera o de record. Valéry, en canvi, exalta el màgic present i diríeu que l'eternitza. La plenitud de la seva experiència, com observà Walter Ince, «es troba, en certa manera, fora del temps, i fins a tal punt és saturadora, que Valéry arriba gairebé a veure l'eternitat en un instant i l'univers en uns quants metres quadrats».

En aquests moments privilegiats de «*mysticisme du réel*», de «*présent éternel et délectable*», l'ona del llenguatge es romp, de vegades, contra l'inefable, es desfà en el silenci. Però llavors la incapacitat expressiva no hauria pas d'atribuir-se al llenguatge: no és, en rigor, sinó el resultat de la percepció mateixa que, sotmesa a lúcida reflexió, reconeix els seus límits. Així en aquella anotació de l'any 1926, quan Valéry escolta, a punta de dia, el cant d'un ocell: «Escolto l'ocell invisible dins l'estructura daurada, ombrívola, immòbil del tros de parc que ara veig. Escolto, escolto, i el que escolto —ja ultrapassada la idea de cant d'ocell, i les comparacions, etcètera, i tot allò que voldria substituir-se, anar més enllà—, no troba sinó l'inexplicable en si mateix, el so- roll, la sensació impenetrable... com un color.»

Com tantes vegades en les anotacions dels *Cahiers*. Valéry ha passat de la percepció poètica al rigor de l'anàlisi. No ha pogut perfilar —ell, tan amic de les precisions— la definició del que sentia, ja que, en el delicat misteri de la seva simplicitat, el cant de l'ocell era, com diu Valéry, impenetrable. Però mentre l'escoltava, «l'ànima no estava sola», el poeta havia «tingut accés a l'ésser». El llenguatge, ja sense paranys, translúcid, adherit a la realitat de la percepció, es diluïa meravelladament en el silenci.

L'autor d'*Art et Scolastique*, que ha estudiat en diversos llibres la poesia i l'art, no ens havia donat encara sobre aquests temes cap obra tan extensa i substanciosa com *Creative Intuition in Art and Poetry* (Bollingen Series. Pantheon Books, Nova York).<sup>1</sup> En el seu nou llibre, Maritain coordina hàbilment el més significatiu de les seves reflexions anteriors i aporta un valuós cabal d'idees sobre el misteri de la creació poètica, entenent la poesia en el sentit de la definició que en féu Coleridge: com l'impuls íntim i la vida secreta que animen les belles arts.

Una obra tan ambiciosa requeria, certament, la bella i quasi majestuosa presentació que caracteritza els llibres editats per la Fundació Bollingen, volums sempre de la millor qualitat en tots llurs elements. La tipografia de *Creative Intuition*, que oferia estructuralment no pocs problemes, ha estat dirigida amb gran encert per Andor Braun, i les seixanta-vuit reproduccions que il·lustren el llibre formen una valuosa antologia de l'art de tots els temps, des de l'escultura grega i els temples indis fins a Kandinsky, Rouault i Chagall, en selecció anàloga, per la seva originalitat i la seva intenció, als textos sense comentaris que figuren al final de cada capítol. Per a donar una idea de la gran riquesa d'aquest volum —riquesa de temes, de suggeriments, de citacions—, n'hi ha prou de dir que l'índex de matèries, onomàstic i bibliogràfic, ocupa quinze grans pàgines a doble columna.

### I. *Art oriental, art occidental*

La meditació filosòfica de Maritain comença amb un capítol inductiu en què estudia la diferència fonamental que hi ha entre l'art d'Orient i el d'Occident. L'artista

1. Ha estat publicada una traducció castellana d'aquest llibre (Emecé Editores, S. A., Buenos Aires).

oriental s'averkonyiria de pensar en el seu «jo» —diu el filòsof— i d'intentar la revelació de la seva personalitat en l'obra creadora. Contempla les coses, medita el misteri de llur aspecte visible i de llur secreta força vital; a l'Índia, encara que intenti transcendir la naturalesa, l'artista només aconsegueix identificar-se amb aquesta força vital, «l'Eros feroç que mena el somni del món al llarg d'incessants naixements i renovacions i d'una puflulant productivitat: l'artista és vençut per la naturalesa, per la fecunditat implacable de l'esdevenir». Però l'art xinès està atent a les coses d'una manera molt diferent. No n'és presoner, sinó que les capta en una mena de transnaturalisme animista, cercant-hi l'ànima captiva i l'íntim principi d'harmonia dinàmica, el seu «esperit», que prové de l'esperit de l'Univers. Tant l'art de l'Índia com el de la Xina, allunyats de l'«ego» humà, embadalits en la contemplació de les coses, revelen, no obstant, involuntàriament i dissimuladament, el fet humà. I no solament l'íntima estructura de la personalitat col·lectiva de Xina o de l'Índia, sinó també l'ànima individual de l'artista. Com més procura l'artista oriental oblidar la seva personalitat i immolar-la a les coses —conclou Maritain—, més present es troba en la seva obra i amb més força hi reneix.

En contraposició a l'art oriental, el d'Occident ha subratllat progressivament la personalitat de l'artista i, en les seves últimes fases, ha penetrat cada cop més en l'univers individual de la subjectivitat creadora. El Romanticisme i la pintura moderna són, segons Maritain, les etapes finals d'aquest gradual adveniment del «jo»; però aquest art primordialment ocupat a revelar la personalitat revela també, per bé que de manera obscura, les coses i llurs aspectes i sentits ocults. «En l'arrel de l'acte creador —conclou el filòsof— hi ha d'haver un procés intel·lectual molt peculiar, sense paral·lisme amb la raó lògica, a través del qual es revelen alhora les Coses i la Personalitat, en una mena d'experiència de coneixement que no té cap expressió conceptual i s'expressa només en l'obra de l'artista.»



## II. Personalitat i poesia

En la poesia i l'art, doncs, com en la contemplació mística, l'intel·lecte transcendeix els conceptes i la raó discursiva. Però l'intel·lecte de l'artista tendeix a produir, a crear; afaïçona no solament el verb íntim, allò que Schiller anomenà «idea total» de l'obra, sinó una obra alhora material i espiritual com nosaltres mateixos, i en la qual es transvasa quelcom de la nostra ànima. Maritain veu en aquesta creativitat de l'esperit la primera arrel ontològica de l'activitat de l'artista. Aquesta sorgeix d'un sentiment oposat a l'angoixa heideggeriana davant la consciència del No-res: sorgeix de la «meravella de l'home despertant-se a la contemplació i al descobriment», com va escriure Herbert Read. La necessitat creadora que acuita l'intel·lecte, tal com la descriu Maritain, recorda aquelles «ressonàncies» positives definides per Woltereck; tant la ciència com l'art neixen d'«aquest íntim afany d'assimilar, examinar, comprendre i crear». Woltereck veia en la «por» i el «naufragi» heideggerians un *apropament a la transcendència*, i en l'impuls positiu, creador —que és el pol oposat al sentiment fonamental descrit per Jaspers i Heidegger— una *intensificació íntima*, un acrescut sentit de la vitalitat. En canvi, Maritain descobreix en la poesia, seguint les petjades de Poe i Baudelaire, no pas una simple afirmació biològica, sinó una forma de religiosa nostàlgia, una incitació al record de la Bellesa transcendent. «Quan un poema exquisit fa brollar llàgrimes —digué Poe—, aquestes llàgrimes no indiquen un excés d'alegria, sinó una malenconia irritada... una naturalesa exiliada en un món imperfecte, que voldria posseir immediatament, en aquesta terra mateixa, un paradís revelat». Gràcies al caràcter transcendent de la bellesa, comenta Maritain, tota gran poesia desperta en nosaltres el sentit de la nostra misteriosa identitat i ens encamina a les fonts de l'ésser. Arriben al poeta els secrets que les coses balbucegen, i si percep realitats, corresponències, escrits xifrats que es troben al cor de l'existèn-

cia, si copsa aquestes «coses del cel i de la terra que no somniava la nostra filosofia», no ho fa *sabent-ho*, en el sentit corrent de la paraula *saber*, sinó rebent-ho tot en les fosques entranyes de la seva passió i del seu afecte. Tot allò que discerneix i endevina en les coses no és com quelcom d'*aliè* a si mateix —segons la llei del coneixement especulatiu—, sinó, al contrari, com inseparable de si i de la seva emoció i com identificat amb si mateix. Aquesta és, doncs, una tesi que té afinitats evidents amb les teories de l'*Einfühlung*, especialment amb les hipòtesis de Volkelt i Lipps, que assenyalen en el mecanisme de l'«empatia» la preponderància dels factors afectius sobre els intel·lectuals.

Però Maritain no propugna de cap manera una teoria exclusivament sentimentalista de la intuïció poètica. Segons ell, la poesia procedeix de la integritat de l'home: a la vegada dels sentits, de la imaginació, l'intel·lecte, l'amor, el desig, l'instint, la sang i l'esperit. La poesia —recordem que Maritain no es refereix solament a la «poesia d'expressió verbal», sinó també a l'arrel vivificant de la música, la pintura, l'arquitectura, etcètera— fa que l'ànima sigui coneguda en l'experiència del món i que aquest es faci conèixer en l'experiència de l'ànima. Ja ho va dir Coleridge: «Convertir allò extern en intern, fer de la naturalesa pensament i del pensament naturalesa: tal és el misteri del geni en les belles arts.» En parlar de la revelació de la personalitat (la personalitat lligada a les coses) que és funció de la poesia, l'autor de *Creative Intuition* intenta aclarir, referint-la a la seva tesi, la discutida afirmació d'Eliot: «El progrés d'un artista és un continu sacrifici de si mateix, una contínua extinció de la personalitat», i indica que Eliot es referia al sacrifici de la personalitat egocèntrica, en oposició a la subjectivitat creadora, revelada en l'obra juntament amb les coses. Però, en realitat, penso que Eliot al·ludia el sacrifici de la personalitat a favor de la «saviesa col·lectiva». L'egoisme romàntic ha de cedir davant el principi clàssic de la fe en els valors de la tradició: tal és el pensament d'Eliot en referir-se

a l'«extinció de la personalitat». No rebutja l'egocentrisme en relació amb «les coses», sinó en relació amb l'«acumulada saviesa del temps», l'influx de la qual sobre l'esperit i l'obra del poeta és considerat decisiu per Eliot.

Maritain, que no nega les tares del «Romanticisme dolent», subratlla, en canvi, el fet que el període romàntic donà una *prise de conscience* a la poesia, una reflexió paral·lela a la que per al misticisme començà, si fa no fa, a l'època de santa Teresa i sant Joan de la Creu. El Romanticisme és, per al filòsof francès, una de les fases finals en el lent procés de revelació de la personalitat esdevinguda en els segles moderns. ¿Ja s'ha arribat, doncs, a un punt de saturació autobiogràfica en la poesia i l'art? Tal és l'opinió d'Otto Rank quan escriu: «Especialment en la poesia, és quasi completa aquesta impregnació en la psicologia personal del poeta i en la ideologia psicològica de la nostra època.» Rank suggereix que l'home dotat de força creadora renunciï ara a l'expressió artística i es dediqui a la formació de la seva pròpia personalitat, lliurant-se enterament a la vida i no a l'objectivació de la seva personalitat en l'obra d'art. L'autor de *L'art i l'artista* fa, doncs, renèixer aquella oposició entre l'art i la vida que fou preocupació d'Oscar Wilde i, en general, dels decadents; aquests es refugiaren en l'art fugint de la vida, i Rank prescriu la solució contrària perquè creu que, en el nostre temps, la personalitat objectiva en l'art ha esgotat ja el seu valor i ha de recrear-se, preparant així l'adveniment d'«un nou tipus d'humanitat».

Ningú no comprèn millor que Maritain la insuficiència de la poesia —que ell anomena «aliment que no sadolla»—, però el seu llibre porta a conclusions molt diferents de les que apunta Rank en el seu pessimisme. La poesia i l'art tenen, és cert, llurs fronteres, que el propi Maritain ha traçat amb gran precisió. La seva tesi, tanmateix, reconeix a la poesia i a l'art una inesgotable capacitat de revelació, perquè aquesta, lluny de cenyir-se a la personalitat de l'artista, tendeix vers tota

la realitat, «vers la infinita realitat reflectida en cada existent singular i concret». Entre les pàgines més belles i profundes de *Creative Intuition*, cal citar les que descriuen aquesta ressonància de l'existència singular en la intuïció poètica. Segons el filòsof francès, la intuïció creadora «capta un complex de realitat concreta i individualitzada, copsant-la en la violència de la seva sobtada afirmació i en la unicitat total del seu pas pel temps...» Aquest moviment transitori d'una mà estimada existeix un instant i desapareixerà per sempre: tan sols perdurarà, per damunt del temps, en la memòria dels àngels. La intuïció poètica el capta al pas, en un vague intent d'immortalitzar el temps. Però no es deté en aquest existent donat; va més enllà, infinitament més enllà, tendeix i s'estén cap a l'infinit... Les coses són captades per la intuïció poètica tan aviat com s'obren a les inexhauribles riqueses de l'ésser i com a llur signe. La intuïció poètica torna diàfanes i vives les coses que capta i les dota d'horitzons infinits. I així com elles són pròdigues en sentits, i en l'ésser hi ha un feix de signes, també l'obra enclourà múltiples significacions, dirà més del que és en si mateixa i brindarà a l'esperit l'univers en un rostre humà:

*Calia que un rostre  
respongués a tots els noms del món...*

(Éluard)

La crítica que fa Maritain de l'art abstracte té una estreta relació amb aquest concepte de la intuïció poètica com a reveladora dels ecos infinits de l'ésser en una existència concreta. El filòsof ha precisat el propòsit de l'art no figuratiu, que renúncia completament, o fins al punt on és possible, al món existencial de la naturalesa. El seu objectiu —diu— és revelar per fi l'art en la seva autèntica essència i alliberar-lo de tot rastre de naturalisme, perquè s'expressi sense traves la subjectivitat creadora. Maritain observa que l'art abstracte mo-

dern és d'intenció subjectiva i enterament oposat a l'art abstracte objectiu de l'Islam. Reconeix que en la nostra època l'art no figuratiu «ens allibera de la lletjor i l'estupidesa de la figura humana que ha envaït la pintura contemporània i ofereix, seguint els perfils d'algun ideal platònic, un element de contemplació i de repòs espiritual: la pau de les superfícies geomètriques, de les construccions de filferro i dels artefactes de fusta». Però l'autor de *Creative Intuition* veu unes falses premisses en aquest intent de renovació. Assenyala que, en renunciar al conjunt de l'existència corpòria i a les íntimes profunditats del món de la naturalesa, apartant-se així del misteri de la realitat total i de la intuïció poètica, tot esforç per a expressar lliurement la creativitat de l'esperit s'extingirà a poc a poc. L'art «ha de revelar la realitat transparent cop-sada en el món existencial de les coses» i donar a les formes, mitjançant l'emoció creadora, una nova expressivitat. Pot deformar i transposar les formes naturals, transfigurar-les i refer-les, però a condició que transcendixin i formin part d'un gran càntic carregat d'intenció i de sentit.

### III. *Els dos subconscients*

Una de les tesis fonamentals d'aquest llibre és la que distingeix entre el concepte surrealista del subconscient i el concepte d'un subconscient «espiritual». Ja hem vist que per a Maritain la poesia i l'art són una forma d'experiència o coneixement que, fonamentalment, es troba per damunt de la raó lògica. Però —puntualitza— el surrealisme no intenta solament alliberar de la raó lògica, sinó de la raó *tout court*. El defineix com un afany sistemàtic de negar la suprema autonomia d'una facultat espiritual en la seva naturalesa, com un desig de rebutjar en tots els seus aspectes la direcció de la raó conscient i la superior intuïtivitat de l'intel·lecte (àdhuc en la seva vida preconscient),

deixant així en llibertat les infinites forces d'allò que és irracional en l'home perquè neixi l'*Übermensch*. El surrealisme —conclou— apunta cap a una mena de revelació profètica dels poders màgics que comporta el «pensament» humà lligat al cosmos, i proporciona enganyosos i passatgers succedanis de la ciència, la metafísica, el misticisme i la santedat.

Per al debat entre la raó i la poesia, és essencial la distinció dels dos subconscients que defineix Maritain. Un d'aquests grans dominis de l'oculta activitat psíquica és «el preconscient de l'esperit en les seves fonts vives», i Maritain el defineix com «espiritual» o «musical», aplicant-li aquest últim epítet per les seves ressonàncies platòniques, per tal com és en el subconscient on tenen les seves arrels profundes la poesia i les belles arts, i Plató anomenà *Mousikè* no solament la música, ans tota activitat artística depenent de la inspiració de les muses. L'altre és el subconscient de la carn i la sang, dels instints, tendències, complexos, imatges i desigs reprimitis, dels records de traumatismes vitals que han deixat un rastre profund. Aquest domini subconscient, Maritain l'anomena «automàtic» o «sord» —sord a l'intel·lecte i estructurat en un món propi, al marge de l'intel·lecte. «També el podríem anomenar —afegeix—, en un sentit general, i al marge de qualsevol teoria, *inconscient freudià*.»

El filòsof puntualitza que aquesta distinció entre subconscient espiritual i subconscient automàtic és diferent de la que fa Jung entre l'inconscient personal i el col·lectiu. Ambdós formen part del subconscient espiritual quan entren dins l'esfera de la vida preconscient de l'intel·lecte o de la voluntat, i així s'espiritualitzen, i ambdós es confonen amb el subconscient automàtic quan resten tancats en un món purament animal, separats de la voluntat i de l'intel·lecte. Segons l'autor de *Creative Intuition*, aquests dos tipus de vida subconscient actuen amb simultaneïtat, i en l'existència concreta llurs respectius influxos en l'activitat conscient solen interferir-se o mesclar-se en major o menor

grau, tot i que són essencialment diferents. Hi ha, doncs, un subconscient lligat a les facultats espirituals de l'home i «a l'íntim abisme de la llibertat personal, a la set i a l'afany de conèixer i de veure, d'aprehensió i d'expressió... Quan l'home, a la recerca del seu univers interior, s'erra de camí, entra en el món del subconscient "sord", creient penetrar en l'íntim món de l'esperit, i així va vagant per una interioritat falsa, on allò que és salvatge i automàtic es disfressa de llibertat. Tal fou l'aventura del surrealisme». Maritain conclou que, si existeix en el subconscient espiritual una activitat no conceptual o preconceptual de l'intel·lecte, *àdhuc en allò que pertany al naixement dels conceptes*, amb més raó hem de suposar que aquesta activitat serà decisiva en la gènesi de la poesia. Aquesta neix en els cims de l'ànima, en la nit primigènia i translúcida. La musa de Plató no és externa, sinó interior: és la intuïció creadora, l'experiència poètica. «Més celests que els estels llunyans i resplendents —cantà Novalis—, sorgeixen els ulls infinits que en nosaltres obre la Nit.»

Tal vegada convindria fer alguna reserva a certs aspectes d'aquesta teoria. Si Maritain afirma que les fonts de la poesia —la poesia verbal i la que informa les belles arts— es troben en el subconscient «espiritual» o «musical», ¿com pot afirmar que «la poesia procedeix de la totalitat de l'home: ensems dels sentits, de la imaginació, l'intel·lecte, l'amor, el desig, l'instint, la sang i l'esperit»? ¿No situa el filòsof els instints i la sang en l'inconscient automàtic o freudià? Suposem que aquestes forces obscures i salvatges són objecte d'una transmutació abans de penetrar en el mecanisme de la intuïció creadora i s'espiritualitzen en mesclar llur influx amb el del subconscient «musical». Ja ens digué Maritain que l'activitat d'ambdues formes de vida pre-conscient s'interfereix contínuament, i que, excepte en pocs casos de suprema purificació espiritual, el subconscient «musical» no actua sense implicar l'altre, encara que sigui en grau mínim.

#### IV. *Intuïció i expressió*

Coleridge, que cal citar sovint quan es tracten aquests temes, perquè anticipà moltes idees sobre la teoria de l'art, ja va dir que hi ha en el geni una activitat inconscient, «o més ben dit, que aquesta és el geni en l'home de geni». Però fou Schiller, entre els moderns, qui subratllà amb més enardiment la importància d'aquesta activitat inconscient o subconscient en l'origen de la poesia i de l'art. En una carta dirigida a Goethe el 27 de març de 1801, rebutja la tesi de Schelling segons la qual «en el regne de la naturalesa cal prendre com a punt de partida allò que és desproveït de consciència, a fi d'arribar a la consciència; per contra, en el regne de l'art, hom parteix d'allò conscient per arribar a l'inconscient». Schiller observa: «Aquests idealistes no semblen treure un gran partit de l'experiència, car aquesta ensenya que l'únic punt de partida del poeta és l'inconscient.» En la carta de Schiller, text realment preciós (m'estranya que l'autor de *Creative Intuition* no l'hagi incorporat a l'amplíssima, apassionant antologia de citacions que ens brinda entorn de la seva tesi), es comprimeixen, encara que amb una terminologia diferent, les línies fonamentals del pensament de Maritain pel que fa a les relacions entre la intuïció i l'expressió, la inspiració i la tècnica. En ocasió de la mort de Dylan Thomas, ja vaig citar parcialment en «Insula» l'equilibrada teoria schelleriana, equidistant de la tesi platònica de la «folia» poètica i d'aquells principis de Poe i Baudelaire que atribueixen la poesia només a una activitat conscient i deliberada.

Schiller coincideix amb Maritain a assenyalar la importància primordial d'una germinació subconscient que ell anomena «idea global» de l'obra i que Maritain denomina «intuïció creadora», perquè, en realitat, no es tracta de cap concepte o idea. Sense aquest íntim germen —«obscur, però poderós», diu Schiller—, l'obra poètica no pot néixer; i el poeta ha de saber com ex-



pressar i comunicar aquest inconscient «objectivant-lo en una obra d'art».

¿Com es manifesta en la seva primera fase, segons Maritain, l'experiència poètica, l'obscura «idea global» a la qual es referí Schiller? En abordar el nucli central de la seva teoria, Maritain usa un llenguatge analògic i capta els seus símls en l'esfera de la física, de la fisiologia i la música. El medi on sorgeix l'experiència poètica «és la vida preconscient de l'intel·lecte, de la imaginació i l'emoció, buida de tot concepte o idea, però plena d'imatges i moviments afectius; és on radiquen, encara que en forma virtual, totes les experiències passades i els tresors del record adquirits per l'ànima». El primer efecte del coneixement poètic en aquest medi «fluid i vivent» és com un moviment musical produït en les profunditats d'aquelles «fonts vives» (com els místics, Maritain es refereix indistintament a la «rel profunda» o al «cim» de l'ànima, a la seva *fine pointe*). Però és una música sense paraules ni sons, el vague despertar d'aquestes imatges «que ascendeixen de les pregoneses de l'ésser i componen un càntic», com digué Béguin en un text que cita el filòsof amb una frase anàloga de Mallarmé: «El cant sorgeix de font innata, anterior al concepte.»

La intuïció poètica —continuem l'anàlisi de Maritain— s'expansiona en aquest medi fluid i hi produeix una mena d'ones. Són les «unitats parcials», essencialment dinàmiques i transitòries. El filòsof en diu, amb una designació potser no gaire feliç, «pulsacions intuïtives», i cap d'elles no és l'expressió entera de la intuïció poètica, perquè totes depenen de llur indivisible unitat. Però hi ha entre elles continuïtat i moviment. Aquesta movedissa continuïtat entre les unitats parcials no és sinó un *sentit* alliberat en un *moviment*, o sigui «una mena de melodia —en estat naixent, una melodia primigènia—, prenent el vocable en *sentit* purament analògic, ja que no té res a veure amb els sons i sí únicament amb les inoïbles càrregues psíquiques d'imatges i d'emocions». L'experiència poètica suposa, en

la tesi de Maritain, dues fases: una expressió transitòria mitjançant les successives ones imaginals i afectives que constitueixen la intuïció poètica i són signes *naturals*, i una fase expressiva final mitjançant aquests signes *socials* que són les paraules. En el primer estadi de l'experiència poètica ja comença l'exercici operatiu i amb ell entra en joc la «virtut d'art», o sigui la «tècnica».

Per molt que Schiller ponderés la importància de l'estadi operatiu —va arribar a dir que la poesia consisteix «a saber com expressar i comunicar aquest inconscient»—, no superà el lúcid entusiasme amb què Maritain es refereix a la paciència, a la precisió, a totes les virtuts d'ofici que ha d'exercir el poeta quan intenta expressar el fulgor del misteri ontològic captat en la seva experiència. Ni el propi Valéry avantatja l'autor de *Creative Intuition* en referir-se a la intel·ligència infatigable que torna a la tasca una i altra vegada i desplega la sagacitat més activa. Però Valéry i Baudelaire insistien en aquest aspecte de l'esforç i el càlcul perquè els dolia de reconèixer —diu Maritain— «un do superior pagat a un preu massa elevat o gaudit rares vegades». Valéry va admetre, certament, «una qualitat especial, una mena d'*energia* individual pròpia del poeta, que sorgeix en ell i el revela a si mateix en certs instants de preu infinit». Però subratllava no solament el seu caràcter fortuït —aquest és un tret obvi de la «inspiració»—, sinó també la seva inevitable manca de puresa, la seva mescla amb fragments *de figure bizarre ou grossière*. En canvi, Maritain no ensenya a desconfiar de la inspiració, sinó que suggereix a l'ànima, alhora passiva i activa, que li presti oïda; el poeta ha de manejar aquest foc amb guants de raó i de càlcul. «El mal Romanticisme —diu— féu de la "inspiració" una excusa en favor de la facilitat. És de doldre que una crítica parcial d'aquest frau o els cecs prejudicis d'una psicologia "científica" hagin estat la causa que, molt poc intelligentment, es rebutgi la paraula i el concepte d'inspiració. No hi ha res més real que la inspiració ni més

necessari a la poesia. I no hi ha res més natural ni més *interior*.» Però és tan erroni negar-la com pretendre que, per ella mateixa i expellant la intel·ligència, s'encarregui d'afaiçonar el poema o l'obra d'art.

Maritain ofereix, doncs, una tesi equilibrada com la de Schiller i confirma la diferència, que en la seva *Estètica* no volgué admetre Croce, entre la intuïció i l'expressió (el filòsof italià la va reconèixer més tard en el seu *Breviari* en referir-se a intuïcions inexpressades, «esbossades interiorment»). Segons *Creative Intuition*, en certa manera, és a dir, *intensivament*, la totalitat de l'obra que encara s'ha d'engendrar és ja present en la intuïció creadora, i si aquesta només apareix fragmentàriament en l'obra és perquè l'art del poeta ha traït la intuïció. Shelley va creure inevitable aquesta infidelitat; digué que la inspiració sol estar ja declinant quan comença la composició, i per això «la més gloriosa poesia comunicada al món és potser només una ombra pàl·lida de les primeres concepcions del poeta». No pot donar-se una negació més enèrgica a la primera teoria crociana.

## V. La «música interior» en la poesia moderna

Hi ha, doncs, un «moviment musical» que és la primera manifestació de la intuïció poètica —una música inoïble, una melodia germinant de manera obscura en la vida preconscient de l'esperit— i hi ha en segon lloc la música verbal, que és l'eco d'aquella en el poema. Segons Maritain, el lector del poema es troba: a) davant una *sèrie definida de coses* que s'ofereixen com a objecte de pensament, i b) davant un misteriós i transitori *fulgor de la realitat*, copsat sense concepte i que cap concepte no pot expressar. Per a l'autor de *Creative Intuition in Art and Poetry* aquest últim és el més important, és «la veritable significació del poema». ¿Com podrà aconseguir-se —pregunta— que arribi al lector aquest segon sentit? Solament gràcies a una força mag-

nètica, supraconceptual, que és *la música de les paraules*. Aquesta vencerà l'obstacle de la significació intermèdia —la «sèrie definida de coses»— i, aconseguint que el son clogui els ulls de la nostra raó lògica, ens conduirà, ja captius, a fer-nos partícips de la intuïció nascuda en la nit de l'activitat preconceptual del poeta.

Maritain afirma que en el poema «clàssic» o tradicional, la música dels mots, la rima i totes les exigències prosòdiques de la forma regular no són sinó instruments d'alliberament del «sentit poètic». Aquest ha de vèncer una barrera conceptual extrapoètica que «pertany a l'ordre de la comunicabilitat racionalitzada i socialitzada». Però la poesia moderna ha volgut alliberar enterament el «sentit poètic» suprimint la significació intermèdia, o sigui la *sèrie definida de coses* expressades conceptualment. El poeta es proposa tenir, no una doble significació, sinó un sentit únic: «Sols aquest fulgor de la realitat captat en les coses.» De vegades el poeta arriba a prescindir dels conceptes explícits i va directament de les imatges a les paraules. Les imatges són el vehicle d'allò que el filòsof denomina la «inconceptualitzable intel·ligibilitat que suposa la intuïció poètica». Sobre les connexions *racionals* predominen llavors les *experiencials*. Maritain no afirma pas, tanmateix, que la poesia moderna prescindeix sempre dels conceptes i de la seva lògica subjecció; segons la seva teoria, els conceptes són instruments de sentit indispensable, però no apareixen en la poesia moderna com a factor predominant que regeix l'obra.

Quant a la forma, el poema modern és *lliure*, «cosa que no significa lliure de tota regla, sinó de qualsevol estructura regular preestablerta». «Així —conclou l'autor de *Creativa Intuition*—, ha de prescindir de la rima i d'altres requisits de la prosòdia clàssica. La poesia moderna es veu obligada a obeir lleis i regles més rigoroses, que a cada moment depenen de la precisió de l'oïda, i del fet que tota paraula, mesura i període estiguin exactament acordats a la música sense sons que

la intuïció fa sorgir en l'ànima.» En suport de la seva teoria, Maritain cita unes paraules de Cocteau: «En comparació amb les antigues normes de versificació, aquestes misterioses regles són com deu partides d'escacs simultànies comparades amb una partida de dòmino.»

Aquest és, indubtablement, un punt crucial de l'obra. Maritain atribueix una importància especial als poemes moderns de forma lliure perquè hi veu confirmada la seva teoria de les ones successives de la intuïció creadora, formant com una inaudible melodia en l'obscura rel de l'ànima. «No crec —diu— que sense la poesia moderna haguéssim pogut advertir plenament la importància d'aquesta música inoïble, sense paraules ni sons.» L'atribució sembla excessiva. Es tracta, en el fons, de l'antiga querella entre «forma orgànica» i «forma mecànica»; d'altres teoritzants coincideixen amb Maritain a creure que el poema «lliure», que elabora la seva pròpia forma sense ajustar-se a cap estructura preestablerta, es troba més pròxim al batec secret de la inspiració en la seva realitat pura i primigènia. Però es podria objectar, potser, que la versificació tradicional no exclou aquest exercici extrem de l'oïda, aquesta àrdua selecció de valors formals que Maritain atribueix als poemes «lliures». L'estructura del vers tradicional permet també una agilitat i una diversitat en el moviment de la frase, una línia simple o sinuosa que reflecteix l'íntim, variat i imprevisible moviment de la intuïció sense deixar d'ésser fidel a les exigències d'una rigorosa mètrica. Ja ho digué Read referint-se a les llibertats que s'han pres els poetes dintre de l'estructura mètrica elegida, invertint els «peus» i donant contrapunt al ritme: «Aquestes variacions no van determinades per lleis, sinó per l'instint o la sensibilitat de l'artista.» Obeeixen, doncs, la intuïció poètica i es troben tan pròximes a la seva secreta realitat com pugui trobar-s'hi la forma lliure en la poesia moderna.

Aquest resum d'alguns dels temes fonamentals de

*Creative Intuition in Art and Poetry* —quasi sempre, en els seus aspectes més significatius, he utilitzat les paraules de l'autor— només pot donar una molt vaga impressió de la veritat, la pregonesa i la riquesa de la millor obra que Maritain hagi escrit sobre la poesia i l'art. Enceta molts d'altres problemes igualment apassionants per al lector d'avui: les afinitats entre el poeta i el místic; les relacions entre poesia i bellesa; l'experiència espiritual de la poesia moderna (Maritain assenyala la tràgica lluita que enclou: ateisme o ardent acceptació de Déu); el problema de l'obscuritat poètica; les relacions entre poesia i llenguatge; la diversitat de sentits del poema o de l'obra d'art per al lector o el contemplador i la participació d'aquest en l'experiència poètica; els diversos tipus d'imatge; la «innocència creadora», que pot ésser patrimoni àdhuc de l'artista d'experiència moral corrupta; el substrat poètic de la novel·la; la música i la poesia com a expressió suprema d'allò que sembla excessivament subjectiu, singular i incomunicablement afectiu per a ésser confiat a les paraules...

És interessant d'observar que alguns dels grans temes que integren el nucli principal de les reflexions recollides en aquest admirable estudi foren plantejats per Dámaso Alonso amb un llenguatge quasi idèntic al de Maritain: em refereixo a les relacions entre poesia i realitat i a l'essència intuïtiva i supraconceptual del coneixement poètic. Dámaso Alonso escriví el 1932: «L'objecte del poema no pot ésser l'expressió de la realitat immediata i superficial, sinó de la realitat il·luminada per la claror fervorosa de la Poesia: realitat profunda, oculta normalment en la vida, no intuïble sinó per mitjà de la facultat poètica, i no expressable pel nostre pensament lògic.» I un altre tema igualment central en la tesi del pensador francès fou ja anticipat pel filòsof català F. Mirabent en el seu llibre *De la bellesa* (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1936). Aquest es referí a la doble revelació que implica tota obra d'art, assenyalant que l'artista obeeix un mòbil

secret —i gairebé sempre inconscient— de representar-se, de personalitzar-se en la seva obra, i també es proposa una finalitat creadora o, si més no, descobridora de nous aspectes de la realitat. Com hem vist, tota la tesi de Maritain té com a punt de partida aquesta revelació simultània de les Coses i de la Personalitat en la nit transparent o el núvol il·luminat de la intuïció poètica.

### NOTA SOBRE UN LLIBRE DE WALTER DE LA MARE

*Memory and Other Poems* prolonga la línia de sentiment que s'iniciava en el recull anterior. Walter de la Mare intenta un esforç de conciliació: vol fer compatible l'impuls que se l'enduu cap a un món meravellós i melodiós d'elfs, de clar de lluna, de boscos imaginats, amb l'apreuament poètic de la realitat familiar i sòlida; vol conciliar, si és vàlida la vella distinció goethiana, veritat i poesia. Al costat dels temes característics de la seva primera fase: d'aquelles vagues presències que espïen el món visible amb un silenci obstinat i potser una mica mofeta, de les músiques a penes perceptibles enllà dels brucs florits o de l'aigua profunda, trobarem en aquest llibre evocacions del món de cada dia. Però fins en els temes més planers, més quotidians, el poeta ens recorda, amb pinzellades subtils, l'emoció d'aquell altre món inquietant i dolcíssim.

Un dels poemes més típics de la fase que podríem anomenar realista de Walter de la Mare evoca les impressions d'un viatge amb tren. El poeta observa les figures humils dels passatgers: el bon rector rural vestit de negre, la vídua amb el fill, el mariner que duu una gàbia, l'escardalenc guardabosc, la noia amb un vel discret que accentua la seva gràcia tímida. És un fris senzill; figures de cada dia, dibuixades amb emoció planera i humana. Però, inesperadament, us adoneu d'una estra-

nya ambigüitat en la visió del poeta; el viatge vulgar i apacible s'aprofundeix d'un misteri vague, a penes suggerit: hi ha com un torbador missatge en el llumet de senyals que el poeta veu brillar, «pàl·lidament verd», quan la tarda declina, o en el cant breu del tord, escoltat en el gran silenci un moment que el tren s'aturava.

En alguns poemes d'aquest llibre Walter de la Mare observa, amb el realisme minuciós i líric d'un Bruegel, les menudes presències del camp: el falciot que brunz o la vespa d'antenes inquietes; la petita margarida que posa un record de neu en el racó obac, o el jonc lleu, acompanyat de la seva ombra minúscula. Però, enllà d'aquest impressionisme clar i directe, que sembla excloure tota al·lusió al reialme invisible que anys enrera inspirà els millors moments del gran poeta anglès, sentiu encara el flautejar i el voleteig lunar dels elfs, els ecos d'aquell món que és tan vital en Walter de la Mare, tan poc artificios i literari; quan el poeta deplora amb melangiosos versos la transitorietat de la bellesa visible:

*¿No sents en la dolçor de cada rosa  
un murmuri punyent que diu: «M'he de marcir»?*

endevineu que pensa en aquell món de presències lleus, d'emboirada música, de flors eternes en la gleba del somni.

## RELLEGINT RAMUZ

### I. *El to poètic*

El 1978 es va escaure el centenari del naixement de C. F. Ramuz. L'interès per la seva obra havia anat augmentant en aquests darrers temps.

S'han publicat notables estudis crítics, entre els



quals es destaquen *Ramuz et le temps de l'enfance*, de Simone Cuendet i una tesi d'Ueli Gyr sobre el doble afany que caracteritzà l'obra de Ramuz: la voluntat d'universalitat i l'arrelament en la «veritat local», en els estrets límits geogràfics de les terres de Vaud. Llunyanes ja les reticències, de vegades sarcàstiques, de crítics francesos com Souday i Bailly, l'autor de *Passage du poète* es considera avui com l'escriptor suís més eminent d'ençà de Rousseau. Per part de França, el reconeixement va produir-se ja fa anys: Claudel, Gide, Cocteau i Paulhan el tenien per un dels escriptors de llengua francesa més il·lustres del seu temps.

El to poètic és freqüent en les seves novel·les, que tan bé reflecteixen les muntanyes, els llogarrets i els homes d'aquell país. Rellegint Ramuz, he trobat que l'actitud bàsica d'on arrenca la seva obra és una gran capacitat de meravella davant el simple fet de l'existència, el desig d'expressar amb fidelitat admirativa la realitat, ni que sigui la de les coses més humils i quotidianes. Aquest sentiment és el que definí Coleridge en unes reflexions que he esmentat alguna altra vegada. «Has enlairat mai l'esperit —preguntava el poeta— a la consideració de l'existència en si mateixa, com a simple acte d'existir? T'has dit mai pensívolament: "És!", sense pensar si tenies davant teu un home, una flor o un gra de sorra, sense referir-te, en suma, a tal o tal altra manera o forma d'existència? Si ho has pogut atènyer hauràs sentit la presència d'un misteri, que t'haurà aturat l'esperit amb meravella i païra.» L'íntim impuls de les creacions de Ramuz coincideix perfectament amb el sentiment meravellat que descriu Coleridge. És el reconeixement, deia Maritain referint-se a Ramuz, de la sobirana virtut de l'existència com a tal per la vehemència metafísica del seu desig.

S'ha dit amb raó que Ramuz «tenia la passió de la realitat». Ell mateix ho proclama en un conte: *Sota la lluna*, fins fa poc inèdit, on planteja, en forma de curiós diàleg, qüestions fonamentals d'estètica literària. «Doncs bé —hi diu un dels personatges—, jo pretenc

que, si arribo a copsar ni que sigui una petita part de la realitat i a fixar-la, encara tota bategant... bé mereixo un petit racó dins l'Estat, al costat dels flautistes i dels marxants de globus vermells.» En el mateix conte hi ha exemples de com aquesta passió de realisme sol recórrer sovint a la poesia per trobar l'adequada expressió. En totes les proses de Ramuz la coloració poètica s'enllaça hàbilment amb la línia narrativa: hi ha imatges intenses, subtils analogies, que ens ajuden a aprofundir en la complexitat i el misteri de la realitat. Així, en el conte *Sota la lluna* l'astre és vist, no pas en la seva llum distant i freda, sinó en la seva proximitat a l'home, confonent-se amb el món de l'home, dels arbres i els ocells. És una mitificació càlida, delicada. «Quan es va fer de nit —explica—, la lluna es movia dins les fulles del plàtan. Hi feia una lleu remor; hauríeu dit que era un ocell ajocant-se. El seu bell plomatge d'argent lliscava blanament de branca en branca. Davant de nosaltres, s'alçava del llac un ventet fresc, però les parets de la casa, llargament abrusades pel sol, exhalaven un aire calent per darrera.» Hi ha en aquest passatge aquell afany que correspon als poetes: el desig de descobrir en les coses parentius i semblances, que és una manera de subratllar la unitat de l'univers. El món no hi és contemplat amb els ulls del costum, que, com deia Ramuz, «són els ulls de no veure-hi», sinó amb una mirada que confereix a les coses novetat i frescor, que torna al món i a la vida una qualitat de sorpresa, un halo pur de realitat tot just creada.

## II. Veritat local i universalisme

En l'obra de Ramuz hi ha l'aparent contradicció, a què m'he referit més amunt: la vinculació apassionada al seu petit país i alhora el seu afany d'universalisme. Les novel·les de Ramuz pinten les terres del cantó de Vaud en els seus matisos més delicats: el

color de les vinyes i dels boscos, el brillar humit d'una teulada a trenc d'alba, les mudances del llac o la llarga dansa dels núvols. Ramuz volia que l'extrema peculiaritat de la seva terra i de la gent que l'habita influís el seu estil literari. Hauria volgut escriure —deia— «un llibre, un capítol, una simple frase que no haguessin pogut ser escrits sinó a casa nostra». Desitjava que el ritme de la seva prosa fos com un resò del pas lent del camperol quan torna de segar o de podar els ceps, tan rigorosament arrencats, de la seva vinya. Se'l mirava i deia: «Considerereu aquesta manera de caminar i penseu que les nostres frases no el tenen.» Quan llegia, de vegades alçava els ulls de la pàgina impresa per contemplar, no gaire lluny, una prada on els homes dallaven.

Entre els passatges més bells de Ramuz hi ha una emocionada descripció on el país de Vaud és vist en l'amplitud del seu conjunt, però també reduït a una petita imatge tendra i humanitzada. «El meu país —diu— s'està davant meu, assegut de cara al llac. S'està assegut davant el seu llac com un infant davant un llibre d'imatges, i, recolzant els dos braços, inclinant-s'hi i avançant el front, mira en la pàgina llisa els bells dibuixos que fan els reflexos del cel cobert de núvols o, més fosca encara, la seva simple blavor. I el llac és allà, després del meu país. Al seu damunt es veuen taques d'oli, és com un enrajolat o una teulada, és fet d'escaletes, és de zenc, és blau, després és de color de rosa, és com un camp de xeixa i després com un camp de trèvol en flor.»

Un dels personatges de les seves novel·les, Aimé Pache, a qui una amiga pregunta si ha nascut a Suïssa, li respon: «No: al cantó de Vaud.» Aquesta passió per la veritat local, aquest gust d'allò que és extremosament particular, ¿com pot coexistir, en la creació literària de Ramuz, amb una viva pruija d'universalisme? Cézanne era un dels seus models preferits, i Ramuz en definia així la pintura: «Un art de raça i al mateix temps universal.» No podia sofrir que el tinguessin per

un escriptor «regionalista», propi per a encuriosir els simples llaminers de folklore. Aclaria que la literatura regionalista s'interessa per les diferències i ell només s'interessava per les similituds. Potser aquesta fórmula no era del tot exacta, però Ramuz volia dir que, descrivint l'extrema peculiaritat d'un país i d'uns homes, no feia sinó evocar la comuna aventura humana en l'aspecte precís, matisadament diferenciat, que ell tenia a la vora. «La vida, l'amor, la mort, les coses primitives, les coses de tot arreu, les coses de sempre —deia Ramuz—. Però perquè aquesta matèria comuna sigui operant, cal que hagi estat sentida en l'extrema particularitat d'allò que se'ns ofereix als sentits, ja que només allí és immediatament entenedora, immediatament viscuda i recollida en la seva profunditat.»

En la realitat que tenia al seu voltant, en el seu país petit, però complet, «proveït de vi, de pa i de sal, i que té al bell mig un llac que barreja les muntanyes amb els núvols», l'autor de *Derborence* recollia la imatge, sovint dolorosa i tràgica, de la condició humana. Hi trobava les similituds, el fons immutable de l'home, el tema fonamental al qual es referí més d'una vegada en la seva correspondència. El punt de partida era sempre el seu petit món, el misteri i la poesia que cercava només en la realitat circumdant, «on s'enfonsava com el camperol entre els pàmpols, com el pagès quan trepitja els raïms per fer-ne el seu vi».

## BORIS PASTERNAK

Quan Boris Pasternak començà a escriure, la literatura russa es podia reduir a dos moviments principals: els modernistes i els realistes. D'aquests últims, alguns crítics en deien també «nihilistes», no pas com a designació de doctrinarisme polític, sinó perquè consideraven la mort com a única realitat autèntica. Els més notables eren Andreiev, Artsbatxev, Ivan Bunin i Ser-

geiev-Tsenski. Les obres d'aquest grup eren les més llegides.

Als seus inicis, el modernisme només interessà unes minories reduïdes. Tot i que donà uns excel·lents prosistes en el camp de la filosofia religiosa —entre els quals Sologub, Remizov i Alexei Tolstoi—, la seva branca més valuosa fou la poesia dels simbolistes. Aquesta tendència que, a imatge de l'escola poètica francesa del mateix nom, es proposava assimilar la poesia a la música, comença amb Balmont i Briusov i culmina amb l'obra d'Alexander Blok (1880-1921). Si fins aleshores el simbolisme rus havia estat apreciat només per un grup reduït de lectors exigents, amb Blok conquereix les masses. Influït pels grans romàntics —de Lermontov a Heine, Novalis, Byron i Shelley—, l'autor del poema *Els dotze* va començar conreant un lirisme basat en les seves emocions personals i més tard escriví poesia «social». La influència de la lírica estrangera no fou privativa de Blok, sinó un fenomen general en els simbolistes russos.

Quan Pasternak va iniciar la seva carrera literària —el seu primer llibre, *El bessó en els núvols*, es publicà el 1917—, el futurisme era ja un corrent vigorós que s'encarava amb el simbolisme. La primera reacció contrària a aquest últim fou la del grup «acmeïsta», que propugnava una poesia menys melòdica, menys matisada que la del simbolisme, un estil directe i plàstic enfront de les formes boïroses i suggerents pròpies d'aquella poesia. La fluïdesa sintàctica que en els simbolistes servia de base a un melodisme verbal que desapareix en els «cubofuturistes» —ala extrema del futurisme—, els quals manejaven les paraules com peces en certa manera autònomes. Alguns dels futuristes russos (com Bely) s'interessaren vivament per la filologia, i les seves experiències verbals més agosarades culminaren en l'obra de Klebnikov.

Per bé que els anys 1913 i 1914 Pasternak formà part d'un grup literari que es movia prudentment entre el futurisme i el simbolisme sense rompre amb la tradi-

ció, després s'acostà als cubofuturistes i acusà la influència de Maiakovski. La seva admiració per aquest últim —«jo l'adorava», va escriure Pasternak en el seu primer llibre de records— minvà amb el temps. Com ho precisa en el seu *Assaig d'autobiografia* (1958), la poesia de l'última època de Maiakovski, de la seva etapa revolucionària, li sembla insubstancial. «És increïble —diu Pasternak— que hom consideri revolucionari aquest Maiakovski inexistent.»

El futurisme rus ha estat explicat com una renúncia a la complexitat de visió i a la delicadesa de sensibilitat que caracteritzen els simbolistes. En les seves figures més representatives, el futurisme va seguir, en efecte, un propòsit de simplificació, però la crítica assenyala que en els rengles futuristes hi havia també poetes d'una sensibilitat tan refinada com la dels millors simbolistes i que sabien penetrar també en inexplorades zones de l'experiència. Maiakovski no fou d'aquests últims. El príncep Mirski el situa entre els simplificadors i recorda que, com l'«acmeïsta» Gumilev —d'un art tan oposat al de Maiakovski en d'altres aspectes— considerà la poesia principalment com a acció, «com a acte de domini sobre la matèria bruta que són les paraules». Maiakovski es proposà d'evitar les associacions que podríem anomenar «poètiques» en el sentit llibresc del vocable. El seu llenguatge i la seva prosòdia han estat comparats als d'un orador que parla a l'aire lliure. El poeta volgué donar una nota d'autenticitat vital i de senzillesa humana:

*Passions de cartó ja ens fastiguegen. Deu-nos  
una muller de carn per viure amb ella.*

En Pasternak convergeixen aquesta tendència a la simplicitat, que caracteritzà els futuristes més típics, i la complexitat metafòrica, la suggerent obscuritat i la rica textura pròpies del simbolisme. El seu traductor italià, referint-se a la manera com l'hàbit de les especulacions filosòfiques es reflecteix en la poesia de Pas-

ternak, diu que els seus versos tenen a moments «una cadència dialèctica» que recorda l'estil dels poetes «metafísics» anglesos del segle XVII, com, per exemple, John Donne. El príncep Mirski —en un estudi ja publicat el 1928— havia citat així mateix Donne en analitzar la poesia de Pasternak, i alludí llavors una afinitat que ens sembla més notable encara que aquesta cadència dialèctica observada en ambdós poetes: l'ús d'imatges preses de la vida corrent i «prosaica», preferentment a les de l'estil tingut comunament per poètic. En aquest aspecte, la semblança entre Donne i Pasternak és evident. L'obra d'ambdós demostra que les metàfores i els símls recollits en el viure quotidià i entre les realitats més senzilles de l'experiència humana poden contribuir a una autèntica expressió poètica.

En el seu estudi publicat per les Edicions Seghers, Yves Berger defineix encertadament la que considera primera característica de l'obra en vers de Pasternak: la coexistència de l'esfera poètica amb la prosaica. Assenyala que, com Maiakovski i els altres futuristes i, en certa mesura, els acmeistes, «Pasternak intenta integrar dins l'univers del poema els detalls de percepció immediata i en brut, que cap metàfora no ve a elevar o ennoblir i sobre els quals no opera la "voluntat de poetització"».

Segons Berger, Pasternak, en recollir els elements que li brinda el món al marge de la poesia, les percepcions que s'ofereixen als sentits *quan hom no és poeta*, no es proposa «fondre'ls» en el poema. Es presenten en el seu estil amb tota la força i la nuesa de la seva trivialitat, com podrien aparèixer en la més realista de les proses:

*Amb el seu tovalló el cambrer fregava  
el bronze que tacà l'estearina...*

El crític francès observa que, paral·lelament a la *donnée immédiate*, existeix en la poesia de Pasternak una percepció metafòrica de les coses en què aquest

mateix element, diguem-ne vulgar, apareix també. Pasternak compara, per exemple, les branques adormissades amb unes «mànegues d'humides camises». Berger hauria pogut afegir molts exemples d'aquest tipus de símil o de metàfora on es produeix no pas un moviment d'elevació sinó de *descens* des de la realitat comentada fins al seu punt de referència; així, quan en un altre poema observa que el Caucas «semblava un jaç rebregat» o en un altre passatge de l'autobiografia de Pasternak on, comentant el seu viatge a Itàlia, precisa que «les rodones i els vuits dels reflexos venecians suraven i es multiplicaven tot inflant-se com melindros en el te». I Berger conclou: «Tant si introdueix directament els detalls realistes en els seus poemes com si els associa, pel biaix de la metàfora, a detalls poètics, la poesia de Pasternak manté la seva marxa insòlita, respon a la mateixa necessitat d'expressar la realitat sense giragonses. Fins i tot, sembla més d'un cop que sent, en el punt més alt del seu vol líric, l'afany brutal de tallar les ales al cant per tornar a caure a terra. De vegades fa la impressió que el cant no s'elevaria si el poeta no es recolzés en una observació vulgar. Sembla orgànica en ell la necessitat de lligar, sense confondre-ho, el que és poètic amb el que és trivial o *sempre vist*, que d'aquesta manera adquireix la qualitat de *no mai vist*, d'allò insòlit que hom creu veure per primera vegada».

A moments, el to estrictament poètic —la metàfora singular, la fina pinzellada que revela emocionadament un paisatge o un estat d'ànim— es mescla no ja amb la percepció trivial sinó amb un tipus de realitats que no sol associar-se al llenguatge poètic. És llavors quan la poesia de Pasternak s'acosta més a certes maneres estilístiques de Donne. Tal vegada el poeta rus, que coneixia molt a fons la llengua anglesa, fou un antic lector del celebrat metafísic anglès del segle XVII. En el poema de Pasternak que comença «Amada, el murmuri melós...» hi ha una estrofa les imatges de la qual, preses del lèxic de l'anatomia i de la tècnica de



la versificació, podrien figurar en les composicions més característiques de Donne:

*I voldria que, morts i ja reclosos  
per emprendre la ruta,  
encara més units que el pericardi  
i el cor, ens confonguéssim en la rima.*

Aquí, no solament aquestes paraules claus: *pericardi* i *rima* apropen els versos de Pasternak a la manera dels poetes metafísics, sinó que el moviment mateix de l'estrofa recorda clarament l'estil de John Donne. El poema fou escrit en 1931, època en què la influència de Donne sobre els poetes joves d'Anglaterra era ja manifesta i els crítics s'hi referien sovint; és doncs, possible que Pasternak sentís l'atracció d'aquest estil directe, viu, pròxim a la simplicitat del llenguatge parlat, però que no defugia l'ús dels vocables científics, dotats per a Donne —encara medieval a mitges— d'un encís nou i torbador.

A més d'aquesta juxtaposició d'elements distints, les imatges de Pasternak tenen de vegades un altre tret curiós. Sorgeixen precisament d'un sentiment oposat al que hom sol associar amb la realitat evocada pel poema, i el contrast així aconseguit descobreix un aspecte més pregon d'aquesta realitat. En el poema «La Primavera», per exemple, el cant profús dels ocells no suggereix pas al poeta les plàcides i lluminoses comparacions que sol inspirar un fullatge vibrant de refulgissances, sinó unes imatges rudes, violentes:

*Les goles amb plomatge com una corda estrenyen  
el coll de les arbredes: com el llaç pren els brúfols.*

I així veiem com l'explosió de vitalitat pròpia de la primavera enclou quelcom de penós i àdhuc cruel en la seva mateixa puixança. «Abril és el mes més cruel...» va dir ja Eliot en *The Waste Land* davant l'adolorida sorpresa de la poetessa Victoria Sackville-West, afec-

tada als esquemes clàssics de la primavera. El contrast va en sentit invers —no pas del que és idíl·lic al que és brutal, sinó d'allò violent al que és delicat— quan Pasternak, en un altre poema, compara el lent congriar-se de la tempesta amb la vida immòbil d'una crisàlide i quan descobreix en els rictus de la tempesta finors de papallona:

*Ara, infanta, alçaràs el vol, i al cim posada  
d'algun pal telegràfic,  
posaràs llaços d'aigua damunt els remorosos  
passos de tanta gent molla de pluja.*

«Poeta terrestre, ple de franca gaubança i d'ímpetu vital»: així ha estat definit Pasternak pel seu traductor Ripellino. El poeta, en efecte, endevina darrera un salze el lleu cosset de la Primavera i observa les mirades furtives que llancen els tords entre les verdes cortines o veu guimbar com un pollí el glaç que es fon a l'abril. Però tot i que els seus poemes reflecteixin sovint «el màgic espai d'un món que sembla acabat de crear», expressen també, més d'un cop, el «plor de les coses». Diuen la terrible cruesa dels hiverns del Nord, la llarga monotonia dels viatges per l'estepa russa, la neu bruta dels paisatges urbans o el reflex dels teulats ofegats en les rases sota una tètrica boira. Però aquesta poesia descobreix una oculta bellesa fins en allò que és hostil o sòrdid.

És una poesia essencialment dinàmica, atenta al moviment de les coses: les seves ràpides mutacions recorden, com ha observat més d'un crític, la tècnica del cinema. Les sensacions es defineixen amb una sorprenent plasticitat, semblant a la dels primers plans de les pel·lícules modernes:

*Tirant-nos a l'espatlla el port, a poc a poc,  
darrera els magatzems ens esmunyiem...*

I aquesta tendència a la concreció plàstica arriba fins i tot a transformar metafòricament els sons en coses palpables, intensificant així la seva impressió de mal averany:

*El bruel del ramat en columnes s'enlaira.*

És amb raó que ha estat atribuïda a la poesia de Pasternak aquesta rara virtut de convertir el que és estrany en familiar i el que és familiar en estrany.

### *EL CAMÍ RURAL DE HEIDEGGER*

Una de les últimes vegades que vaig parlar amb Josep Sebastià Pons —era a la seva casa d'Illa— em va fer un comentari sobre els avets del Canigó, un comentari que em va sorprendre. «Què hi fan allà dalt?», va dir. I obrint els braços com si imités l'ample brançatge, afegia: «S'hi estan. Així. Només s'hi estan...» Jo recordava els enormes avets canigonencs, com unes verdes, vetustes catedrals, amb tot de garlandes de molsa esfilagarsada, d'un color grisenc, guarnint les llargues branques. La pregunta i l'observació de Pons m'havien sobtat: allò no era un comentari de poeta. Era, més aviat, una pregunta sobre el misteri de l'Ésser, potser la revelació d'una inquietud davant el caire sorprenent —alguns l'anomenen absurd— de l'existència.

Heidegger, que va néixer i va viure en terra d'avets, devia alçar els ulls més d'una vegada cap aquells arbres foscos, alts i afuats de la Selva Negra, rumiant, potser, preguntes semblants. Devia caminar a poc a poc per un camí de muntanya, vora l'ombrívol silenci dels boscos o vorejant els prats on la llum és joiosa damunt el cimbreig de l'herba, damunt les velles pomeres disperses i les cledes fetes amb troncs d'arbre. «Quan s'apressaven els enigmes i no es veia cap sortida —digué— el camí rural era un bon ajut.» Heidegger va escriure

una prosa poètica sobre aquest que ell considerava símbol de l'Ésser —segons va dir al filòsof francès Jean Guitton—, el camí on es fonen harmònicament els temps, les estacions, les diverses edats de l'home. «Damunt d'ell —diu aquest text deliciós— la tempesta hivernal i el dia de la collita es retroben, s'hi creuen la viva activitat de la primavera i la mort de la cansada tardor; i allí el joc de la juvenesa i la saviesa dels anys entrecreuen les seves mirades. Però tot s'hi asserena en una harmonia única, la que recull, ací i allà, silenciosament, el camí dels camps, com un eco.»

És un camí que encomana, doncs, serenor, que irradia una joia suau, tranquil·la. «Aquell gai saber —diu Heidegger— que nosaltres anomenem *das Kuinzige*.» Guitton ha recordat la curiosa complexitat d'aquesta paraula, sense equivalent en la llengua de l'Alemanya del Nord. Vol dir alhora home inútil, home lleuger, trapella, eixerit, faceciós o simplement «home alegre» (*heiter*). «L'intraduïble mot de la llengua de Suàbia —conclou Guitton—, aliant els aspectes contraris, és, en resum, l'alegria d'allò que sembla trist.» I Heidegger, al començament del seu text, ens diu que aquesta melangiosa alegria «no l'obté ningú que ja no la posseeixi. I als qui la tenen, els ve del camí camperol».

Aquest joc dels contraris és un element freqüent en els escrits de Heidegger. De vegades les seves nocions contraposades m'han recordat la imatgeria paradoxal del petrarquisme, que guspireja amb brillant contrapunt. Si veié en el camí camperol «l'alegria d'allò que sembla trist», veié en l'Ésser —el seu tema central— un altre joc de contraris. «L'Ésser es troba molt més lluny que tota la realitat i, això no obstant, més prop de l'home que qualsevol realitat determinada, ja sigui una roca, un animal, una obra d'art, una màquina, un àngel o un déu. L'Ésser és el Més Pròxim, però el Més Pròxim que també roman el més allunyat de l'home. Car l'home generalment limita a aquells aspectes de la realitat la seva experiència.»

I Heidegger, que es preocupà tant del llenguatge, en

el qual no veié pas un simple sistema de signes, l'expressió d'un organisme o d'una criatura vivent, sinó alhora «la revelació i l'ocultació de l'adveniment del mateix Ésser», clou aquest raonament amb una altra paradoxa: «És vital —diu— que la veritat de l'Ésser vingui tota sola al llenguatge, trobi expressió en el llenguatge i que el pensament atenyi el llenguatge. Però podria ser que aleshores el llenguatge no reclami un doll apressat de paraules, sinó un veritable silenci.»

Ferrater Móra ha subratllat la tendència de Heidegger, en la seva darrera fase, a seguir una via semblant a la de diversos representants de l'idealisme romàntic alemany: «La filosofia es convertiria en una mitologia, de l'Ésser.» En efecte: la manera com Heidegger parla de l'Ésser en alguns dels seus darrers escrits gairebé faria creure en una intenció mitificadora. Diu, per exemple, que «l'Ésser posa el pensament sota la seva ala, i en té cura. I tenir cura d'alguna cosa, protegir-la, és estimar-la i tornar-li la seva veritable naturalesa, fer-li possible de ser ella mateixa». Ací ja no veiem l'Ésser com una noció filosòfica, com la qualitat més profunda i esmunyedissa de la realitat, sinó gairebé com «un» ésser, en certa manera personificat, mitificat, que empara, protegeix, estima. I és admirable aquesta dedicació, aquesta preocupació central, obsessiva de Heidegger. No costa d'imaginar-lo en la pau del camí camperol, vora Todtnauberg, en un d'aquells camins que, com digué Rilke en el seu llibre de poemes francesos, «*ne mènent nulle part*» —talment, en filosofia, és més important, diuen, fer camí que arribar, preguntar que trobar respostes. El veiem entre enigmes, escrutant els temes que el filòsof de *Sein und Zeit* semblava també simbolitzar en dos objectes posats damunt la seva taula de treball, al costat d'un retrat de la seva vella mare. «Un cronòmetre i una sola rosa en un vas —escriu Guitton—: l'Ésser i el Temps». Però, en la nit dels enigmes, ell avançà sempre ben despert, pacientment, obstinadament interrogador. Podia dir, recordant aquell vers de Hölderlin, el poeta que Heidegger tant

llegí i admirà, i que tenia a Friburg en lloc preferent, i en edició de luxe, com una Escriptura sagrada:

*travessàvem la nit amb els ulls ben oberts.*

## PROKOSCH I L'ANGOIXA MODERNA

Prokosch és un dels millors poetes de les joves promocions angleses. La seva imatgeria té una rara força sota el llenguatge eufònic, gairebé mai no ombrejat de les dificultats sintàctiques ni enervat dels reflexos violents que sovintegen en altres poetes d'ara. Com els del grup oxfordià, socialment inconformista, l'element més destacat del qual és W. H. Auden (a qui el rei Jordi VI ha lliurat personalment, no fa gaire, la «medalla de la poesia»), Frederic Prokosch es mostra especialment sensible al desballestament, a les angoixes i els perills del món contemporani. Dotat d'una noble melangia històrica, imagina les brugueres i els conreus anglesos destrossats per la guerra futura, evoca les noves ruïnes tràgiques, tan diferents de les ruïnes polides, decorades d'heura, que un delicat esperit d'avui pot contemplar encara, entre vels de boirina, sota les «argentades albes d'Escòcia». Com Auden, com Spender i Day Lewis, Prokosch dibuixa «mites de decadència», un món sinistre sotjat per la mort, del qual són símbol torbador algunes figures dels seus versos:

*... Les germanes, que foren les úniques  
que vessaren llàgrimes quan entrà la comtessa,  
com xibeques s'alcen i s'esvaeixen.*

Però així com Auden, Spender i Day Lewis tenen fe en un misticisme social, en noves formes d'organització humana, Frederic Prokosch sembla que es limiti a observar amb tendresa, a plànyer el món neguitós i amenaçat:

*Endevino les venes en la carn fosca del món.*

Aquesta actitud es reflecteix igualment en la seva segona novel·la, *The Seven Who Fled* (de marc oriental com la primera, *The Asiatics*). Prokosch hi evoca les reaccions de set europeus —un anglès, un rus, un belga, un francès, un alemany, un austríac i una espanyola— que, a causa d'una crisi sorgida al Turquestan xinès, han d'evadir-se de la ciutat de Kashgar, èxode que els mena a un destí tràgic. Algun crític no ha sabut endevinar el «missatge» amagat darrera les aventures d'aquests set fugitius que ens evoca Prokosch entre les neus del Tibet, al cor dels deserts inacabables, cremats, de Sinkiang, a la ciutat d'Aqsu, viciosa i castigada pel còlera, o vora les aigües «d'escuma roja» del Iang-tse. Desmond Shawe-Taylor hi ha vist, només, «una mena de spenglerisme»: creu que el propòsit del novel·lista és pintar la insatisfacció, conscient o inconscient, dels set europeus, repel·lits per la superficialitat i complexitat de la civilització occidental, i la revelació sobtada del seu veritable caràcter al contacte de la vida primitiva i rude de l'Orient. «Però el que revelen aquestes aventures, tal com són descrites, no és pas el veritable caràcter d'un home, sinó la seva capacitat de resistència, el seu enginy i el seu coratge físic.»

En canvi, altres crítics han vist en les aventures dels set fugitius una mena de conversió a l'orientalisme; han destriat en les reaccions dels viatgers europeus un element comú: el complet abandó al fatalisme de la mentalitat asiàtica. «L'hermètic explorador anglès se sotmet a l'impuls d'emprendre el camí tibetà, tot i sabent que aquell serà el seu últim viatge. El rus, senzill i gegantí, en el miserable hostal d'Aqsu, projecta i rumia durant tot l'hivern l'assassinat que sap que haurà de cometre. El sinistre belga, el narcisista, roman dret, esperant gairebé amb alegria d'ésser assassinat pel seu enemic. El francès, avorrit, cansat, sembla deturat per algun extraordinari magnetisme en una ciutat flagel·lada pel còlera. El gentil austríac s'abandona sense esma a les

experiències de cada dia. L'espanyola voluptuosa, impersonal, deriva inevitablement cap als bordells del Xang-Hai. Fins l'alemany, devot de la disciplina, el visionari nietzscheà, se sent fascinat, enmig dels seus plans fanàtics d'autoperfecció, per la consciència de la mort imminent. Tots set, sembla suggerir el llibre, esquinçant el racionalisme d'Europa, descobreixen llur personalitat profunda, essencial.»

Sigui com sigui, aquest missatge fatalista no és cap fórmula positiva com les que ofereixen altres poetes, igualment trasbalsats pel desordre contemporani. I és que Prokosch, ni en les seves novel·les ni en la seva poesia, no revela cap vocació de remeier: s'acontenta d'ésser un brillant, un punyent evocador de catàstrofes.

## CARTES DES D'ISLANDIA

Un dels autors d'aquest agut i divertidíssim llibre de viatges —*Letters from Icelant*— explica com se li acudí la seva curiosa forma epistolar: «M'he dut un Byron a Islàndia i tot d'una he pensat que li podria escriure una lletra, de to col·loquial i en versos lleugers, sobre qualsevol cosa que se m'acudi: Europa, la literatura, jo mateix. Byron és la persona més adequada, perquè era un home de ciutat, un europeu; perquè li desplaïa Wordsworth i la seva manera d'atansar-se a la natura.» Quin abisme, certament, entre la reverent gravetat, el trèmul semipanteisme de l'autor de *The Prelude* i les evocacions deseixides i humorístiques d'aquests dos poetes!

Harold Nicolson, l'admirable biògraf de Tennyson i Verlaine, ha remarcat el contrast entre la sensibilitat del 1937 i la de vuitanta anys enrera, comparant aquest llibre d'Auden i Mac Niece, no precisament amb els poemes de Wordsworth, sinó amb el llibre, també en forma epistolar, que publicà un altre jove poeta, després de visitar Islàndia l'estiu del 1856: *Letters from*



*High Latitudes.* Lord Dufferin, que més endavant fou virrei de l'Índia, tenia innegables analogies —diu Nicolson— amb els dos poetes d'avui: una curiositat guspirejant, un enginy agut, irrespectuós de vegades, però atemperat per unes conviccions profundes —teològiques les de Lord Dufferin, econòmiques les dels viatgers d'avui. Però les reaccions davant l'aspre paisatge hiperbori són ben oposades. Lord Dufferin escrivia: «Semblàvem haver-nos desvetllat tot d'una entre el paisatge colossal de l'*Hiperió* de Keats. Un pols de joves titans ens batejava a les venes.» Auden, en canvi, no s'interessa gaire per les sensacions titàniques:

*Les meves reaccions personals són només allò que podeu esperar d'un artista i d'un cavaller.*

*No és cert que no hi hagi res que pugui amagar-se a l'ull del poeta.*

I Mac Niece evoca humorísticament les dificultats del viatge:

*... Wýston ha tornat a entrar, d'un revol,  
per dir que hem de marxar sota la pluja terrible,  
a veure un home per llogar-li un cavall, i per això  
he d'aturar-me d'escriure. Carensem sortir aviat  
al volt de Langjökull, un viatge a cavall de deu dies,  
bacallà i sabates de goma. Probablement fareu burla  
d'aquest atac decidit contra els amples espais.  
Jo mateix trobo que és cosa de riure...*

La reacció de Lord Dufferin davant l'horror d'aquells cingles desolats, de color de sostre, era «la d'un anacoreta que copsa una breu visió del setè cel»; Auden prefereix l'obra dels homes:

*Vies de tram i munts de deixalles, trossos de màquina  
eren i són encara el meu paisatge ideal.*

Nicolson, però, no veu en aquesta actitud cap vena antiromàntica, ans atribueix a Auden i Mac Niece un romanticisme extremat. «Sinó que el romanticisme del segle XIX mirava de dur el fantàstic a la vida quotidiana i el romanticisme del segle XX procura que la vida quotidiana esdevingui fantàstica.»

L'humorisme d'aquests viatgers decidits, curiosos i no gens inclinats a l'embadaliment, assoleix, de vegades, una qualitat que l'emparenta amb la millor tradició anglesa, una mena de parsimònia dickensiana, un curiós maridatge d'hipèrbole i precisió: «El *hákarl* és un tauró mig assecat, mig podrit. És blanc per dintre, i part de fora té una escorça punxosa, dura com una sabata vella. A causa de la seva flaire, cal menjar-lo al pati o al carrer. Hom el rasura amb un ganivet i se'l menja amb aiguardent. De les coses que he tastat, és la que té el gust més semblant a la pasta d'enllustrar les sabates.»

## MARIO PRAZ I LA HISTÒRIA DE LA LITERATURA

En l'assaig inicial de *La Casa della Fama* (Ricciardi, Milà, 1952), Mario Praz analitza les opinions de Croce sobre els mètodes de la història literària. Croce ha negat la possibilitat d'una concatenació històrica en els estudis de literatura i ha concebut la història literària com una sèrie d'assaigs sobre autors considerats separatament. Aquest concepte és, segons Praz, el punt terminal de la crítica romàntica, que d'ençà de més d'un segle no ha fet sinó subratllar l'element individual en les creacions de l'esperit.

Però no és cert que tota obra literària sigui una estructura desvinculada de les obres que la circumden. Admetent fins i tot una originalitat radical en les creacions eminents de la literatura i de l'art, cal reconèixer una concatenació de caràcter evolutiu, una relació íntima entre allò que Eliot anomena «la tradició i el

talent individual». L'agut crític italià cita exemples d'aquesta relació que fa possible la història de l'art i de la literatura i que és el seu veritable substrat.

No pot atribuir-se una absoluta independència creadora ni tan sols a l'artista més genialment personal, ni al propi Miquel Angel. La pintura florentina, de Masaccio a Miquel Angel, brinda —com observa Mario Praz— una sèrie d'artistes susceptibles d'ésser estudiats independentment en aquestes monografies que, segons Croce, són l'única forma possible d'una història de les creacions artístiques. Però Berenson ha demostrat que, si bé cap d'ells no es limità a recollir l'obra d'un predecessor, es proposaren tots un intent únic i resolgueren problemes de forma i moviment coordinats segons un desenvolupament lògic. Miquel Angel no deu ésser, doncs, el geni solitari que sembla a primera vista; va recollir el llegat dels seus predecessors, àdhuc sense ésser deixeble directe de cap d'ells. «Va sentir profundament i violenta —diu Berenson— allò que els seus precursors només havien pressentit, i compregué tot el seu significat, al qual donà complida expressió. El germen ja existia en Giotto i en Masaccio. Essent l'últim de la nissaga, sorgit en unes condicions artísticament més favorables, Miquel Angel va aplegar totes les energies suspeses encara en la tradició, i l'art florentí trobà en ell la seva culminació lògica.»

Si Croce ha negat categoria científica a la crítica basada en l'estudi dels gèneres literaris, Mario Praz considera legítima la història d'un gènere, d'una tradició mètrica o estilística que culmina en una obra de suprem valor i explica la seva íntima contextura. Adueix amb raó el cas d'Alexander Pope, l'obra del qual és la forma més alta i exquisida del rococó en la poesia anglesa. El díptic que en el segle XVII afirmà el seu predomini com a vehicle d'expressions epigramàtiques va donar amb Pope, poeta del XVIII, el seu millor fruit. Però la seva obra irònica, sentenciosa i brunyida ja s'intuïa, com recorda l'autor de *La Casa della Fama*, en

les epístoles heroiques de Drayton o en els díctics de Sandys, Denham i Waller.

A parer de Croce, l'objectiu essencial de la crítica i de la història literària és el judici estètic, la distinció entre allò que ell ha anomenat «poesia i no poesia». Admetia l'estudi de fonts, gèneres i formes i la comparació entre èpoques culturals, però solament amb fins didàctics; els considerava «referències extraestètiques» i s'oposava a l'intent de «fondre aquelles parts heterogènies per explicar o justificar històricament la poesia amb allò que no ho és». La tesi de Mario Praz és que aquests estudis auxiliars, manejats com cal pel crític o l'historiador de la literatura, són sovint una base necessària per a la formació del judici crític. Sobretot en períodes de cultura comunitària i homogènia, quan l'artista es proposa imitar els seus predecessors i revela la pròpia originalitat a despit de les seves intencions profundes, hom no pot prescindir de la comparació entre una obra i els seus antecedents. «Croce i els seus deixebles —diu Praz— poden objectar que això és una simple preparació al judici sobre el que és bell, no el judici mateix. ¿Però com faria història aquest judici aïllat i independent?» Croce va escriure el 1948, en un assaig destinat a un *symposium* organitzat per una universitat nord-americana, que «tot poema és un procés creador original i per això requereix una història monogràfica que el vinculi fermament al conjunt de la història de l'esperit humà, no tan solament a una o diverses obres d'art». La pretensió és, certament, ambiciosa i, per més que sembli el contrari, contradiu en el fons la tesi crociana de la història literària concebuda monogràficament. ¿És veritat, com conclou Mario Praz, que el futur d'aquesta història es trobi tal vegada en l'estudi de les «poètiques», dels corrents del gust i de la sensibilitat?

En els seus articles i assaigs aplegats sota el títol de *Cronache letterarie anglossassoni* (Edizione di Storia e Letteratura, Roma, 1950), Praz aplica en part aquest mètode. Es proposa reflectir els entusiasmes i desillu-

sions, les modes passatgeres i els primers indicis d'una celebritat que, ultrapassant els límits d'una crònica, ja transcendeix als manuals. Però Praz creu més en l'ondulant fluir de la sensibilitat i del gust que no en les valoracions inamovibles. «Les posicions absolutes —diu— només existeixen, per una amable ficció, en els manuals d'història literària.» Individus i èpoques tenen llurs preferències, i fins els autors clàssics d'increbantable celebritat són de vegades discutits. Segons l'autor de les *Cronache*, la futura història literària es basarà probablement en esquemes variables de valors, suggerits pel mateix corrent històric. El crític ha de precisar el moment en què declina un determinat estil o sorgeixen formes noves, obres de «pura poesia». Però per bé que cada època tingui les seves preferències i tendeixi a veure en les obres del passat el reflex de la sensibilitat present, el judici del crític ha de descansar en una certa intemporalitat. Mario Praz no és tan relativista com sembla. Si hagués adaptat el seu judici a la sensibilitat contemporània, no hauria destriat l'errònia interpretació que ha donat Virginia Woolf a l'art de Jane Austen, atribuint-li un misteriós intimisme, quan les seves novel·les són, com precisa encertadament el crític italià, no pas un teatre de passions i monòlegs interns, sinó un «teatre de caràcters», un art semblant al de l'autor de *Tartuffe*.

Dels substanciosos capítols d'història literària que són els seus articles i assaigs, Mario Praz en diu, amb excessiva modèstia, «cròniques». Els dos volums sobre autors anglesos i americans contenen un valuós tresor d'informació i de crítica. Recullen les fluctuacions del gust en l'àmbit de la literatura anglosaxona des del 1925 fins avui —la revaloració de Donne i la de Pope són dos fenòmens característics d'aquesta època— i brinden a l'atrafegat lector modern un tipus d'exploració crítica que no exclou la síntesi, la notícia il·lustradora, l'ambient en què les obres foren creades, ni tan sols la fina semblança física d'un autor; però aquest element descriptiu no destorbarà gens l'erudit que, coneixent ja les

obres, només cerca en els comentaris de Mario Praz la zona estrictament apreciativa. Amb una igual mestria escriu sobre la literatura i sobre l'art. El vast àmbit cultural en el qual es mou, la seva base humanística i la seva curiositat davant els nous valors donen als seus assaigs una estranya vivacitat i riquesa. Mario Praz és l'autor d'un substanciós tractat: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), molt citat també en la seva edició anglesa: *The Romantic Agony* (1933), i la seva especialització en els autors d'aquell període li ha permès de precisar l'exacta qualitat de les manifestacions de l'esperit romàntic en la literatura d'avui.

En aquest aspecte, la seva comparació entre Hemingway i D. H. Lawrence és una pàgina de singular penetració crítica. Ambdós autors exalten la vida primitiva i els sentiments elementals, però si Lawrence fou un romàntic en el seu culte del salvatge feliç i en la seva aspiració a un idil·li primigeni, l'obra de Hemingway ens dona «una èpica del que és quotidià» sense cap tonalitat romàntica. «Les seves descripcions —comenta Praz— són fetes més des del punt de vista de l'expert en coses camperoles i no des del punt de vista del poeta; aquell fou comú en l'antiguitat clàssica, i el romanticisme, amb la seva manera suggestiva, ha donat una altra orientació al gust. Però, en llurs línies sòbries, aquestes descripcions ens comuniquen millor el veritable sentit de l'Àfrica —terra que, al capdavant, fou creada perquè l'habitessin homes, com qualsevol altra terra, que no les embruixades al·lucinacions i tot el paorós *chiaroscuro* romàntic d'un Conrad.»

Igualment encertades són les pàgines sobre els novel·listes italians imitadors de Hemingway. Amb exemples molt ben escollits, Praz mostra com certes característiques d'un estil que és una lliçó de senzillesa i d'espontaneïtat es transformen en pur manierisme. Entre les millors pàgines de les *Cronache*, assenyalaríem també l'estudi de la filosofia poètica de Keats, els comentaris a la tècnica d'«il·luminació musical» de Vir-

ginia Woolf, el parallelisme entre la poesia de T. S. Eliot i la d'Eugenio Montale, l'anàlisi de les suggestions i els influxos que s'entrecreuen en les obres d'O'Neill i la visió crítica de les novel·les de Faulkner: llur estructura, llur estil, el misteri de llurs personatges. Els assaigs de Mario Praz no pequen d'aquesta timidesa que invalida l'obra d'altres comentaristes literaris. És, avui dia, un dels millors crítics d'Europa. Té el do de resumir vívidament un llibre o una doctrina i el de valorar-los amb agudesia i decisió. Un dels seus grans mèrits és aquest rar i admirable equilibri entre la descripció i la crítica.

## POESIA NORD-AMERICANA MODERNA

### I. *More Modern American Poets* de J. C. Southworth

Aquest volum complementa el que, sota el títol de *Some Modern American Poets*, publicà el professor Southworth el 1950. La majoria dels poemes estudiats en aquell llibre s'han servit de formes tradicionals; en canvi, vuit dels que Southworth comenta en el segon volum han enriquit la tradició, des de diversos angles, amb elements que l'alteren i la vigoritzen. En conjunt, els dos volums ofereixen una interessant perspectiva de la poesia nord-americana de mitjan segle XIX ençà fins als nostres dies.

Tot i que no es dirigeixi a un públic d'especialistes, el professor Southworth ha escrit els seus assaigs amb indubtable rigor. Deixant la terminologia clàssica, adopta el sistema desenrotllat per Thompson en la seva obra *Ritmes del Llenguatge* (1924) per a definir les estructures prosòdiques; assenyala els accents febles i els forts i, mitjançant una notació musical, indica els valors «temporals» dels poemes. Gràcies a aquest mètode arriba a comunicar al lector, amb una precisió que no

permeten els sistemes antics, el resultat de la seva anàlisi, i descobreix en tot el seu valor expressiu la subtil bellesa de certs ritmes allunyats del iàmbic tradicional.

El poeta, segons opinió de Southworth, que comparim plenament, té l'indiscutible dret d'escollir el seu públic: pot dirigir-se a un públic limitat o intentar un acostament a sectors amplis i heterogenis. El crític recorda que molts dels poetes reconeguts avui com a dignes de figurar entre els més preclars de la llengua anglesa (Jonson, Donne, Wordsworth i Shelley, per exemple), només foren apreciats antany per un petit nucli de lectors. Southworth els anomena «poetes de capelleta», ja que no li agrada la designació «poetes d'avantguarda»; els que ja des dels inicis de llur obra es dirigeixen a sectors més amplis són, segons la seva terminologia, «poetes públics»: Chaucer, Shakespeare, Spencer, Milton, Byron, etc. Per bé que l'autor de *More Modern American Poets* prefereix els innovadors als que s'acontenten amb les formes tradicionals, no deixa de veure els riscos que comporten certs experiments com els de Laura Riding quan escriu influïda per l'artificiosa ingenuïtat reiterativa de Gertrude Stein.

Un dels aspectes més interessants d'aquest llibre és la seva anàlisi de les noves estructures rítmiques que sorgeixen en la lírica nord-americana enfront de certes formes heretades del Romanticisme. Segons Southworth, la rebel·lió contra el predomini del iàmbic serà considerada pels crítics del futur com una de les més notables contribucions a la prosòdia del segle XX: aquest alleugeriment dels ritmes, deslliurant-los de la monotonia que caracteritza molts poemes del segle passat. Southworth estudia amb admirable penetració la música aconseguida per William Carlos Williams en alguns dels seus poemes, partint del ritme de la prosa, i rebutja la musicalitat d'Aiken perquè és, a parer del crític, excessiva, erròniament desvinculada de les associacions intel·lectuals del llenguatge. «Té una pròdiga superabundància —diu—, no una exigent sobrietat... Ens ofereix la prolixitat romàntica en la seva forma



més decadent, en comptes de la clàssica contenció pròpia de tot gran art.»

Entre les millors pàgines del llibre assenyalarem els assaigs sobre William C. Williams, Ezra Pound, Marianne Moore, John Crowe Ransom, Allen Tate, Robert Penn Warren i W. H. Auden. Temes, ambient, estil, influències, resolta valoració crítica: el professor Southworth no oblida cap dels aspectes que permeten situar l'obra d'un poeta i reflectir-la en els trets essencials, àdhuc per al lector que no conegui ni un sol dels seus versos. És una crítica metòdica, però àgil i clara; adopta sovint els mètodes de l'estilística i no incorre mai en aquest tipus d'aridesa en què la crítica literària tendeix a confondre's amb les matemàtiques aplicades. Així, en analitzar el lèxic dels últims llibres d'Auden, estableix una llista de vocables difícils —mots escocesos, d'anglès dialectal o veus rarament usades— i els analitza d'un en un per precisar si assoleixen una plena eficàcia perquè obeeixen a una fonda necessitat del poema, o si sorgiren simplement d'aquest instint d'aventura verbal que caracteritza W. H. Auden, molt inclinat a vagarejar pels viaranys del diccionari. Però en cap moment no ens pesa el minuciós examen que fa el professor Southworth del llenguatge audenesc, tot i que en algun cas un dissenteixi del seu veredict. Sorpren, és cert, que un crític tan sensitiu no encerti a descobrir cap valor poètic en una metàfora d'Auden:

*Genet sota la seva balbucient bandera...*

Southworth pregunta, en efecte: «¿Com pot una bandera balbucejar o donar una ensopegada?» (ja que la paraula *faffling* té també aquesta última accepció). Havent assenyalat com a nota predominant en l'obra d'Auden el seu caràcter intel·lectual —«encara que de vegades la seva poesia commogui el cor, exerceix la seva principal atracció sobre la ment»—, el crític hauria pogut situar aquesta enginyosa metàfora en la tradició dels «metafísics» anglesos del segle XVII. És, en

realitat, un *conceit*, un tret d'enginy, quasi una «gregueria» barroca, però no sembla pas mancat de cert halo poètic. Tot i que pròpiament una bandera no balbucegi ni pugui ensopegar, el seu aleteig intermitent pot tenir alguna semblança amb el titubeig verbal i amb un caminar insegur —situant-nos, és clar, en el pla subtil i enginyós dels «metafísics», que a vegades té alguna afinitat amb el to d'Auden. D'altra banda, *faffling*, com a pur fonema, és altament suggestiu d'un llenç que flameja; hom diria que les dues síl·labes d'aquest verb poc usat imiten el sobtat contacte dels plecs, alternant rítmicament amb l'esclafit de l'estendard.

Entre els raríssims punts de discrepància que he trobat en el substanciós llibre de Southworth, assenyalaria la despectiva valoració dels *Four Quartets* d'Eliot, que acusa d'ocultar la pobresa del seu pensament sota un to professoral i uns ritmes majestuosos. La diversitat rítmica i la riquesa estilística dels *Four Quartets* són tan evidents com la freqüent pregonesa del seu contingut. En el seu bell llibre *The Poetry of T. S. Eliot* (Kegan Paul, Londres), Maxwell ha descrit encertadament la impressió final que ens deixa la lectura dels *Quartets*: «En aquests poemes —diu— percebem quelcom de l'essencial malenconia de la vida i del seu caràcter incomplet. Hi veiem a la fi un disseny unificador i hi descobrim una possible pau que la transcendeix. No obstant això, encara queda un misteri, el sentiment que no tot ha estat explicat, perquè no és possible explicar-ho; i el misteri no és un simple ornament, puix que està en l'ànima mateixa dels poemes.»

Però les valoracions de Southworth —que formula els seus judicis amb una decisió no gens freqüent en els sectors «descriptius» de la crítica contemporània— rares vegades sorgeixen d'un prejudici o d'una meditació precipitada. No solament és mestre en l'exploració dels recursos tècnics dels poetes, sinó en la definició de les seves essencials qualitats d'esperit, com quan, referint-se a les cartes d'Ezra Pound, assenyala la greu carència que descobreixen, reflectida també en la seva

poesia. «Revelen —observa— que no posseix una ànima gran i comprensiva, una imaginació capaç de fondre materials diversos en una àmplia unitat orgànica, ni una visió derivada d'un íntim i de vegades rude contacte amb el terror.»

## II. Lowell, Jarrell, Shapiro, Viereck, Wilbur

S'ha dit que un dels trets característics dels poetes nord-americans d'avui és la tendència al domini reflexiu de l'art poètic, la preocupació pels seus problemes fonamentals: temes, imatges, simbolisme, ritme, secret de la unitat del poema, obscuritat, públic. Els poetes que han adquirit notorietat en aquests últims anys trobaren uns mitjans expressius de la més gran varietat i els utilitzen amb fina consciència artística, però no són innovadors. Darrera la seva obra hi ha l'estímul d'admirables experimentadors com Marianne Moore, Wallace Stevens i William Carlos Williams, el preclar exemple d'Eliot, l'aventura i el consell d'Ezra Pound. Però aquesta no és una fase de revolució poètica, sinó de reflexió i consolidació. Ja el 1937, en els seus *Polite Essays*, el mateix Pound aconsellà el retorn a la rima i a les estrofes regulars, el saludable exemple dels *Émaux et camées* de Gautier o del *Bay State Hymn Book* com a remei contra la «fluixedat general», els excessos del vers lliure i els imitadors de Lee Masters.

Un dels millors poetes nord-americans d'avui, Robert Lowell (n. el 1917), usa sovint formes tradicionals i estrictes, entre les quals els decasíl·labs parells que foren quasi l'únic instrument d'Alexander Pope. Lowell, descendent de calvinistes de Nova Anglaterra, es convertí al catolicisme. La seva poesia lírico-dramàtica té, com ha observat un crític, certa afinitat amb l'espirit barroc. Però el qualificatiu no pot aplicar-se a tota la seva obra, sinó solament a certs poemes d'observació minuciosa. De vegades la caracterització límpida i la fina pinzellada satírica de Robert Lowell fan pensar en

Chaucer; o té quelcom de Villon —i d'Aragón— en el seu patetisme d'expressió senzilla i penetrant (així en el poema «The dead in Europe»).

La carrera literària de Randall Jarrell (n. el 1914) és típica dels modes que prevalen avui en el món de la poesia nord-americana. Nascut a Tennessee i educat en la Universitat Vanderbilt, abans que poeta fou un enginyós i profund crític. Com els seus companys de la interessant antologia de John Ciardi (1950), Jarrell ha formulat una poètica, ha expressat el seu concepte de les imatges i dels símbols; la seva preferència per la rima «irregular, viva i dissimulada» s'observa en les seves pròpies composicions, que s'enriqueixen amb inesperades assonàncies i rimes internes. Ha escrit memorables poemes de guerra, en els quals es mesclen la brutalitat descriptiva i la pietat fonda i amarga.

Però més enaltits que els de Jarrell són els poemes de guerra de Karl Shapiro (n. el 1913). Per més que hom citi especialment la seva llarga «Elegia a un soldat mort», prefereixo «Tren militar», que, com l'elegia, es publicà en el llibre *V-Letter* (1904). Shapiro ens dóna de la guerra una versió molt diferent de la que trobem, per exemple, en «El viatge», de l'anglès Alun Lewis. Aquesta és més íntima i personal, més romàntica. Adhuc la guerra té certa bellesa. Però el poema de Shapiro reflecteix la terrible realitat col·lectiva, l'implacable impuls que arrossega, com una força còsmica, els fills «de la circumstància i de l'atzar», el «fruit del món». L'individu desapareix; els rostres, a la finestrella del tren, pengen mesclats «com en una cornucòpia». El soldat no rodeja de nobles i dolços pensaments la idea de la seva mort, com en el famós sonet de Rupert Brooke. Només té el deler de sobreviure, de formar rengles sota la bandera de la pau en la suprema desfilada dels qui tornen, de trobar, a la fi, «el lloc de la vida, ja deixats enrera els trens i la mort», i desfilars en aquell «capvespre de pobles que lluu després de la guerra». Karl Shapiro és mestre també en l'evocació poètica de temes simples i quotidians —un jardí d'universitat, un *drug store*— i

sap expressar delicadament les formes humils de la vida i el seu desconcertant misteri.

En una perspectiva de les modernes tendències de la poesia nord-americana no pot faltar el nom de Peter Viereck (n. el 1916), poeta satíric, comentarista polític en el diari *Herald Tribune*, professor d'universitat (com molts dels seus companys) i, malgrat aquesta última circumstància, adversari declarat de la «nova crítica», el moviment nascut en el Kenyon College i un dels que han influït més en la vida intel·lectual dels Estats Units, especialment en els grups universitaris. Viereck es proclama continuador de la simplicitat de Walt Whitman. En realitat, és un poeta preocupat per la forma i potser l'únic del seu grup que se senti atret per l'exploració i l'aventura en el camp de l'expressió poètica. Així, en el seu llibre *Terror and Decorum* —que obtingué el premi Pulitzer el 1949— usa versos breus i recursos tipogràfics dignes de la curiosa tècnica de Cummings. Té ímpetu juvenívol, fantasia i enginy. De la mateixa manera que escriu un romanç divertit imitant l'anglès medieval, imagina una dansa de tancs i d'autobusos en la Cinquena Avinguda (el seu objecte és purificar els esperits i les cultures aclaparats per un excés de mecanització).

Richard Wilbur (n. el 1921) és el més jove dels poetes aplegats en l'antologia de Ciardi. Ha publicat dos llibres: *The beautiful Changes* (1947) i *Ceremony* (1951). La seva poesia se situa de vegades en la línia dels temes rurals, que té a Nord-Amèrica una brillant tradició. La música dels seus versos és treballada i encertada, amb algun eco de Hopkins en el ritme, en les alliteracions, en la feliç fusió de vocables. Entre els poetes nord-americans de les últimes generacions, Wilbur és potser el que amb més fervorosa i límpida mirada contempla la naturalesa al seu voltant i el que amb menys reticència i ironia respon al seu misteri. En això s'aproxima un poc a Robert Frost, el patriarca virgilià de Nova Anglaterra, una de les veus més nobles de la poesia nord-americana del nostre temps. Com ha observat

Babette Deutsch en el seu excellent estudi *Poetry in our Time*, alguns dels poetes d'avui —Blackmur, Lowell i Wheelright, per exemple— contemplen la vida del terrer amb una mirada més sardònica que la de Frost. En la ment d'aquests poetes s'agiten sinistres escenes de la història d'Amèrica —amb indis, quàquers, bruixes i pescadors de balenes—, que enfosqueixen la bellesa de la vida rural. Amb raó ha escrit un altre eminent poeta nord-americà, Horace Gregory, que el sentit elegíac i amarg característic de nombrosos moments de la poesia del seu país deriva d'un mite dual: l'intens record de la civilització grega i romana, en terrible contrast amb la sòrdida civilització industrial dels molls, els gratacels, l'acer i el fum, i la forta suggestió d'una altra imatge de bellesa: l'espartana figura de l'indi, que, amb el seu perfil agut i els seus ulls d'acer, recorda en certa manera el rostre dels puritans que desembarcaren a les costes d'Amèrica.

### LOWELL EN LA PROTESTA

Poc abans de posar-se en marxa la manifestació més nombrosa i renouera que s'ha organitzat als Estats Units contra la lluita al Vietnam, un home d'expressió estranya, amb ulleres, despentinat i trist llegia versos a l'escenari de l'Ambassador Theatre de Washington. La gent no el sentia, i protestava. Ell va fer: «Bruelaré, si voleu, però no servirà de gaire!» I anà llegint versos d'un llibre seu, publicat l'any 1946: *El castell de lord Weary*. El tema predominant d'aquest llibre és l'horror de la guerra. Hi ha un sonet —«França»— on la segona guerra mundial és vista pel Crist des de la creu. El primer vers tradueix fidelment el vers inicial de «L'épithèque» de Villon: *Frères humains, qui après nous vivez...* Un altre poema «Els morts a Europa», evoca els bombardeigs de l'aviació aliada, les víctimes que queien «confoses en el foc enganxós». L'home del rictus amarg

i de la veu insegura que llegia aquells versos era Robert Lowell, el poeta més prestigiós dels Estats Units, en opinió d'alguns crítics, el millor poeta actual de llengua anglesa.

En un llibre important: *The Poetic Themes of Robert Lowell* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1965), Jerome Mazzaro ha examinat l'evolució d'aquest líric i autor dramàtic que és considerat com l'hereu d'Eliot, de Pound i de Hart Crane. En la seva primera fase era una veu contemplativa; els poemes tenen ecos de sant Pau i dels *Sermons sobre el Càntic dels Càntics* de sant Bernat. Hi ha també una curiosa preocupació per les conspícues figures de la família del poeta: Edward Winston (1595-1655), que arribà a Amèrica en «Mayflower» i fou tres vegades governador de Plymouth; el nét d'Edward, xerif i orfebre; i el general John Stark (1728-1822), un dels fundadors de la ciutat de Starkstown, anomenada després Dunbarton. Però en els darrers poemes del segon llibre Lowell insinua ja una nova tendència: la seva poesia es fa narrativa i dramàtica. Més endavant la tècnica de Lowell s'inspira en els procediments biogràfics dels grans mestres del gènere (Lytton Strachey i Virginia Woolf) o evoca amb gran precisió els detalls físics d'allò que contempla. Llavors, observa Spender, el poema sembla immòbil, el llenguatge de Lowell és com un mosaic. En canvi, un poema tan representatiu com «Enllà dels Alps» emmiralla en la seva mateixa estructura el moviment del tren que, pujant i baixant muntanyes, va de Roma a París, en un paisatge alhora realista i simbòlic. «L'home modern, ja incapaç d'enfrontar-se amb el misteri del passat, és endut a contracor en aquest moure's de les civilitzacions diverses. El moviment tipifica l'estructura de tota la història humana i reitera el concepte cíclic de la història insinuat en un poema anterior de Lowell, *Napoleó travessa el Beresina*.» El poeta, Alps enllà, veu les solitàries altures adés com un temple de l'Hèllade, adés com la conca d'un cíclop buidada pel foc. I després ve el terme del viatge, la brusca aparició de la ciutat

que era llavors de color de sutge i que, no fa gaire, Malraux ha restituit a l'ocre i al gris clar:

*Ara París, el nostre negre clàssic, sorgia  
com els reis occidors en una copa etrusca.*

Aquest do de pintar amb una imatge breu i inesperada l'essència d'un lloc, d'una cultura o d'un moment històric és característic en la poesia de Robert Lowell. Així en aquella fina impressió de la capital de l'Argentina:

*Un fals decòrum fi de segle  
roncava sobre Buenos Aires,  
perduda entre les pampes  
i governada des de les casernes.*

A vegades el paisatge s'enllaça amb el record dels avantpassats del poeta, té el color mateix del vestit de l'avi, ja esvaït en la mort:

*Malmesos, con quan Francis Winslow amb els dits podia comptar-los,  
els pocs pins silvestres estiren ací i allà, com estruços,  
el coll  
damunt l'aigua de l'estany oblidat, en el bosc olorosa-  
ment tèrbola,  
vermellenca taca borrosa,  
com la jaqueta color de vi, cada cop més obscura,  
en el nostre retrat d'Edward Winslow...*

O bé —en el poema «Juliol a Washington»— el terme de comparança que serveix per a definir l'exacte color d'un vast paisatge és inesperadament, saborosament minúscul i humà:

*...voldríem que aquest riu tingués una altra riba,  
més enllà unes carenes delitoses, llunyanes,  
amb blau polsim com la parpella d'una noia.*



I el poeta que sap moure el pinzell amb aquesta delicadesa té també, i justament, fama de posseir un dels llenguatges més vigorosos de la poesia actual. Dels seus sòrdids paisatges suburbials (que tenen en Eliot un precedent il·lustre) serien un bon exemple aquests versos de «La boca del Hudson»:

*Cap al mar dringa el gel com un rellotge.  
Un home negre torra  
grans de blat en el fum que fa el carbó  
dessota una galleda foradada.  
L'aire químic  
arriba de New Jersey  
amb olor de cafè.  
Enllà del riu, prestatges  
de suburbanes fàbriques es colren  
al sol d'un groc sulfúric...*

Quan Lowell llegia a Washington els seus versos contra la guerra, anava congriant-se la gentada, entre turbulent i idíl·lica: *hippies* acostant flors als canons dels fusells o grups més amenaçadors dirigint-se al Pentàgon comandats per Rubin, l'agitador de cabellera ericada, voluminosa, increïble. Després el poeta Lowell avançà amb la multitud, dividida en vint-i-cinc contingents. Els diaris van publicar una curiosa fotografia de McNamara contemplant l'espectacle des d'un balcó entreobert del Pentàgon, com qui, mig encuriós, mig temorenc, espia en ple agost la brogidora tempesta. Robert Lowell, amb el seu aire amarg, passava entre el vent de la Història. Potser recordava el primer poema del seu últim llibre —*Near the Ocean* (Farrar, Straus and Giroux, Nova York, 1967)— que s'acabava de publicar: un llibre de temes ombrívols, tràgics, centrats també en l'obsessió de la guerra. L'il·lustren uns dibuixos de Sidney Nolan, d'una força vagament primitiva, de línia segura, però una mica infantil. Són cossos nus, mutilats gairebé sempre o proveïts d'ales matusseres. Hi ha una parella ajaguda a l'entreforc de l'arbre de la

Vida —de tronc destralejat i a punt de caure—, hi ha l'holocaust que amenaça, el malson que dóna a la nostra època, com diu Lowell, «una sublim monotonia». I tot amb una mena de simplicitat cruel, torbadora.

Quina diferència entre l'aspra forma d'aquests dibuixos i la dels poemes! Recordo que un crític nord-americà eminent, Blackmur, observà com un tret característic del primer llibre de Lowell, *Land of Unlikeness* (1944), la tendència a una certa dissociació entre el tema o substància del poema i la seva forma expressiva. És un axioma de la crítica moderna la identitat entre el fons i la forma, però cal admetre que l'antiga distinció té, a vegades, certa utilitat. En el poema «Despertant-se aviat, un matí de diumenge», Lowell usa uns versos heptasíl·labs tranquils, de rimes dolçament aparellades, d'un pas rítmic, amable i mansuet, però el tema és desesperat, terrible. En la quietud dels versos sorgeixen «Goliat, de cap feixuc, amb tota l'armadura», el martelleig de l'esplendor bèl·lica, un milió de fronts sense pell, apilotats com la brossa, com la deixalla inútil... Si mirem el rostre ombrívol de Robert Lowell: els cabells esbullats, la mirada entre aïrada i trista, la galta solcada profundament, la boca closa però amatent al dicteri, pensarem que, segles a venir, podran contemplar-lo com la imatge mateixa del poeta de l'era nuclear. Vora aquest rostre d'obsés, la imaginació dibuixa instintivament l'esgarrifosa silueta del *fong* inhumà, apocalíptic.

## WINIFRED NOWOTTNY I EL LLENGUATGE POÈTIC

### I

En un número monogràfic recent del suplement literari del *Times* es publica una llista dels deu llibres més importants de poesia, novel·la, filosofia, crítica, his-

tòria, antropologia, etc., editats durant els anys 1960-1965. Entre les obres de teorització crítica cita *The Language Poets Use*,<sup>1</sup> de Winifred Nowottny, professora a l'University College, de Londres; i si algun lector ha lamentat l'omissió d'obres importants en aquella llista, la inclusió d'aquest llibre subtil és indiscutiblement encertada.

La seva substància deriva d'unes conferències que donà l'autora als estudiants d'anglès. Molts passatges, més adequats per a l'aula que per a la pàgina impresa, foren modificats en llur estructura, però amb l'esperança —diu Winifred Nowottny— que no s'haurà obscurit la simplicitat del seu propòsit inicial: «presentar l'operació i la interacció, en poesia, de diverses formes de sentit, des de les que solen negligir-se a causa de llur caràcter obvi, fins a les formes la complexitat de les quals fa difícil de trobar la terminologia i els mètodes que en permetin el comentari crític».

El mot «ambigüïtat», freqüent en els comentaris sobre poesia d'ençà que el difongué el llibre de William Empson *Seven Types of Ambiguity* (Londres, 1930), és un exemple d'aquesta dificultat terminològica. L'autora ens recorda que l'ambigüïtat figura precisament entre els defectes contra els quals els professors de literatura prevenen els autors joves (amb el barbarisme, la improprietat, el solecisme, el pleonasma, la verbositat, etc.). En les tendències crítiques d'aquests anys el terme «ambigüïtat» ja no designa una tara, sinó una qualitat positiva. Es considera com un ingredient poètic essencial i «se l'associa amb conceptes com bivalència, tensió, paradoxa i ironia, i amb l'interès pel símbol i la metàfora com a mitjans de què disposa el poeta per a evitar o transcendir l'afirmació inequívoca». Winifred Nowottny proposa l'ús d'un neologisme per a designar la càrrega de múltiples implicacions que caracteritza certs tipus de poesia. Aquesta s'anomenaria *extraloquial*. És un terme —diu ella— tolerable si reïx a suggerir

1. The Athlone Press, University of London, Londres, 1962.

aquella diversitat prismàtica de possibles interpretacions que fins ara anomenàvem «ambigüitat»; és a dir, si defineix un context poètic «que posseeix o amaga un escreix de sentit», un grau de densitat significativa que no és propi del llenguatge en el seu ús ordinari.

## II

El propòsit fonamental d'aquest llibre és d'esbrinar, fins on sigui possible als recursos de la crítica, allò que fa poètic el llenguatge de la poesia. No analitza, doncs, únicament el vocabulari, sinó tots els elements de l'expressió poètica. Amb raó insisteix a subratllar lluf interpretació profunda, l'estreta relació existent entre dicció, mètrica i rima, i entre el sentit lògic i les qualitats sensibles del llenguatge (que l'autora anomena «corporeïtat» dels mots). Entre els mitjans que contribueixen al sentit d'una expressió lingüística, Winifred Nowotny considera com el més fort la sintaxi. Precisament perquè percebem sense esforç les relacions que ens comunica —diu—, la seva operació com a causa de gaudi poètic és l'última que reconeixem, i això, si arribem a reconèixer-la. El llibre recull exemples colpidors d'eficàcia sintàctica en la intensitat de l'expressió, i observa que la virtut de la rima, en un poeta com Alexander Pope, depèn sovint del flux i reflux d'espectacions sorgit d'un hàbil ús de la sintaxi.

La raó d'aquesta eficàcia és òbvia: «pel fet que la sintaxi regeix l'ordre de les paraules, regeix també l'ordre en què són rebudes les impressions pel lector». No és nova una tan alta valoració de la sintaxi, i W. Nowotny cita autors com Leo Spitzer, Donald Davie, T. A. Dunn i A. D. S. Fowler que la comparteixen plenament. Aquest darrer, comentant el llibre de Davie sobre la sintaxi de la poesia anglesa, observa que en l'actual estadi de desenrotllament de la llengua l'ordre dels mots i l'ús dels modismes són de més en més decisius en la comunicació humana. Però un filòleg tan agut com

Vossler no atribuïa pas una funció primordial a la sintaxi en el llenguatge poètic. Creia que en la poesia l'estructura sintàctica queda com a accessòria i sotmesa a les ordenacions rítmiques i mètriques, mentre que en la prosa és substancial, car la seva forma interna de llenguatge consisteix en una aspiració a l'estructura lògica. «Cert —afegia— que en tota poesia hi ha sintaxi, i en tota prosa, ritme i melodia. Es tracta, sí, d'un més i d'un menys, però en un sentit qualitatiu de preponderància.» Amb tot, no podem sinó assentir a la fórmula amb què l'autora de *The Language Poets Use* pondera la importància de l'ordre dels mots en l'expressió poètica: «De la manipulació reeixida de la sintaxi depèn la col·locació del mot en una posició eficaç en el vers i en l'estructura mètrica i rítmica, i també en una posició eficaç en relació amb les altres paraules que li són pròximes.»

### III

Aquesta observació s'enllaça amb els problemes de la dicció, estudiats en el segon capítol del llibre. Per a l'autora, la crítica de la dicció poètica es redueix a considerar el joc recíproc de determinades paraules en un determinat context, ja que en poesia no hi ha paraules «bones» o «dolentes», sinó únicament paraules ben o mal situades. Ja abans havia retret la dita —una mica extremosa— de Firth: «Cada mot, quan s'usa en un nou context, és un mot nou.»

Tal hipòtesi és parcialment confirmada en el darrer capítol, quan cita el passatge de R. N. Maud (*Essays in Criticism*, vol. IV, 1954), on es comenta la torbadora impressió de novetat que fan les paraules en la poesia de Dylan Thomas, tot i que gairebé mai no usa mots que no pertanyin al llenguatge corrent: la sensació de raresa prové d'haver-los inserits, d'haver-los «comprimits» el poeta en estranyes combinacions d'imatges.

L'anàlisi del símil i de la metàfora i de llur diferent

funció en la llengua poètica és, indubtablement, un dels millors capítols del llibre. L'autora coincideix amb els filòlegs que troben a l'origen de les llengües una tendència bàsicament poètica, analògica, metafòrica. Estudia amb Paul Henle (*Language, Thought and Culture*) i S. Ullmann (*Principles of Semantics*) el procés del marçiment de les metàfores en la llengua corrent, l'oblit del sentit figurat originari, que l'ús ha anat esmussant fins a convertir-lo, ja neutralitzat poèticament, en «sentit propi». Winifred Nowotny veu en la metàfora una transferència de sentits que amplia l'àrea significativa de les llengües i un element de l'estructura poètica que compensa les falles del vocabulari literal quan aquest és insuficient per a evocar determinats aspectes del món físic o de l'emoció humana. És, doncs, una valoració paral·lela a la de Middleton Murry quan afirma que la poesia té en la metàfora el mitjà de referir-se a realitats espirituals d'altra manera inexpressables.

Després de recordar que el llenguatge metafòric duu al poema una gran densitat de suggeriments i d'associacions, perquè els mots de sentit figurat comporten una «aura» difusa provinent del seu ús literal, l'autora precisa, en una fórmula feliç, un tret característic de la poesia: la gairebé infinita variabilitat de la seva íntima riquesa segons els lectors. «Allò que dugui una paraula —diu— depèn de les associacions que desvetlli en cada lector: de les seves associacions verbals i de les que deriven de la seva pròpia vida.»

Però l'estudi de l'expressió metafòrica es complementa en un altre capítol del llibre: el que l'analitza, no pas en les seves qualitats intrínseques, sinó en relació amb els altres aspectes de l'estructura poètica. En rigor, en tot el llibre hi ha un entrecreuament constant de referències que responen a la seva tesi central: la bàsica complexitat i la correlació dels elements que integren el llenguatge poètic i, per tant, la indefugible imbricació dels seus problemes. Quan hom intenta d'esbrinar la idea d'«estructura» d'un poema —diu W. Nowotny— atribuïm a les seves parts constitutives uns

sentits que són, en certa manera, palpables, individualitzats, concrets —o, almenys, que exclouen tota generalització—, i al mateix temps, allò que anomenem «estructura» comporta una expansió del caràcter significatiu o de la impressió d'importància que produeix, com un tot, el poema. Fins a tal punt és així, que no ens és possible de definir exhaustivament el sentit del poema com a conjunt, la seva total significació no pot resumir-se ni expressar-se d'altra manera. És el que, en frase més cenyida, suggerí Ker fa molts anys: «El poema no té pas únicament vida en el seu *argument*, sinó en cadascuna de les seves frases, paraules i rimes.» Aquesta complexa articulació del poema, que implica la paradoxa, assenyalada per Coleridge, del màxim de significació o de bellesa en les parts mentre que sigui compatible amb el màxim de sentit o de bellesa en el conjunt, és l'origen d'una multiplicitat de relacions i tensions. Amb la seva tendència al símil, que contrapesa en més d'un passatge la terminologia austera, asèptica, estrictament tècnica del seu estil, Winifred Nowotny puntualitza que les relacions percebudes en un poema no són immòbils com els rajols d'un edifici, sinó més aviat com el cabell d'una nàiade flotant al vent. I afegeix: «En un poema bufen molts vents alhora.»

#### IV

El capítol V, sobre «El llenguatge i les formes *artificials*», explora la fixesa i la mutabilitat del llenguatge, analitza la dificultat de comprendre (especialment quan es tracta de versos que no presenten cap destacada innovació en el vocabulari) els processos que en el poema permeten a les paraules corrents d'evocar qualitats úniques. En unes pàgines excel·lents descriu els obstacles derivats de la insuficiència del vocabulari per a comunicar la particularitat i la concreció de l'experiència viva; les coses, allò que anomenem «objectes concrets» i aquelles realitats encara menys accessibles a l'expres-

sió lingüística: un moment de l'esperit, un estat d'ànim, una visió, una actitud. Els ritmes, els perfils d'aquesta vida interior, la joia i la tristesa, i també les ramificacions, tensions i compressions elíptiques del pensament —com recorda Elizabeth M. Wilkinson, citada en aquest llibre— «eludeixen tots els llenguatges menys el llenguatge de l'art». En l'expressió poètica aquest llenguatge és, segons W. Nowotny, no pas una sèrie de frases, sinó «una acció dramàtica els actors de la qual són la mètrica, els canvis de to, etc.». L'autora creu, amb Wordsworth, Hopkins i Yeats, que la llengua poètica ha de basar-se fonamentalment en els ritmes i el lèxic de la llengua viva. Però les relacions formals del poema requereixen, en un grau molt més alt que en el llenguatge corrent, l'ús de la regularitat, de la repetició, de l'emmirallament analògic. «Si no té un grau més elevat de disseny que el que admet el llenguatge ordinari —conclou—, el poema no es podrà reconèixer com a poema.»

Fins ací el llibre s'ha referit al joc recíproc de les múltiples possibilitats que ofereixen les formes del llenguatge situades en estructures «artístiques». En comentar el tema «esquematització i abstracció», l'autora examina les fases extremes de formalització poètica, aquella esfera «on la direcció adopta formes tan marcadament aprosaiques, tan destacadament deliberades i esquematitzades, que el lector corrent se sent una mica confús i voldria saber quina relació tenen aquestes formes amb la comunicació del sentit». Winifred Nowotny examina la complicada estructura de l'*Arcàdia* de Sidney (amb rimes repetides a cada estrofa, però situades en un ordre diferent); l'ample registre de tonalitats que ofereix l'obra de Shakespeare i la dels anglesos isabelins; les «figures de repetició», especialment valuoses en temps medievals, quan els poemes eren llegits davant un grup en veu alta; el disseny mig amagat, esmunyedís i difícil de definir que enclou la poesia d'Eliot; i els versos famosos de Burns:



*La vaga Lluna es pon enllà de l'ona blanca  
i amb mi es pon, ai, el temps*

on l'autora descobreix com un gran salt de la ment des del sentiment íntim del poeta, per damunt de l'ona, cap a la Lluna que brilla enllà, i així, llunyana i desolada com és, hom la reconeix com un símbol perfecte del sentiment íntim del poeta. «No és pas que la Lluna li faci sentir aquella profunda tristesa —continua—, sinó que li descobreix l'afinitat existent entre el pondre's desolat de l'astre i la seva pròpia posta. Aquest sentit d'identitat amb un objecte distant i aliè és en mi molt intens cada vegada que llegeixo els dos versos.» I després d'analitzar minuciosament la ben travada estructura d'aquest passatge (una frase literal seguida d'una frase metafòrica que hi ondula paral·lelament i que en un punt determinat, en els mots *is setting*, conté una exacta repetició verbal), l'autora subratlla, com ja ha observat en altres moments del seu estudi, que «no solament importa el contingut de les paraules, sinó també en quina estructura s'integren».

Els dos darrers capítols, que tracten de l'ambigüitat, de l'obscuritat i del simbolisme, són els que més referències contenen a l'essència de la poesia, a la seva finalitat i a les seves relacions amb aquella «experiència de mudança, de lluita, d'equilibri només momentàniament i dinàmicament assolit que és la vida humana».

En el seu estudi sobre l'estructura de la lírica moderna, H. Friedrich veu el poeta manipulant el llenguatge com una màgia conhortadora; el llenguatge és l'única realitat que li queda en la «mística del no-res», el pont —insegur i, ben mirat, inútil— que ha llançat damunt l'abisme d'allò que el crític anomena «la transcendència vàcua». L'esquema, com sol succeir en les simplificacions sistematitzades, és insuficient per a cobrir tota la complexitat de la lírica moderna. La caracterització de Friedrich no pot, certament, aplicar-se a poetes com Claudel o Walt Whitman, però la idea d'un cert conhort inherent a la interpretació poètica de la reali-

tat és una hipòtesi antiga. Francis Bacon —citada per Winifred Nowotny— ja digué que la poesia «pot donar alguna mena de satisfacció a l'esperit de l'home en aquells punts on li és negada per la natura de les coses». Però l'autora de *The Language Poets Use* observa que, si fos també certa l'afirmació contrària; si, com digué Tennyson a Locksley Hall (en uns versos que són un eco de la *Commedia*),

*tristesa que corona la tristesa  
és recordar les coses d'abans, més benaurades,*

el poeta que troba paraules per a expressar-ho ens ofereix una altra mena de consol: el de reconèixer en la seva formulació la nostra pròpia experiència.

Winifred Nowotny no creu que la «Fructífera Ambigüitat», que qualifica de popular *deus ex machina* de l'escena crítica contemporània, sigui un concepte que clogui les discussions sobre la natura dels usos poètics del llenguatge; serveix, això sí, per a fer avançar notablement l'exploració crítica. No li plau, com ja hem vist, de referir-se a «poemes ambigus —ja que això suggeriria una nebulositat o deficiència de sentit, sinó a «poemes extraloquials», indicant així el simultani desplegament d'una significació múltiple. En esbrinar el caràcter, la funció i els matisos d'aquesta plurivalència (destriable no solament en la poesia moderna, sinó també en l'antiga), W. Nowotny formula subtils observacions sobre el llenguatge en general i sobre les connexions dels mots d'un poema amb els elements i les actituds de la cultura que compartim amb el poeta i amb les actituds i les valors de la nostra pròpia experiència. És absurd de referir-se, diu, a un «cercle lingüístic» com si es tractés d'un medi simplement autònom i clos, ja que «pot dir-se que la realitat no tenyida pel llenguatge és impensable». I afegeix: «En un cert sentit és exacte que, per la seva mateixa natura, el llenguatge es refereix a una realitat no lingüística, però en un altre sentit també pot dir-se que allò que percebem com

a no lingüístic és plasmat en nosaltres per les formes del llenguatge mateix.»

La poesia, com escriví Hulme, «és l'avantguarda de la llengua». L'estudi de Winifred Nowotny, en analitzar finament els secrets de l'expressió poètica, projecta, doncs, una llum viva sobre l'admirable, complexa i misteriosa essència de la paraula humana.

## HISTÒRIA I FUTUR

L'eminent historiador anglès Hugh Trevor-Roper llegí, no fa gaire, a Oxford una substanciosa conferència, amb motiu de deixar la càtedra que ha ocupat durant molts anys en aquella universitat. Ara ha passat a ser «master» de Peterhouse, a Cambridge. L'interès d'aquesta admirable peça acadèmica és extraordinari. Trevor-Roper hi exposa el seu concepte de la història i de les connexions, que considera precioses, entre la història i la imaginació.

Nascut a les terres nòrdiques del Northumberland, diu que la seva vocació potser es desvetllà per haver passat els primers anys de la vida en una regió on abunden els vestigis històrics importants. Hi ha, al sud, la muralla d'Adrià, el més gran monument de la Bretanya romana; al nord, les serres de Cheviot, amb moltes cases fortificades i torres de defensa mirant cap a Escòcia; a l'est, la meravellosa costa de basalt i sorra, amb la seva cadena de castells romàntics; i, més al sud, la fortalesa de Warksworth, que encara respon a la descripció de Shakespeare:

*Aquest estatge, tot menjat pels verms,  
de cantelludes pedres...*

Trevor-Roper no creu que la història sigui una ciència objectiva. No triguem a descobrir —diu— que fins els historiadors més «objectius» són presoners, encara

que ells no ho sàpiguen, d'una filosofia condicionada per l'experiència subjectiva. Fins les computadores cal que siguin programades. En l'anàlisi històrica, no existeixen les teories objectives, els instruments perfectes.

El professor anglès es malfia especialment dels qui creuen possible de descobrir les lleis objectives de les mudances històriques i, en conseqüència, de predir amb exactesa científica l'evolució del futur. «El vast seguici de la història —diu, referint-se a la posició de Marx i dels seus seguidors—, fins avui tan indeterminat, tan informe, tan misteriós, té, sembla, una bella i maquinial regularitat, i la ciència moderna ens ha proporcionat una clau decisiva, que amb un "clic" satisfactori, gira en qualsevol dels panys, obre totes les fosques cambres i en' revela les secretes maquinacions.» Però les dificultats, segons l'investigador britànic, comencen, no pas quan s'aplica la clau a la història d'èpoques passades, substància feble i no gens resistent, que resulta malleable al nostre grat, sinó quan s'usa per a les experiències actuals, que no són gens malleables. Contra el risc d'una previsió aparentment científica, proclama la convicció més forta que ell té com a historiador i que defineix així: «la creença en un lliure albir històric». Són els esdeveniments o accidents imprevisibles els que, moltes vegades, determinen el curs de la història. «La història és plena de sorpreses, i no hi ha ningú més sorprès que els qui creuen haver-ne descobert el secret; els qui es pensen saber, no pas intuïtivament, sinó d'una manera científica, la direcció en què es mou la història.»

El professor britànic recorda que Jacob Burckhardt es negà a profetitzar precisament quan els seus contemporanis alemanys profetitzaven. «Ens agradaria conèixer quines onades ens duren enfora, cap a l'oceà —va escriure el 1870, referint-se al futur immediat—, però aquestes onades som nosaltres mateixos.» La conclusió de Trevor-Roper sobre la visió de l'evolució històrica és que, irònicament, els qui hi veuen més enllà en les llunyanies del futur són els qui menys pretenen posseir

el do de la profecia racional, la clau científica de la història. Si encerten en els seus vaticinis és, com en el cas de Burckhardt, per una meravellosa aliança entre la comprensió històrica i la imaginació.

### DEGUY O LA POESIA ERRABUNDA

Són molts els poetes que han teoritzat sobre la poesia. Els assaigs dels anglesos, des dels medievals fins a Robert Bridges, formen un volum de la col·lecció *Everyman's: The Prelude to Poetry*, on es destaquen les reflexions de Shelley i de Browning. Després hi ha hagut els estudis d'Eliot i d'Empson. Schiller va escriure pàgines molt profundes sobre l'inconscient, que anticipen certs aspectes de la psicologia moderna: el considerarà com a punt de partida on es forma la idea global, «obscura, però poderosa», que el poeta ha d'encarnar en el poema. Si gairebé totes aquestes teoritzacions s'han fet per la via tradicional de la reflexió filosòfica, Michel Deguy ha volgut lligar íntimament la teoria i la pràctica, el poema i la reflexió sobre la poesia. En un llibre apassionant, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière* (Gallimard, París, 1980), Max Loreau analitza l'evolució d'una obra poètica que no és sinó l'itinerari de la poesia cercant-se a si mateixa, perseguint la seva pròpia essència. Loreau, especialitzat en els temes filosòfics, té en aquest llibre pàgines difícils i el seu to traspasa sovint els límits de l'estricta crítica literària.

La interrogació sobre la poesia és la substància de les reflexions de Deguy. Motor de la creació poètica, la teoria es converteix, però, en no-teoria perquè es fa poesia, poema. Loreau estudia la importància de la metàfora i del ritme en l'obra de Deguy, on la tècnica dels poemes en prosa es mescla amb inesperades estructures rítmiques o recull fugaçment el miralleig de la rima. En els primers llibres abunden les imatges: «Els blauets pugen a les barricades; el riu passa sota les flors. Uns

coloms baixen i es posen: flocs de lluna pàl·lida a migdia.» Si veiem en la primera fase de Deguy que el poeta endevinava en el paisatge la companyia d'una potència benèvola, d'una natura d'ample curs, que amb les seves regularitats sostenia el pas de l'home, els poemes posteriors anuncien «la mort del sagrat i de la natura». La impossibilitat de meravellar-se davant la beutat del món és expressada amb un símbol intens. «Ja no veurem més —diu Deguy— aquell que encara mirava el gall feréstec al moment d'alçar el vol pels bruguerars sempre iguals de Jutlàndia.» Finida, doncs, la contemplació del cos feixuc del Rin creuant-se i confonent-se amb el cos lent de l'alba, la visió del dia «que rodola damunt el cant de les tórtoraes», la gràcia de «la pomera posant-se arracades» o la recerca «del poema de les dunes entre escuma i moresc».

Ja en el seu segon llibre, *Poèmes de la presqu'île*, Deguy proclama la necessitat de renunciar a la que ell anomena Natura Pitonissa. «Per a aquesta època del món —diu— no és cert que cal obrir un altre llibre com un muda d'escola? Tot el que han pogut dictar jonquilles i oriols, sols i àligues, grives i salzes, abismes i collites, ja ho ha rebut durant milennis.» Loreau segueix els passos d'aquesta poesia inquieta, errabunda. Enfrontada amb el món d'avui, el llenguatge es fa incoherent com la història, es descompon i es podreix. Referint-se a la decepció que inspirà els poemes de Du Bellay, Max Loreau la transposa al món contemporani. Veu en la poesia de Deguy «la terra enrunada, la descomposició en una infinitat d'escenes sense eix ni centre, l'esmicolament del sentit en una infinitat de filagarses indiferents, iguals entre sí». El món ha esdevingut «un collage infernal», s'ha fet «tomba de la poesia». Deixant venir el món al llenguatge, diu el crític, Deguy constata llur desacord. Li ha calgut, doncs, dislocar, trasbalsar amb violència els elements del llenguatge perquè reflectís la fragmentació i la incoherència del món. Certs poemes d'un dels últims reculls, *Le tombeau de Du Bellay*, són «una mena de *graffiti*: trets fragmentaris, bo-

cins de frases, mots amputats, noms formats d'inicials, component una figura esberlada, sense acabament volgut».

En la seva darrera fase, és, doncs, una poesia on no hi ha cap factor de compensació, de catarsi —en el ritme, en la música— quan s'encara amb la realitat angiosa, la solitud, l'estrany «sentiment d'exili». Quan D'Annunzio ens parla de la nit cristiana:

*Gelida sta la notte cristiana  
sulle case degli uomini, ma pura...*

les cases dels homes, arraulides sota la freda blavor nocturna, ens semblen invisiblement acompanyades, agombolades, per una Presència. En canvi, Deguy sent la terrible monotonia del temps en un món irremediablement solitari. «El dia ateu es lleva cada dia», comenta el poeta. O bé: «El gran esperit és mort.»

Si comparem els poemes dels darrers llibres amb els dels primers, hem de concloure que, tot buscant la seva pròpia essència en les giragonses d'una llarga ruta, aquesta poesia s'ha anat fent més amarga i més difícil. En la fase de l'alteració caòtica del llenguatge, es torna d'una impenetrable opacitat, i d'altres vegades hi apunta un sentiment de fatiga, en part derivat del desencís davant la perfecció cansada de la llengua: «Com us diria un moll vast on s'acaben els jardins, allò que passa llavors, les corones al mar sense arrels i la fatigant eufonia d'una llengua més treballada que una gaita.» Però, malgrat que Deguy renunciés a la natura, en algun dels seus darrers poemes encara traspua vagament el sentiment d'admiració davant la beutat del cosmos, l'esguard meravellat que —des del rei David fins a Walt Whitman i Claudel— ha estat sovint un ingredient de la poesia. Així quan diu, amb entonació surrealista:

*El most neolític i el pintor traçut  
reprodueixen la nebulosa  
amb braços d'espivals.*

## TORNA LA METAFÍSICA

En aquests darrers anys, el lector de diaris hi troba bastant sovint el mot «filosofia». Però no és pas cap referència a les lucubracions dels filòsofs, sinó que aquest mot, en els comentaris de la premsa, designa un altre concepte. És un concepte especialment popularitzat pels nord-americans, per bé que també l'usen els anglesos. Vol dir intencionalitat, orientació, conjunt de principis motivadors, teoria bàsica d'un procés o d'una esfera d'activitats determinada. Així, ha pogut parlar-se, per exemple, de la filosofia d'un museu, i als periòdics o als discursos trobem sovint al·lusions a la filosofia d'un programa polític o d'una reforma fiscal o agrària. Quan llegim el mot «filosofia» a les columnes dels diaris, no ens caldrà, doncs, pensar en les idees de Heidegger o de Zubiri, sinó, potser, en les de Fernández Ordóñez.

Però ara em vull referir a l'activitat dels filòsofs designada pel venerable mot tradicional, i a un dels seus aspectes bàsics: la metafísica. La metafísica torna a ser actual, és notícia. Encara que no ho sembli, és un tema que, més que la reforma fiscal, interessa, en el fons, l'home del carrer. Ja ho va dir, en una fórmula breu i clara, André Malraux: «La metafísica és això: què hi fem damunt la Terra?» Després de les tremendes falconades amb què diversos filòsofs havien intentat anorrear la metafísica —la «illusió metafísica», com ha dit algun d'ells—, en aquests darrers temps les escoles del positivisme lògic i de l'anàlisi lògica han negat tot valor a la metafísica i han afirmat que el tema de la filosofia són només les coses verificables. Segons Ayer, per exemple, totes les afirmacions a les quals no pugui aplicar-se aquest criteri de verificabilitat, o sigui de comprovació mitjançant el testimoni dels sentits o d'un instrument científic, són emotives, repetitives (tautològiques) o simplement buides de sentit.

Darrerament, però, ha ressorgit l'interès per la metafísica. Algun pensador somriu de pensar que la filoso-



fia no pugui parlar de la bellesa perquè la bellesa no és en si mesurable, tangible, analitzable amb irrefutable seguretat científica. Wittgenstein va relegar molts temes al silenci, dient que pertanyen a allò que ell anomena «místic» i que és, per tant, inexpressable. Però Bertrand Russell, en el seu pròleg al *Tractatus*, observava: «El que fa vacillar una mica és que, al capdavant, el senyor Wittgenstein s'ho manega per a dir un grapat de coses sobre allò que no pot dir-se.» La realitat de la seva obra contradiu, doncs, una de les proposicions paradoxals amb què es clou el *Tractatus*: «En allò de què un no pugui parlar, cal que guardi silenci.»

Són testimoni de l'actual renaixement de la metafísica dos llibres francesos recents. Claude Tresmontant, en *Problèmes du christianisme* (Editions du Seuil, 1980), estudia els tres principals corrents metafísics: el de l'Índia antiga, segons el qual l'existència del món físic no és sinó il·lusió i aparença; el que va de Parmènides i Heràclit fins a Marx, Engels i Lenin, o sigui l'anomenada escola materialista; i la tradició metafísica que s'origina en els antics hebreus i s'enllaça amb la cristiana. La qüestió, per a nosaltres, homes d'aquest final del segle XX —diu la presentació del llibre— és, com sempre, de saber quina d'aquestes tres metafísiques possibles i reals és veritable, és a dir, correspon a la realitat objectiva.

El títol de l'altre llibre es lliga més explícitament amb el tema que comentem. *Pour la métaphysique*, de Claude Bruaire (Fayard, col·lecció «Communio», 1980) recull textos publicats en revistes o en volums on s'apleguen comunicacions de colloquis. Presenta la meditació metafísica com un camí obert, no pas com una rodera esborrada. Diu que la filosofia és metafísica perquè comença i torna a començar, incansablement, en l'estranyesa que sentim davant el fet de l'existència, en un meravellar-se que suscita la interrogació. Els grans temes són analitzats en els assaigs de Bruaire: el problema de Déu, l'humanisme materialista, el llenguatge simbòlic de la revelació cristiana, el concepte de sa-

grat, etc. En un dels darrers capítols comenta la pugna entre una fenomenologia que s'ha reduït a l'anàlisi d'allò que percebem segons els sentits i la realitat d'un esperit que significa ser, però amb una manera diferent del ser de les coses. Si acceptem aquesta realitat —diu—, «caldrà reanimar la interrogació sobre la humanitat de l'home, sobre el seu origen i el seu destí, sobre el dret i l'obligació de la moral, sobre el que és pensar, desitjar, esperar, ser algú i no pas alguna cosa». Com els rius amagats que sorgeixen tot d'una a flor de terra, tornen ara al pensament filosòfic aquells grans temes «que molts, ingènuament, consideraven com una història vella, closa i superada».

## Nota bibliogràfica

- Dues notes: I. Record de Salvat-Papasseit: resposta a una enquesta (no tinc constància del periòdic on es publicà). II. Nota sobre J. V. Foix: «Destino», 16-22 febrer 1978, núm. 2.106.
- L'obra poètica de Josep Sebastià Pons: «Serra d'Or», novembre 1976, núm. 206.
- Rucabado, escriptor noucentista: inèdit.
- La poesia de Felip Graugés: pròleg a *Musa rústica*, Editorial Joventut, Barcelona, 1973.
- Vers i prosa*, una antologia de Tomàs Garcés, «Avui», 1 novembre 1981.
- Marià Villangómez: I. El traductor de poesia: pròleg a *Versions de poesia moderna*, Edicions Polígrafa, S. A., Barcelona, 1971. II: El prosador: «Eivissa», 1980, número 10, 3a. època.
- Poesia de Maria dels Angels Vayreda: pròleg a *La boira als ulls*, Barcelona, 1977.
- Memòries de Joan B. Bertran: pròleg a *Del meu poble, encara*, Editorial Laia, Barcelona, 1981.
- Joan Teixidor: *Vint-i-cinc anys de la Lletre d'or* (a cura de Josep Faulí), Edicions 62, Barcelona, 1980.
- Poemes catalans de Santos Torroella, «El Correo Catalán», 23 novembre 1979.
- Díptic*, de Núria Albó i Maria dels Angels Anglada: pròleg a *Díptic*, Biblioteca «Aures de la Plana», Vic, 1972.
- El primer llibre de Xavier Bru de Sala: «Serra d'Or», juliol de 1973, núm. 176.
- Poesia i prosa de Sant Joan de la Creu: pròleg a *Obra poètica*, Montaner y Simón, S. A., Barcelona, 1942.
- La poesia de Dionisio Ridruejo: pròleg a *Poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- Catalunya en l'obra de Ridruejo: «Serra d'Or», octubre 1975, núm. 193.
- Aurelio Valls o el pes del misteri: M. Manent, *Cómo nace el poema*, Aguilar, Madrid, 1962.

- La poesia de Pierre Motin: «Revista de Catalunya», octubre 1938, núm. 91.
- Actualitat dels Browning: «Quaderns de Poesia», juny 1935, núm. 1.
- El Renaiement*, de Walter Pater: pròleg a *El Renaiement (estudis d'art i poesia)*, Institució de les Lletres Catalanes, Barcelona, 1938.
- Maurice de Guérin i la natura: «El Correo Catalán», 11 desembre 1979.
- L'època victoriana: «Revista de Catalunya», febrer 1938, núm. 83.
- Virginia Woolf i el Temps: «Revista de Catalunya», gener 1938.
- Sobre Rilke: I. Primera versió francesa de les cartes: «Quaderns de Poesia», juliol 1935, núm. 2. II. Al marge d'una biografia crítica: «Insula», 1959, núm. 146. III. Rilke i Lou Andres Salomé: «El Correo Catalán», 9 octubre 1980. IV. Rilke i la psicoanàlisi: «Avui», 17 agost 1980.
- Valéry i els paranys del llenguatge: «Serra d'Or», setembre 1973, núm. 168.
- Maritain i la intuïció creadora: «Cántico», núm. 13, Córdoba, 1957.
- Nota sobre un llibre de Walter de la Mare: *Cómo nace el poema*, Aguilar, Madrid, 1962.
- Rellegint Ramuz: I. El to poètic, «El Correo Catalán», 25 maig 1980. II. Veritat local i universalisme: «El Correo Catalán», 30 maig 1980.
- Boris Pasternak: pròleg a *Poemas*, Editorial Juventud, S. A., Barcelona, 1959.
- El camí rural de Heidegger: «Avui», 13 juny 1976.
- Prokosch i l'angoixa moderna: «Revista de Catalunya», abril 1938, núm. 85.
- Cartes des d'Islàndia: «Revista de Catalunya», març 1938, núm. 84.
- Mario Praz i la història de la literatura: «Insula», núm. 113, 1959.
- Poesia nord-americana moderna: I. *More Modern American Poets*: «Insula», 1955, núm. 113. II. Lowell, Jarrell, Shapiro, Viereck, Wilbur: «Insula», 1952, núm. 83.
- Lowell en la protesta: «Tele-estel», 12 gener 1968.
- Winifred Nowotny i el llenguatge poètic: «Serra d'Or», març 1966, núm. 3.

Història i futur: «El Correo Catalán», 10 octubre 1980.

Deguy o la poesia errabunda: «El Correo Catalán», 15 març 1980.

Torna la metafísica: «El Correo Catalán», 27 juliol 1980.

Dues pròlegues

Autors convidats

Dues notes

- I. Jocs de paraules
- II. Dels mots dels dies

L'obra pública de Joan Vinyes

Recopilació, edició, introducció

La poesia de Felip Soler

Vers i prosa, una antologia de Felip Soler

Maria Vilangant

- I. El treball de poeta
- II. El poema

Poesia de Maria dels Reus i Agustí

Memòria de Josep B. Borràs

Juan Turró

Obres catalanes de Joan Ferrer

Depos. de Maria Alba i Maria dels Reus

Notes

El primer llibre de Josep B. Borràs

Autors convidats

Poesia i prosa de Jordi Font de la Cova

La poesia de Dionís Alcega

Catàlegs de Felip de Soler

Josep Valls «el per del silenci»





## Sumari

Nota preliminar . . . . .	5
<i>Autors catalans</i> . . . . .	7
Dues notes . . . . .	9
I. Record de Salvat-Papasseit . . . . .	9
II. Nota sobre J.-V. Foix . . . . .	10
L'obra poètica de Josep Sebastià Pons . . . . .	12
Rucabado, escriptor modernista . . . . .	15
La poesia de Felip Graugés . . . . .	23
<i>Vers i prosa</i> , una antologia de Tomàs Garcés . . . . .	26
Marià Villangómez . . . . .	28
I. El traductor de poesia . . . . .	28
II. El prosador . . . . .	30
Poesia de Maria dels Angels Vayreda . . . . .	32
Memòria de Joan B. Bertran . . . . .	34
Joan Teixidor . . . . .	39
Poemes catalans de Santos Torroella . . . . .	42
<i>Díptic</i> , de Núria Albó i Maria dels Angels Anglada . . . . .	46
El primer llibre de Xavier Bru de Sala . . . . .	51
<i>Autors castellans</i> . . . . .	57
Poesia i prosa de sant Joan de la Creu . . . . .	59
La poesia de Dionisio Ridruejo . . . . .	65
Catalunya en l'obra de Ridruejo . . . . .	77
Aurelio Valls o el pes del misteri . . . . .	87

<i>Autors estrangers</i> . . . . .	95
La poesia de Pierre Motin . . . . .	97
Actualitat dels Browning . . . . .	111
<i>El Renaixement</i> , de Walter Pater . . . . .	119
Maurice de Guérin i la natura . . . . .	123
L'època victoriana . . . . .	126
Virginia Woolf i el Temps . . . . .	127
Sobre Rilke . . . . .	129
I. Primera edició francesa de les <i>Cartes</i> . . . . .	129
II. Rilke: al marge d'una biografia crítica . . . . .	132
III. Rilke i Lou Andreas-Salomé . . . . .	137
Valéry i els paranys del llenguatge . . . . .	141
Maritain i la intuïció creadora . . . . .	149
I. Art oriental, art accidental . . . . .	149
II. Personalitat i poesia . . . . .	151
III. Els dos subconscients . . . . .	155
IV. Intuïció i expressió . . . . .	158
V. La «música interior» en la poesia moderna . . . . .	161
Nota sobre un llibre de Walter de la Mare . . . . .	165
Rellegint Ramuz . . . . .	166
I. El to poètic . . . . .	166
II. Veritat local i universalisme . . . . .	168
Boris Pasternak . . . . .	170
El camí rural de Heidegger . . . . .	177
Prokosch i l'angoixa moderna . . . . .	180
Cartes des d'Islàndia . . . . .	182
Mario Praz i la història de la literatura . . . . .	184
Poesia nord-americana moderna . . . . .	189
I. <i>More Modern American Poets</i> , de J. G. Southworth . . . . .	189
II. Lowell, Jarrell, Shapiro, Viereck, Wilbur . . . . .	193
Lowell en la protesta . . . . .	196
Winifred Nowottny i el llenguatge poètic . . . . .	200
Història i futur . . . . .	209



Deguy o la poesia errabunda . . . . .	211
Torna la metafísica . . . . .	214
Nota bibliogràfica . . . . .	217

111	112
113	114
115	116
117	118
119	120
121	122
123	124
125	126
127	128
129	130
131	132
133	134
135	136
137	138
139	140
141	142
143	144
145	146
147	148
149	150
151	152
153	154
155	156
157	158
159	160
161	162
163	164
165	166
167	168
169	170
171	172
173	174
175	176
177	178
179	180
181	182
183	184
185	186
187	188
189	190
191	192
193	194
195	196
197	198
199	200

**BC** Biblioteca de Catalunya

Adq.

CE. 1000089457

Top.

Ber-f-4539

Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura

BC 22

BIBLIOTECA DE CATALUNYA



1000089457

114. **Un estudi d'antropologia social al País Valencià.** Joan F. Mira
115. **La poesia de J. V. Folx.** Pere Gimferrer
116. **Els elefants són contagiosos.** Manuel de Pedrolo
117. **Per comprendre Plaget.** Mary Ann. S. Pulaski
118. **Conquestes i reconquestes de Menorca.** Micaela Mata
119. **Sexe i psicologia.** Oswald Schwarz
120. **Qüestions de literatura, política i societat.** Josep M. Castellet
121. **Lectures crítiques.** Joaquim Molas
122. **Una generació sense novel·la?** Alan Yates
123. **La ciència no pensa.** Gerard Vassalls
124. **Estudis estructurals de català.** Sebastià Mariner
125. **Capitalisme i crisi econòmica a l'economia occidental i peninsular.**  
J. M. Cullerí i E. Farré-Escofet
126. **La nova premsa catalana.** Jaume Guillamet
127. **La Universitat Autònoma de Barcelona (1933-1939).** Albert Ribas i Massana
128. **Anàlisi destructiva de la religió.** Joan Leita
129. **Les Corts: un poble perdut, un barri introbable.** Josep M. Casasús i Guri
130. **Art i capitalisme.** Josep Melià
131. **Física pop. Una expedició al microcosmos.** Antoni Lloret
132. **La condició de la dona.** Juliet Mitchell
133. **La llengua occitana.** Peire Bec
134. **Del català incorrecte al català correcte.** Joan Solà
135. **Condemnats a creure.** Josep Dalmau
136. **El procés de formació nacional de Catalunya, I.** Josep M. Salrach i Marés
137. **El procés de formació nacional de Catalunya, II.** Josep M. Salrach i Marés
138. **La sanitat als Països Catalans.** Jordi Gol i Gurina, Jesús M. de Miguel, Jacint Reventós,  
Andreu Segura, Feip Solé Sabarís
139. **L'economia catalana sota el franquisme (1939-1953).** Albert Ribas i Massana
140. **Dona i societat en la Catalunya actual.** M. A. Capmany, M. Oranich, A. Balletbó, M. R.  
Prats, I. C. Simó
141. **Història del Banc de Barcelona (1844-1920).** Francesc Cabana
142. **Lleida i el fet nacional català (1878-1911).** Romà Sol i M. Carme Torres
143. **Estudis de geolingüística catalana.** Joan Veny i Clar
144. **Mercè Rodoreda, el mite de la infantesa.** Carme Arnau
145. **L'educació a Catalunya durant la Generalitat (1931-1939).** Ramon Navarró
146. **El combat ecologista a Catalunya.** Xavier Garcia, Jaume Reixac, Santiago Vilanova
147. **Raó i marxisme.** Gerard Vilar
148. **Assaig sobre les classes socials.** Sylos Labini
149. **Iconologia de l'espectacle.** Xavier Fàbregas
150. **Jaume Bofill i Mates/Guerau de Llost.** Albert Manent
151. **Jesús de Natzaret.** Jordi Llimona
152. **Aproximació crítica a la sociolingüística catalana.** Francesc Vailverdú
153. **De l'amor, el desig i altres passions.** J. Llovet, X. Rubert de Ventós, Eugenio Trias
154. **Signes, llengua i cultura.** Sebastià Serrano
155. **La nova poesia catalana.** Joaquim Marco, Jaume Pont
156. **La pedagogia llibertària a Catalunya (1901-1939).** Pere Solà i Gussinyer
157. **Partits i parlamentaris a la Catalunya de avui (1977-1979).** I. Pitarch, J. Botella, J.  
Capo, J. Marco
158. **Nacionalisme i modernitat en l'arquitectura catalana contemporània.**  
Helio Piñón
159. **Elements per a una gramàtica generativa del català.** Joaquim Viaplana
160. **Plegar de viure.** Joan Estruch, Salvador Cardús
161. **La psicologia a Catalunya.** Miquel Siguan
162. **La televisió a la Catalunya autònoma.** M. Parés i Maicas, J. M. Baget, J. Berrio, A.  
Fancelli, M. Gómez, I. González de la Fuente, S. Schaaff, E. Garcia
163. **La premsa actual.** J. M. Casasús, Xavier Roig
164. **Filosofia i destrucció.** Norbert Bilbeny
165. **Catalunya sota el perill de l'urani.** Santiago Vilanova i altres
166. **L'inflació i la rendibilitat de les empreses.** Josep M. Rosanes i Martí
167. **La ciutat llunyana.** Isidre Molas
168. **A casa amb papers falsos.** Manuel de Pedrolo
169. **Vers una sexologia de la religió.** Enric Aguilà i Matas
170. **Comentaris jurídics a l'Estatut d'Autonomia de Catalunya.** A cura d'Isidre Molas.  
Diversos
171. **La novel·la catalana de postguerra.** Joan Triadó
172. **El fons ritual de la vida quotidiana.** Xavier Fàbregas
173. **La dimensió estètica.** Herbert Marcuse
174. **Coneixement, memòria, invenció.** J. Ramoneda, X. Rubert de Ventós, E. Trias
175. **El sentit íntim.** Josep Ramoneda
176. **La rateta encara escombra l'escaleta.** Patrícia Gabancho

## Marià Manent

Nascut a Barcelona el 1898. Cursà estudis de comerç i idiomes. L'aprenentatge meticulós d'altres llengües, sobretot de l'anglesa, tingué una importància fonamental per a la seva formació literària. Són modèl·liques i autèntiques recreacions les seves versions de poetes com Keats, Brooke, Kipling, Dylan Thomas, Blake, Emily Dickinson, MacLeish, algunes d'elles als reculls *Versions de l'anglès* (1938) i *Poesia anglesa i nord-americana* (1955) i d'altres en volums autònoms. És autor dels llibres de poesia: *La branca* (1918), *La collita en la boira* (1920), *L'aire daurat* (1928), *L'ombra i altres poemes* (1931), *La ciutat del temps* (1961) i *Com un núvol lleuger* (1967); dels de prosa: *Notes sobre literatura estrangera* (1934), *Montseny, Zodíac d'un paisatge* (1948), *A flor d'oblit* (1968), *Poesia, llenguatge, forma* (1973), *El vel de Maia* (1975), i, en castellà, *Palabra y Poesia* (1971).

## Llibres d'ara i d'antany

Aquest llibre guarda un paral·lel amb un altre volum de Marià Manent, *Poesia, llenguatge, forma*, recull d'articles i treballs crítics apareguts a diverses publicacions i èpoques diferents. En el que ara presentem, Manent analitza l'obra d'autors catalans contemporanis, autors castellans com sant Joan de la Creu o Rídruejo i, en una tercera part més llarga, estudia l'obra d'autors estrangers. «Virginia Woolf i el temps», «La "música interior" en la poesia moderna», «Maritain i la intuïció creadora», «Valéry i els paranys del llenguatge», una sèrie d'extraordinaris articles sobre Rilke, «Lowell en la protesta», són alguns dels temes als quals ens acostava Marià Manent, crític finíssim, sensible i culte, potser mal conegut en aquesta faceta en la qual també excel·leix com una figura de primera magnitud.

**llibres a l'abast, 178**

**edicions 62 s/a**