
Hereus de J. Alfred Prufrock: la filial catalana

per Pere Ballart

Segurament el preu de posar un article sota l'advocació d'un títol que, com aquest, ratlla la frivolitat, és el d'haver de començar per demanar disculpes i assegurar que hom no pretén desorientar ningú. Bé es podria pensar que tinc pensat de parlar de relacions comercials Anglaterra-Catalunya, o de patents, societats anònimes, sucursals, o almenys de fundadors i successors: no —però potser sí que el que voldria explicar té una mica a veure amb la idea de competència i la idea de renovació, amb els conceptes d'imitació, d'influència, i amb el problema de col·locar a un nivell europeu el que es produeix a Catalunya —en matèria poètica, s'entén. En realitat el que em proposo és fer una ullada, amb l'ajut de tres exemples concrets, sobre la qüestió de com la poesia catalana ha assimilat, en el transcurs del segle que hem deixat enrere, una tradició moderna que té en el poema d'Eliot *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (que m'ha permès la facècia del títol) un referent indiscutible.

Sovint s'ha rastrejat la influència d'Eliot en la poesia catalana prenent com a punt de partida altres poemes de l'autor. Efectivament, i com ha estat assenyalat de manera oportuna per Albert Manent, no ha estat precisament escassa la repercussió de la seva obra entre els nostres poetes.¹ Podem trobar més d'una afinitat, per exemple, entre *The Waste Land* ('La terra gastada'), de 1922, i *Un passeig pels bulevards ardents* de Narcís Comadira, escrit el 1974, que temàticament representa una idèntica reacció contra la deshumanització metropolitana i que en el domini formal s'aventura també pels camins de

1. Albert MANENT, *La recepció de l'obra de T. S. Eliot a Catalunya*, dins *Homenatge a T. S. Eliot*, «Acta/Quaderns», 3 (desembre de 1989), ps. 63-74.

l'experimentació intertextual. En la línia del poema més convencionalment narratiu i de tema religiós, *Journey of the Magi* ('El viatge dels reis mags'), de 1930, precedeix de forma clara *Els tres reis d'Orient*, una de les peces del tríptic de 1957 *Esbós de tres oratoris*, de Carles Riba, com també es pot afirmar que el monumental *Nabí* carnerià, de 1941, és deutor en alguns trams del to penitencial que practica Eliot a *Ash Wednesday* (1930). De la mateixa manera, els poemes del seu següent llibre, *Four Quartets* ('Quatre quartets'), de 1944, assagen una poesia d'ordre metafísic i una rotunda sentenciositat de la qual un llibre com *L'espai desert*, que Pere Gimferrer va publicar el 1977, es fa ressò repetint-ne la discursivitat i alguns recursos de la imatgeria. En termes més generals, s'ha escrit que la tradició lírica que concep el poema com a monòleg dramàtic i que assaja de donar sentit a una experiència d'ordre moral (que a casa nostra consoliden definitivament els llibres de Gabriel Ferrater²) s'ha vist tota ella influïda per l'obra del poeta nord-americà, i les al·lusions al seu ascendent sobre nous poemaris arriben pràcticament fins avui.³ El que és curiós, però, és que tot i l'establiment de correspondències, mai no es fa menció explícita de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (d'ara endavant, i si el lector m'ho permet, solament *Prufrock*), tot i la seva importància. Vegem ara, doncs, tant en què hauríem de xifrar aquesta importància com en quina mesura el poema ha pogut constituir una veta d'inspiració en el marc de la nostra poesia.

Sobre el fet que la significació del *Prufrock* havia d'esdevenir veritablement històrica, cal recordar que ja l'any 1932 el prestigiós crític anglès Frank Raymond Leavis, en el seu llibre *New Bearings in English Poetry*, el saludava com una peça sense precedents, que, ja des del títol, «representa una ruptura completa amb la tradició decimonònica, i un nou començament».⁴ L'editor de *Scrutiny*, que tantes altres vegades havia passat per ser un crític sever, d'una extrema exigència, aquí no va escatimar pas els elogis envers l'obra del nord-americà; a *Prufrock* hi veia que

«tan colpidora com aquesta subtileza i flexibilitat de to, com aquesta complexitat d'actitud, resulta [...] la naturalesa de la imatgeria. Els cànons

2. Es pot examinar un cas concret d'imitació d'Eliot per part de Ferrater en l'article de Jordi Julià *La palimpsestació a la poesia de Gabriel Ferrater*, «Els Marges», 47 (maig de 1996), ps. 96-108. Dins aquesta orientació de la poesia catalana del darrer quart de segle, no fóra ociós esmentar també els noms de poetes com Francesc Parcerisas, Àlex Susanna o Marta Pessarrodona.

3. Vegeu la ressenya del llibre *D'amor i de batalla* (2000) de Xavier Renau, feta per Melcion Mateu: *Mites i mètode*, «Avui Cultura» (5-x-2000), p. 15, o bé els comentaris sobre la poesia de Sebastià Alzamora fets per Ernest Farrés a *21 poetes del XXI. Una antologia dels joves poetes catalans* (Barcelona, Proa, 2001), p. 26.

4. F. R. LEAVIS, «*Prufrock*», «*Portrait of a Lady*», «*Gerontion*», dins B. C. Southam (ed.), «*Prufrock*», «*Gerontion*», «*Ash Wednesday*» and *Other Shorter Poems* (Londres, Macmillan, 1978), p. 119. La traducció és meua, i ho serà també d'ara endavant en tots aquells fragments citats de l'anglès en què no s'especifiqui el traductor. Per cert, que és l'impacte desconcertant del títol del poema, provocat pel contrast irònic entre la noció de cançó d'amor i la despersonalització freda, incloent-hi fins i tot l'ús d'una lletra inicial, del nom del protagonista, allò que m'ha donat peu a fer la broma mercantil del meu títol.

poètics han estat oblidats; el poeta assumeix el seu dret de fer ús de qualsevol material que li sembli significatiu. Tenim aquí, ras i curt, una poesia que expressa lliurement una sensibilitat moderna, les formes de sentiment, els modes d'experiència d'algú que pertany completament a la seva pròpia època».⁵

Per la seva fama i sobretot per la seva extensió (131 versos) m'ha semblat oportú no incloure aquí complet el text del *Prufrock*, que dono per prou conegut, i que, en qualsevol cas, el lector pot anar a buscar en un número anterior d'aquesta mateixa revista, en l'excel·lent traducció de Francesc Parcerisas.⁶ Ara bé: com que el meu propòsit és precisament rastrejar la seva influència en altres tres poemes, naturalment no els puc passar a comentar sense haver dit alguna cosa del seu model.

És el *Prufrock* un poema que Eliot no publicarà fins el 1915 (a la revista «Poetry») i el 1917 (com a llibre), però que ja havia començat a escriure, en diferents versions més o menys semblants a la definitiva, entre els anys 1910-1911.⁷ No voldria haver-lo de parafrasar: sobre el seu argument n'hi hauria prou de recordar que és el monòleg d'un personatge turmentat i neuròtic, ple d'ansietats i de complexos, que tenen el seu origen sobretot en el seu caràcter indecís i en les difícils relacions que entaula amb els altres, en especial amb les dones (precisament el de *Prufrock entre les dones* va ser el primer títol que va voler donar-li Eliot), unes relacions que podríem definir com a marcades per una mútua incomprensió. Crec que la mesura del personatge la dona bé un comentari no ben bé pertanyent a la crítica literària, però sí a la literatura. En la novel·la policíaca *The Long Goodbye* ('El llarg adéu') de Raymond Chandler, trobem aquest sucós diàleg entre el cínic Philip Marlowe i un conductor de limusines al servei d'una gran senyora:

—«Em faig vell, em faig vell... Duré el camal dels pantalons amb un doblec». Què vol dir, senyor Marlowe?

—Res de terrible. Sona prou bé.

Va somriure. —Això és de la *Cancó d'amor de J. Alfred Prufrock*. —Ve't aquí un altre: «A la sala les dones van i vénen parlant de Miquel Àngel.» Li suggereix això alguna cosa, senyor?

—Sí... em suggereix que aquest paio no en sabia gaire, de les dones.⁸

No podem deixar de banda tampoc que es tracta d'un monòleg descabdellat al llarg d'un passeig per uns espais urbans bastant inhòspits, desafectes, que

5. *Ibid.*, p. 120.

6. Els Marges», 22-23 (maig-setembre de 1981), ps. 49-54.

7. Paga la pena seguir els detalls d'aquest particular tal com els recull Peter Ackroyd en la seva clàssica biografia *T. S. Eliot* (Mèxic, FCE, 1992) (1ª ed. anglesa: 1984), p. 42 i ss.

8. Cf. Raymond CHANDLER, *The Long Goodbye*, dins *Later Novels and Other Writings* (Nova York, The Library of America, 1995), p. 715.

Prufrock efectua en companyia d'un tu que es converteix en el seu confident i que, com ja veurem, eventualment podria arribar a ser qualsevol de nosaltres. En especial, però, m'interessaria destacar quins són per a mi els aspectes que el singularitzen com a poema, els que justifiquen aquest rang, ostentat des del dictamen de Leavis, de «primer poema contemporani». Compte: són trets que lògicament podem veure aparèixer en molts altres poemes; el que sobta és que concorrin tots junts aquí i amb aquesta audàcia. No voldria proposar una llista de dimensions desmesurades, però el cas és que un examen minuciós del poema proporciona una suma de no menys de quinze qualitats rellevants. Vegem-les tot seguit.

1. Per començar, *Prufrock* destaca per la seva adopció d'un esquema narratiu: els seus cent trenta-un versos exigien, per lògica, un desenvolupament temàtic que superés els estrictes límits del model poètic simbolista, caracteritzats per la brevetat i l'exhauriment d'una única situació estàtica. Més concretament, el poema assaja una *presentació ambulante de l'anècdota*: és la passejada que el jo poètic i el seu confident fan tot al llarg dels espais en què té lloc l'existència atribolada de Prufrock allò que de fet articula i dona unitat a les seccions del poema, en un moviment de què el mateix text sembla ben conscient quan al·ludeix a «*streets that follow like a tedious argument*» (v. 8: «carrers que progressen com un tediós argument»⁹). Eliot, amb aquest allunyament de les convencions simbolistes, reïx a integrar en una estructura lírica —però lineal i no concèntrica— tot d'elements narratius i discursius sense cabuda en formes més rígides com les imperants a l'època.¹⁰

2. Com és també obvi ja en la primera lectura, hi ha un *recurs al monòleg dramàtic* en la constitució del discurs del jo poètic: la seva enunciació és la del personatge fictici que anuncia el títol, proveït pel poeta d'una sèrie de característiques que el fan peculiar, i que parla també immersit en una situació clarament circumstancial, anecdòtica —una pràctica aquesta que, si bé no era nova dins la tradició anglesa (el victorià Robert Browning en va ser el veritable difusor), sí que dissonava un cop més en relació amb el cànon poètic francès, de poemes sense una distància tan explícita entre poeta i jo líric, més donat al poema d'expressió i d'especulació que no pas al poema de caracterització que podem entendre que constitueixen aquesta mena de monòlegs. A *Prufrock*, però,

9. Cito per la traducció de Francesc Parcerisas, disponible, com he dit, en el número 22-23 de la revista «Els Marges».

10. Cal deixar clar que en desmarcar Eliot dels principals paradigmes poètics del simbolisme francès no oblidó en absolut la petja profunda que en el seu estil d'aquests anys, com diré més endavant (v. l'epígraf 15), hi va deixar l'obra de Jules Laforgue, una influència a bastament reconeguda (pel mateix Eliot) i ben estudiada per la crítica (vegeu, per exemple, Edmund WILSON, *El castillo de Axel*, Barcelona, Versal, 1989, ps. 83-92); el que vull és distingir-lo dels usos i les concepcions que el magisteri poètic de Mallarmé va imposar sobre aquell corrent, respecte als quals Laforgue no deixa de ser en certa forma un heterodox.

l'elecció d'aquesta particular emissió de la veu té, a més, una evident pertinència psicològica: el protagonitza un personatge obsedit «*to prepare a face to meet the faces that you meet*» (v. 27: «per preparar un rostre per rebre els rostres que vas trobant»). D'aquesta manera, la dolorosa consciència que cal construir una identitat particular per tal de fer front a l'inevitable ordre social passa a ser compartida per poeta i personatge, que així declaren la comuna indefensió i marginalitat que el món modern ens reserva.¹¹

3. És inqüestionable *l'audàcia i novetat de la imatgeria* que recorre el poema, que prescindeix d'estereotips gastats per l'ús, i que, davant la necessitat d'invocar una realitat urbana, immediata tant al poeta com al lector, la representa doncs amb l'ajut de referents coetanis. No costa gaire imaginar el xoc que podia suposar per als clixés d'un lector corrent de l'època que, tot just començant el poema, es descriu el capaltard tot dient-ne que «*the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table*» (vv. 2-3: «el vespre s'estén contra el cel / com un pacient anestesià sobre una taula»). El món de la tècnica i concretament el de la seva aplicació a la medicina proporcionen a Eliot un nou repertori iconogràfic, generador d'imatges d'una fredor clínica, deshumanitzada, molt convenient al to amb què Prufrock dissectiona el seu propi caràcter, que aspira a veure «*as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen*» (v. 105: «[com] si una llanterna màgica projectés en una pantalla els nervis dibuixats»). És evident el guany i la novetat d'una expressió així formulada, que pot abandonar unes maneres tòpiques de dir en benefici d'un saber ja no llibresc, sinó provinent de l'experiència directa d'un món en ràpid progrés.

4. Resulta també imposant l'acuitat amb què el poeta basteix el *retrat psicològic* de Prufrock, especialment en el registre de les seves relacions amb els altres. La consciència del personatge és representada en una contínua agitació, i en cadascun dels seus moviments descobrim nous matisos de la seva sensació de soledat i incomprensió, que es barreja amb la frustració que li produeix saber-se —Prufrock és la perfecta antítesi del que en diríem un home d'acció— incapaç d'actuar, de tenir «*the strength to force the moment to its crisis*» (v. 80: «la valentia de forçar l'instant a la seva crisi»). Sobta sobretot la punyent lucidesa amb què el poema registra com es figura Prufrock que els altres valoren la seva persona, entre la mofa i el fàstic, rebuig que a la fi el fa veure's traspassat per una agulla, clavat i retorçant-se a la paret —una imatge de regust kaffià que no és del tot fora de lloc en un text que efectivament analitza una personalitat com ho faria un entomòleg amb el seu més preuat exemplar. El grau de penetració dins aquesta contorbada psicologia —auxiliat, és clar, per la notable extensió del poema—

11. En la mesura que la majoria d'ítems de la meua anàlisi de *Prufrock* coincideix amb els postulats més representatius de la modernitat poètica, em permeto adreçar el lector a un meu article anterior (*Poesia i modernitat: Una lectura de «Coral romput»*, «Els Marges», 56, octubre de 1996, ps. 39-74), on eren exhaustivament registrats, sobre el fons d'un poema concret, els indicadors d'aquesta nova sensibilitat.

esdevé, per tant, revolucionari dins el gènere de la poesia lírica, habituat a la traducció d'estats de consciència menys convulsos i erràtics, i així és significatiu que Leavis, en la seva elogiosa avaluació de les primeres composicions majors d'Eliot, destaqués precisament que el poeta s'hi mostri «tan pròxim al món contemporani com ho poguéu estar un novel·lista, i convertint el mitjà formal del seu vers en un instrument d'una concentració i una immediatesa, unes audàcies de transició i de notació psicològica, que fins i tot al novel·lista li estan vedades».¹² Caldria, en efecte, recórrer a noms de l'alçada dels de Proust o Joyce per a trobar un equivalent d'aquesta microscòpica prospecció dins una ment que volta infatigable sobre ella mateixa.

5. Es desprèn d'una lectura atenta del poema que Eliot ha volgut alertar-nos de l'estreta vinculació de la neurosi del protagonista a la *naturalesa urbana* de la seva experiència. És la despersonalitzadora vida metropolitana, amb les seves traves a un natural desenvolupament de les relacions humanes, allò que sumeix un caràcter feble i hipercrític com el de Prufrock en l'absoluta alienació. El paisatge ciutadà que el personatge, aquesta nit, tornarà a recórrer davant nostre és tan depriment com els seus característics «*one-night cheap hotels/And sawdust restaurants with oyster-shells*» (vv. 6-7: «barats hotels d'una nit / i restaurants amb serradures i closques d'ostres»); pel que fa a l'apesarat col·lectiu que habita aquests espais, la pinzellada no pot ser ni més concisa ni més reveladora: el componen «*lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows*» (v. 72: «homes solitaris en mànigues de camisa, abocats a les finestres»)¹³. Es tracta, crec que és molt clar, de la mateixa reacció davant l'anònim, rutinària i urgent existència urbana que Georg Simmel va diagnosticar en el seu cèlebre assaig de 1903 *La metròpoli i la vida mental*, i a la qual ja molt abans la poesia de Baudelaire, en la seva oscil·lació entre l'horror davant l'innoble i la fascinació per la vulgaritat, havia sabut donar una forma artística. Precisament les consideracions que sobre l'autor de *Les flors del mal* va fer el mateix T. S. Eliot el 1950 semblen, en aquest context, ben oportunes:

«Penso que de Baudelaire allò que primer vaig aprendre, un precedent mai desenvolupat per cap poeta de la meua llengua, van ser les possibilitats poètiques dels aspectes més sòrdids de la moderna metròpoli, la possibilitat de fusió d'allò sòrdidament realista amb allò fantasmagòric, la possibilitat de la juxtaposició del quotidià i del fantàstic.»¹⁴

12. Cf. F. R. LEAVIS, *Op. cit.*, p. 121.

13. És remarcable la influència exercida per aquest quadre d'impressions urbanes damunt la poesia d'un autor pròxim per amistat personal a un dels poetes que estudiarem, Gabriel Ferrater; m'estic referint al barceloní Jaime Gil de Biedma, que en sengles poemes, de 1959 i 1966, va recordar literalment els «*cansados hombres en pijama*» (*Idilio en el café*) i l'evocació «*oh noches en hoteles de una noche*» (*Pandémica y celeste*).

14. Cf. T. S. ELIOT, *What Dante Means to Me* (1950), dins B. C. SOUTHAM (ed.), *Op. cit.*, p. 32.

És curiós, per cert, el fet que la brillant particularització amb què Eliot introdueix en el poema els objectes i els referents urbans no atorga al poema una localitat intransferible, sinó que, exactament com passa amb el nom del protagonista (que de tan concret esdevé impersonal, gairebé com el nom que passa inadvertit entre molts altres d'un fitxer), també l'efecte és aquí que estiguem deambulant per una ciutat genèrica, que tant podria ser Boston, com Londres o París (les tres grans urbs que de fet van acollir la gestació de *Prufrock*). En aquest mateix sentit va pronunciar-se Ezra Pound —màxim avalador, com és sabut, del jove poeta— quan, ponderant la ubiqüitat de situació del poema, la seva universalitat, va escriure el 1917 en una ressenya del llibre acabat de publicar per a la revista «Poetry» que «els seus homes en mànigues de camisa, les seves dames de societat, no són una manifestació local; són la substància mateixa del nostre món modern». I seguia (declaració que valdria la pena recordar a propòsit no solament d'aquesta obra): «Voldria ponderar la seva obra per la seva finor, la seva humanitat, el seu realisme —perquè tot bon art és realista en una forma o una altra.»¹⁵

6. Conseqüència de l'alienació del personatge és que la seva veu adopta nombrosos signes d'*estranyament* a l'hora de referir-se al seu entorn immediat, i, en la línia del que s'ha explicat en el punt anterior, és una perspectiva inconfusiblement urbana la que deforma l'enunciació de la realitat. Ja hem parlat de la xocant imatge del capvespre anestesià que inaugura el poema, però pot ser bo que parem atenció a un parell d'exemples més, indicadors que els ulls que aquí miren la ciutat degradada són els d'algú que per més que vulgui mai no en podrà fugir, algú que no pot observar l'espai dels fendèmens naturals sinó des de les diòptries de l'obscur petit burgès que viu entre el pis i l'oficina —i és que, en efecte, *Prufrock* és primordialment un poema d'interiors, l'àmbit gairebé forçat d'una convivència difícil, plena de malentesos. I ve't aquí que pels carrers per on camina el personatge, dels quals, com ja sabem, s'ha retirat ja la llum del dia, s'escampa ara (vv. 15-22) una boira espessa que el reflex dels fanals de gas acoloreix de groc. Un poeta només d'uns quants anys abans encara hauria fantasejat sobre el misteri que aquest vel posa sobre la ciutat, en un darrer rapte romàntic; Eliot, ben al contrari, presenta el meteor d'una manera sorprenent, però completament domèstica, en la figura d'algú que «*rubs its muzzle on the windowpanes*» (v. 16: «refrega el seu musell contra els vidres») i que tot seguit és subjecte d'accions com llepar, ronsejar, lliscar i saltar. Algú que, finalment, «*curled once about the house, and fell asleep*» (v. 22: «es cargolà a la casa amb una volta, i s'adormí»). La boira és vista, molt ostensiblement, com el gos o el gat que, després d'una marrada pel carrer, torna al domicili familiar per jeure als nostres peus davant l'estufa.¹⁶ L'experiència del natural ha canviat, ja no és de cap

15. Cf. B. C. SOUTHAM (ed.), *Op. cit.*, p. 59.

16. Voldria fer notar que més important encara que aquesta animalització de la boira és el seu valor funcional dins el poema: Eliot necessitava algun expedient que li permetés penetrar en

manera immediata, i aquesta fractura irreversible entre el mecanitzat món de la civilització i l'incontaminat reducte d'una natura verge (que, insisteixo, un poeta romàntic encara s'hauria forçat a recompondre) no es veu enlloc més clara que en el somieig final del jo poètic: en un oníric passeig per la platja creu sentir cantar unes sirenes coronades d'algues, i a manera de resum de la seva precària fantasia no escoltem sinó un vers com «*we have lingered in the chambers of the sea*» (v. 129: «hem ronsejat a les cambres de la mar»). Com es pot apreciar, l'estranyament expressiu que suposa la metàfora —un mar ple de saletes on solament hi falten els sofàs de cretona— és en el fons la xifra d'un estranyament molt més profund, antropològic, de qui no pot superar el hiat obert per la cultura més que en els termes d'una natura urbanitzada.

7. Conseqüència decisiva de l'experiència metropolitana de Prufrock és també una *nova percepció del temps*. Com ja hem apuntat, l'entregent de les ciutats modernes —aquell «*croisement de leurs innombrables rapports*» que va fer que Baudelaire es plantegés la creació d'un nou gènere, el poema en prosa, per tal de copsar-ne adequadament els contrastos i el vertigen— és l'origen d'una urgència vital abassegador, la de qui literalment no dona l'abast davant la simultaneïtat i el bigarrament de tants estímuls i impressions com pot arribar a deparar un simple passeig, la mera «*fréquentation des villes énormes*». ¹⁷ Aquesta sensació es tradueix en una barreja de compulsivitat i tedi, omnipresent en el poema, que en moltes de les seccions que el componen declara com un dels seus temes majors la dolorosa consciència del propi envelliment, la certesa que la vida passa al davant, inaturable, amb la seva estela d'ocasions perdudes. «*There will be time*» («hi haurà temps»), expressió que a efectes formals unifica anafòricament el considerable tram que va entre els versos 23-48, es converteix així en una cantarella que el protagonista es

successives seccions del poema en aquests espais interiors de *livings* i saletes on s'esdevé el quotidià drama de Prufrock. Com a aquell *diablo cojuelo* de l'homònima novel·la de l'espanyol Vélez de Guevara, que aixecava les teulades per mirar dins l'interior de les cases, a la boira groga del poema li és donat prendre cos i invitar-nos a seguir la «visita» que el poema promet (v. 12). No em puc estar de mencionar que dins el mateix llibre *Auques i ventalls*, al qual al·ludirem ben aviat, Josep Carner va incloure en la seva revisió de l'any 1935 un poema titulat precisament *Boira de la nit*, en què aquest element es converteix en el motiu unificador que permet al poeta construir una de les seves característiques composicions serials: tot seguint el recorregut que la boira fa per la ciutat, el jo líric encerta a copsar la vida nocturna dels carrers barcelonins, i, molt semblantment al que fa Eliot, conclou el poema amb aquesta estrofa: («La boira, apiadada, / mig escolada, / veu l'últim vianant / regalimant; / tota idea embolcalla / en qui badalla, / i amb tot d'oblit a punt / fa el son profund.»). Qui sí que havia practicat el recurs en exacta simultaneïtat amb Eliot va ser l'amic i correlligionari de Carner Jaume Bofill i Mates, «Guerau de Liost», el qual, en un dels seus *Somnis* de 1913, concretament el VI (*Altrament dit viatge eteri*), fa trasmutar el poeta literalment en boira, i és en aquest estat com pot espigar, en una visió tanmateix diürna però també itinerant, els petits avatars d'una vila rural.

17. Faig al·lusió a les cèlebres consideracions que va fer Baudelaire en el pròleg dels seus *Petits poèmes en prose*. (*Le spleen de Paris*), en què confessava al seu amic Arsène Houssaye que les raons d'haver compost un llibre tan innovador, per fragmentari i per ignorant de les estrictes lleis de la mètrica, calia anar-les a buscar en la seva obsessió urbana.

va repetint desesperadament, sense gaire fe a poder superar la seva incorregible indecisió i fer millorar aquest món privat seu que el té en estat de consumpció. No falten els testimonis —entre els quals hi ha el del mateix poeta¹⁸— que subratllen la influència del pensament de Bergson en aquesta concepció psicològica del temps que sembla travessar el poema. Certament, l'existència entesa com una *durée* feta d'instants efímers en una temporalitat canviant i acumulativa no desdii del tot de la noció que Prufrock manifesta del seu temps personal, viscut, tot i la rutina, en el flux impetuós que la forma del poema, d'altra banda, malda per reproduir.

8. Si el poema va constituir una ruptura evident de les expectatives genèriques de l'època, cal convenir també que va ser pel seu *refús a oferir un significat estable* i unívoc. Una consciència ferida i trasbalsada difícilment podia formular el curs dels seus pensaments, si pretenia fer-ho amb la vivacitat de què el poema fa gala, d'una manera totalment racional i entenedora. El text, elusiu, opac, es resisteix que siguin exhaurides les seves possibilitats de fer sentit, i per part del poeta sembla haver-hi la màxima deliberació a recórrer al mite i a la simbologia personals davant la necessitat d'expressar sensacions informulables. El poema és travessat d'al·lusions al fet que el discurs no pot ser més explícit. Ja a l'inici del text, la veu poètica, com si s'adrecés directament al lector, s'encarrega de barrar el pas a la nostra curiositat materialista i àvida de fets: «*Oh, do not ask, "What is it?"*» (v. 11: «Oh, no preguntis, "de què es tracta?"»). Més endavant, en una de les moltes interrupcions del discurs (que tan bé alimenta una il·lusió d'immediatesa, de pensament sorprès en el seu esdevenir), Prufrock, amb desànim, es fa ressò d'unes paraules: «*That is not it at all, / that is not what I mean, at all*» (vv. 109-110: «no és això, de cap manera, / no és pas això el que volia dir, en absolut»), que es fa difícil no llegir com la confessió d'un fracàs a l'hora d'intentar comunicar unes impressions molt íntimes —ja que, com dirà a continuació (v. 104): «*It is impossible to say just what I mean!*» («És impossible de dir exactament el que vull dir!»). Serà aquest recurs a la dicció simbòlica el que produeixi una de les citacions més sovintejades per la crítica que s'ha fixat en el poema, i que correspon al que semblen els afanys insatisfets del personatge, que es plany tot dient: «*I should have been a pair of ragged claws / scuttling across the floors of silent seas*» (vv. 73-74: «Jo podria haver estat un parell d'urpes esqueixades / escapolint-se pel fons de silencioses mars»), fascinant imatge —de la qual Jorge Luis Borges va ponderar la «*insuperable claridad*»¹⁹— que revela, però, que només aproximativament i per obscures analogies suprarrealis li és donat al poeta transmetre allò que sent.

9. Ho deia el reputat especialista en la poesia eliotiana Hugh Kenner: *Prufrock*, ja des de l'elecció del nom, traspua una «grotesca melanconia», i molts

18. Peter ACKROYD, *Op. cit.*, p. 40.

19. V. Jorge Luis BORGES, *T. S. Eliot*, dins *Textos caustivos* (1986), a *Obras completas, IV* (1975-1988) (Barcelona, Emecé Editores, 1996), p. 295.

versos del poema aconseguen «ser ridículs sense ser tanmateix divertits».²⁰ És sens dubte la *utilització de la ironia* entesa com una mena de regulador sentimental allò que propicia que la tonalitat del poema sigui tan peculiar: Eliot, com si manipulés el cos de fusta i drap d'un ninot de ventríloc, sap fer que Prufrock manifesti la condició patètica del seu caràcter però amb un distanciament que exclou qualsevol autoindulgència i que, fent-nos somriure, deixa intacta no obstant la nostra certesa d'estar assistint al drama colpidor d'una existència profundament dissortada. El repte d'una poesia que es vol impersonal i allunyada de l'efusivitat romàntica (com el mateix Eliot defensarà molt poc temps després en el seu cèlebre assaig *Tradicció i talent individual*, de 1919²¹), el futur autor de *La terra gastada* el resol donant veu a un personatge afligit per bé que irrisori, privat de qualsevol grandesa, però (i aquesta és la clau perquè el text no perdi el seu potencial punyidor per la via del relaxament que procura allò còmic) que es revela perfectament conscient de la seva insignificança. Prufrock sap que, posats a comparar-se amb algú igualment turmentat i irresolut com ara el príncep Hamlet, ell mai no passaria de ser un dels seus comparses, possiblement el Bufó (v. 119). Sap que està mancat de qualsevol dimensió tràgica i que no és cap profeta (v. 83), de manera que, si prova de mirar-se com un nou sant Joan Baptista, no se li acut res més que dir «*I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter*» (v. 82: «he vist el meu cap (que s'ha fet un xic calb) dut en una safata»). L'anticlímax irònic toca sostre quan, en el mateix context, el personatge imagina l'únic moment suprem a què pot aspirar, el del seu traspàs, i és quan veu «*the eternal Footman hold my coat, and snicker*» (v. 85: «el Lacai etern sostenir-me l'abric, i enriolar-se»). Quan ja ni la mort no sap aguantar el riure, és evident que ha passat avall l'hora dels herois i les grans tragèdies.

10. La mena de poesia introspectiva que la segona meitat del segle XIX havia progressivament consolidat feia que el discurs poètic no adrecés en general l'objecte de les seves especulacions a cap destinatari formal. Eliot també trenca amb aquesta tendència pel fet de recordar que si alguna cosa comença per fer tot poema és estilitzar l'enunciat d'una comunicació humana, i així no vacil·la a motivar la *implicació del receptor* tant en l'experiència com en el sentit del poema. L'apel·lació directa a un «tu» que escoltem des dels primers versos no és el simple recurs a una ficció dialògica (per bé que la presència d'un confident ocasional sí que fa més convincent la subsegüent rastellera d'explicacions): en realitat, l'«*hypocrite lecteur*» a què Baudelaire feia l'adreça del seu poemari suprem és, ben mirat, molt pròxim a aquesta figura que, silent, assisteix a la confessió

20. Hugh KENNER, *Prufrock*, dins B. C. Southam (ed.), *Op. cit.*, ps. 128-129.

21. Com és sabut, és l'assaig en què Eliot critica la inclinació de la lírica envers un excés d'impregnació personal del poema i assevera la recordada màxima segons la qual «La poesia no és un desbordament de l'emoció, sinó una fugida de l'emoció; no és una expressió de la personalitat, sinó una fugida de la personalitat». Cf. T. S. ELIOT, *Tradition and Individual Talent*, dins David Lodge (ed.), *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader* (Londres, Longman, 1972), p. 76.

general de Prufrock. A mesura que el poema avança, sembla com si la intensitat dels pensaments del jo poètic eclipsés del tot la consciència que són confiats a algú concret; però, just al final, la darrera estrofa, amb una primera persona del plural absolutament inclusiva, sorprèn el tu tot implicant-lo en una experiència que ara descobrirà que ha estat també la pròpia: «*Till human voices wake us, and we drown*» (v. 131: «fins que veus humanes ens desperten, i ens ofeguem»). No és solament l'últim vers, però, el que ens recorda que no som pas millors que Prufrock, que també nosaltres ens ofeguem en una insatisfacció bessona de la seva: la clau de lectura del poema —per a entendre'ns: que J. Alfred Prufrock som tots— ja ens l'havia donada, sibil·linament, l'epígraf dantesco del poema, quan uns versos de la *Commedia* declaren la certesa que té un dels personatges condemnats pels quals s'ha interessat Dante²² que el seu interlocutor mai no abandonarà l'infern, una certesa que l'ha de fer no ser gens reservat en les seves confidències. Prufrock, de manera semblant, també pot ser loqüaç, i masoquísticament feridor respecte d'ell mateix, perquè l'inspira la seguretat que comparteix amb nosaltres, i sense escapadòria, un idèntic i mediocre destí. És com si, superada l'aventura del rimbaldià *je est un autre*, Eliot cregués arribada l'hora de constatar que tots vosaltres, us agradi més o menys, també sou jo.

11. Eliot, al mateix temps, si bé ha disseminat pel poema (com veurem aviat) tot d'al·lusions cultes, decideix adoptar, però, un to que davalla ara i adés de l'obscura i sofisticada dicció convencionalment poètica a nivells que qualsevol lector, d'ara com de llavors, reconeix com a propis d'un *registre conversacional*. Ho comprovem en la invitació inicial (el conegut íncipit d'aquell directíssim «*Let us go...*»), però també en molts altres passatges, i amb un efecte que no és tant l'apel·latiu com ara el de forçar una major expressivitat del vers a còpia de projectar, sobre un fons de paraules i referències elevades, una frase de construcció senzilla i sentit gens ambigu: «*I grow old... I grow old... / I shall wear the bottoms of my trousers rolled*» (vv. 120-121: «Em faig vell... em faig vell... / Duré el camal dels pantalons amb un doblec»). I que el poeta, pel camí d'un eventual acostament a la dicció col·loquial, no renuncia (ans al contrari) a la creació d'imatges d'una genuïna condensació lírica, poden provar-ho versos com l'esplèndid v. 51: «*I have measured out my life with coffee spoons*» («he mesurat la meua vida amb culleretes de cafè»).

12. Molt en relació amb aquesta amalgama de l'elevat amb un registre més directament comunicatiu, cal veure també al llarg de *Prufrock* una deliberada *alternança en la intensitat dels ingredients formals* entre el que en podríem dir la «ruptura de l'expectativa» i el «to menor». En un poema com aquest, de dimensions certament respectables, Eliot confirma la seva plena consciència

22. Concretament és el personatge de Guido da Montefeltro, que ocupa el cercle corresponent als mals consellers, en una citació que pertany al capítol XXVII (vv. 61-66) de l'*Inferno*.

formal de com insuflar vida en tan notable organisme gràcies a un sostingut control d'allò que algú ha batejat com la «respiració» del text.²³ Les diferents seccions del poema se succeeixen, efectivament, en una oscil·lació contínua entre imatges d'intensa complexitat semàntica, que es resisteixen a una comprensió immediata, i moments d'intenció més prosaica, que assosseguen la lectura. És una dinàmica que en general tota obra artística, poc o molt, observa (perquè altrament cauria o en l'hermetisme total o en el tedi d'allò que no depara novetats) i que a un poema que aspira a una atenció dilatada (tornaria a ser el cas, naturalment, de *La terra gastada* i els *Quatre quartets*) li resulta vital. No ha d'estranyar-nos que el 1921 Eliot destaqués de Marvell el seu ús, a parts iguals, de la sorpresa i també de la contenció, de la disminució de to que per contrast fa que aquella sigui possible,²⁴ quan en la seva pròpia poesia cada estrofa activa aquest principi.

13. Un altre aspecte molt destacable, i en perfecta sintonia amb els darrers que hem comentat, és l'acusada *discontinuitat* del poema, que indiscutiblement té el seu origen en la juxtaposició de diferents seccions que, tot i les relacions comunes, sovint de paral·lelisme sintàctic i figuratiu, no deixen de conferir al text l'aparença d'un curs erràtic i intermitent. Les contínues solucions de continuïtat marcades amb punts suspensius o sense cap transició són el millor exponent d'una fragmentarietat que torna a posar en qüestió el model formal de poema, rodó i concís, diamantí, propi de la generació anterior. Som davant d'un poema, segons l'expressió de Borges, de «*construcción lánguida*»,²⁵ i sens dubte aquesta condició repercuteix en l'estatut de la realitat que s'hi representa, que perd estabilitat i que, consegüentment, també nega seguretats al lector en la seva construcció de sentit. Tot plegat respon a una concepció del poema estrictament coetània d'altres experiències artístiques transgressores que, com en el cas de la pintura, suposen l'abandó de la figuració, la pèrdua de qualsevol punt de fuga i el plantejament abstracte de l'assumpte o, en el cas de la música, el conreu creixent de la dissonància i la proposta d'un nou sistema atonal com a base de la composició.²⁶

14. Si és de modernitat que parlem, no podem oblidar que un poema com Prufrock és significatiu també en la mesura que representa una nova forma, ben peculiar, de *diàleg amb la tradició literària*. Podem constatar-ho, en primer lloc, en el valor atorgat a una dada formal tan concreta com ho és la consideració de

23. V. Umberto ECO, *Postil·la*, dins *El nom de la rosa* (Barcelona, Destino, 1985), ps. 550-552.

24. Cf. T. S. ELIOT, *Andrew Marvell*, dins *Selected Essays* (Nova York, Harcourt, Brace & World, 1960), p. 254 i ss.

25. Jorge Luis BORGES, *Op. cit.*, p. 295.

26. Es pot obtenir una aclaridora i sumària visió de conjunt de tots aquests processos amb la consulta de l'assaig de Xavier RUBERT DE VENTÓS, *El arte ensimismado* (1963) (Barcelona, Anagrama, 1997).

la rima dins el patró mètric del poema. És xocant comprovar com una composició tan trencadora com aquesta conserva aquest recurs, però el seu manteniment no l'hem d'atribuir a cap voluntat continuista: Eliot n'ha suspès el caràcter estructural que ha pogut tenir al llarg de la història de la mètrica i la utilitza amb la voluntat de fer màximament ostensible el seu caràcter d'artifici formal. De fet, les estrofes són obertes i canviants, fetes de versos anisòsil·làbics, i amb una funció organitzadora que és encomanada a procediments com el paral·lelisme i l'anàfora, però no pas a la rima, que sovint del que s'encarrega és de posar sobre el discurs del jo poètic una mena d'èmfasi irònic (per exemple en el famós «*In the room the women come and go / talking of Michelangelo*», «A la sala les dones van i vénen / parlant de Miquel Àngel», repetit als vv. 13-14 i 35-36).²⁷

15. De forma molt més general, aquest diàleg amb la tradició s'entaula sobre la base d'un gran nombre d'*al·lusions intertextuals*, que actuarien en el text com a índex d'allò que en aquells mateixos anys Georg Simmel denominava «cultura subjectiva»: l'elaboració d'un cànon personal, de referències ja no necessàriament compartides amb el conjunt dels lectors, com havia tingut per norma la comunicació literària en segles anteriors —una tendència que el poema *La terra gastada* duria, com és sabut, fins a un evident paroxisme. En aquest sentit, la crítica ha estat exhaustiva a l'hora de rastrejar qualsevol citació, i aquí em limitaré a consignar que en aquesta discussió són adduïts com a possibles fonts (en alguns casos més òbvies que en altres) textos d'Hesíode, els Evangelis, l'Eclesiastès, Dante, Shakespeare, Donne, Marvell, Gerard de Nerval i Dostoievskij, si bé, i com ja s'ha pogut intuir pel contingut d'alguns epígrafs anteriors, sense el coneixement de la poesia de Jules Laforgue *La cançó d'amor de J. Alfred Prufrock* no hauria estat escrita o en tot cas seria substancialment diferent. «Puc dir que ell va ser el primer a ensenyar-me a parlar, a ensenyar-me les possibilitats poètiques de la meua pròpia manera de parlar»,²⁸ afirmava Eliot de l'autor de les *Complaintes* i el cas és que moltes virtuts de la poesia del francès —l'equilibri entre mordacitat i lirisme, la flexibilitat del vers, l'ambientació un pèl *canaille* de la ciutat hostil— podem trobar-les també en els primers poemes eliotians, fins a l'extrem de poder detectar més d'un manlleu directe en tal vers o tal imatge.

A tall de conclusió en el comentari de *Prufrock*, i un cop consignades totes aquestes propietats, no crec que fos encertat acabar sense subratllar-ne una altra, potser més difusa però segurament la més colpidora de totes: som, com ja va escriure Ezra Pound el 1915, davant «el retrat d'un fracàs». I considero que no

27. Hugh Kenner va subratllar l'aire ampul·lós del vers en aquest passatge, en contrast irònic amb la trivialitat del context, i, com ja havia fet Edmund Wilson, filiava en Laforgue l'origen de l'al·lusió, gairebé literal: «*Dans la pièce les femmes vont et viennent/ en parlant des maîtres de Siègne*». V. B. C. SOUTHAM (ed.), *Op. cit.*, p. 130.

28. La frase pertany a l'assaig *What Dante means to me*, de 1950. Cf. B. C. SOUTHAM (ed.), *Op. cit.*, p. 32.

és solament el fracàs personal d'un personatge poètic, sinó que la fallida a què assistim amb aquest poema —i definitiva— és la de l'idealisme romàntic. En les seves creacions artístiques, poetes i literats havien provat de bescanviar la sòrdida realitat que els havia tocat de viure per una altra de més satisfactòria, buscant-la fugint a un passat de llegenda, a l'Orient, a països imaginaris, al món fantàstic dels somnis, als paradisos artificials o a la pura aventura verbal del poema. L'anhel, el *sehnsucht* de l'artista romànticosimbolista, tot i que el sabien insaciable, era satisfet per qualsevol d'aquests diversos expedients. Prufrock és el primer personatge poètic que ni tan sols en el món oníric dels seus desitjos arriba a veure's més que com un desgraciat. Recordem-ho, per concloure: en el seu fantasieig final es veu passejant per una platja en què canten les sirenes (una imatge *a priori* lluminosa, que pot fer-nos pensar en el final de *La mort a Venècia* de Mann, escrita en aquells mateixos anys) i diu: «*I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me*» (vv. 124-125: «He sentit les sirenes cantar-se les unes a les altres. / No crec que cantin per a mi»). Si ja no és possible —ni en el somni!— atènyer cap mena de realització, val més plegar; la insatisfacció que havia estat la nota dominant de la poesia dels cent vint-i-cinc anys anteriors aquí esdevé finalment irremissible, total. La intempèrie moral del jo poètic és ja absoluta.

Comença a ser l'hora, certament, de parar per fi atenció a la poesia escrita en el nostre país, i la meua proposta és que ho fem ocupant-nos de tres poemes que, per les dates respectives de composició i publicació, cobreixen pràcticament tot l'arc del segle que acabem de deixar enrere. Es tracta de tres peces que, al meu entendre, reprenen de manera implícita els temes i els plantejaments poètics d'aquell magne poema anglès i els fan seus, en una apropiació que permet imprimir el segell d'un estil poètic personal damunt, tanmateix, d'una experiència i un conjunt de referents temàtics que, com podrem comprovar, s'han convertit ja en el condomini de tot poeta modern. Si m'és permès recuperar l'analogia del títol, és com si cada nou autor es fes càrrec de l'empresa familiar i decidís continuar-la, però dirigint-la segons un criteri renovat i, per dir-ho així, adaptant la producció a les especials condicions i demandes de la seva època. Consta que, ja poèticament parlant, no penso postular una influència directa del poema d'Eliot en els d'aquests autors, ni suggerir l'existència de cap imitació mecànica i deliberada (circumstàncies totes dues objecte de conjectura i de més que difícil verificació, si més no en el cas dels dos primers poetes); m'interessa molt més apreciar, a propòsit d'una molt concreta combinació d'un tema, una forma i una actitud, com la poesia del segle XX presenta una molt notable continuïtat, que no pot ser, almenys a mi no m'ho sembla, de cap manera inconscient o fortuïta.

El primer dels exemples de què m'ocuparé és el poema *L'heroi en el desert*, que Josep Carner va incloure l'any 1914 dins la primera edició del seu llibre *Auques*

i ventalls. La data ja ens alerta que aquest primer objecte d'anàlisi no pot ser, en cap sentit, una seqüela del poema d'Eliot, escrit en les mateixes dates,²⁹ la qual cosa fa encara més interessants les afinitats entre els dos textos. A més d'un el pot sorprendre que vulguem traçar una línia entre tot el que acabem de comentar i el nostre benhumorat poeta, i en especial si és amb un dels llibres que més van fer per consolidar el clíxé del seu optimisme a prova de bomba. Però abans d'encetar qualsevol argumentació, comencem per llegir el poema:³⁰

L'HEROI EN EL DESERT

Cega la llum; les bàrbares sagetes
de l'or fos atueixen la ciutat,
la gent és tota fora, per les pletes

5 de l'estiueig. Un home arremangat,
sota la persiana, branda enlaire
una tallada de meló daurat.

En un quint pis, un que vol ser cantaire
repeteix quatre notes sense fi.
Una vídua (n'és de no fa gaire)

10 es gronxa una miqueta per pair.
Una cuinera diu amb altivesa
que la seva senyora és a Rubí.

Tot pernejant entre la calda encesa,
un noi que engega la primera dent
15 botzina contra la naturalesa.

A la dispesa un conco impenitent,
buròcrata pansit, amb melangia
pensa que, lluny de la ciutat candent,

hi ha xicots joves com ho fou un dia,

29. Si disposéssim d'un espai il·limitat (i el lector d'una paciència consemblant, és clar), hi ha algun altre referent europeu digne d'estudi, d'aparició simultània al text d'Eliot i amb unes concomitàncies sorprenents de situació i tonalitat sentimental, com ara *La chanson du malaimé* d'Apollinaire, que data del 1913.

30. El transcriu en la versió de 1935, data de la segona edició del llibre, tot prenent com a base el text curat per Joan Ferraté (vegeu Josep CARNER, *Auques i ventalls*, Barcelona, Edicions 62, 1977, ps. 67-69), sobre el qual faré les al·lusions que calgui a les versions de 1914 i de 1957, data de la *Poesia* i ocasió per a Carner d'una nova reescriptura del poema.

20 però molt rics, duent pijames clars,
entre cosines folles d'alegria

bevent xampany glaçat als berenars,
vinclant cintures sota les pinedes
o omplint de besos la dolçor d'un braç.

25 ¡Terra d'encís, fantàstiques arbredes
i clara font en un misteri bru!
Hi vessen noies les materns cledes

i hi volateja Amor, déu insegur.
¡Oh, conco, plora, car les belles hores
30 ni l'or, mai no llüïren per a tu!

¡Plora, que et tornes tot sagrat quan plores!
Llavores s'esvaeix a ton voltant
De l'oficina l'aire gris. Llavores

revis secret la joventut fragant.
35 (Melangia es fa dir la Jovenesa
quan torna al cor.) ¡Llavores tot el cant

de l'Alighieri sembla mesquinesa
vora de ton sanglot d'emoció,
que en homenatge al pler i a la bellesa

40 s'ha emmenat un elàstic i un botó!
Amb ton deler tot el real afues
oh vell sucatinters corprededor;

tu, que ames d'un esclat de cacatues
les corbates, que compres a parells,
45 i duus al coll un mocador quan sues,

i tens per al reumàtic cent consells
i et queixes tot sovint de la planeta
i t'eixugues la ploma amb els cabells.

I en la morta ciutat ets el poeta
50 i hi ha en tos ulls una claror immortal.
¡Petjant l'angoixa d'una vida estreta,
ets l'últim Cavaller de l'Ideal!

A efectes pràctics, em sembla que el millor mètode per a fer un exercici comparatiu com cal ha de ser, tot reservant-nos per al final un comentari sobre el sentit unitari de la peça, el d'anar compulsant en cada cas, un per un, els ítems que abans hem formulat —deturant-nos, naturalment, només en aquells que resultin pertinents, mentre, no obstant, subratllem també, per significativa, la irrellevància d'algun altre, si s'escau. Així, tant els parentius com les diferències podran fer-se, crec jo, ben palesos.

Per començar, cal reconèixer que també Carner s'ha hagut de plantejar com animar una estructura que supera la cinquantena de versos. La narrativitat indispensable es resol en el seu cas també amb una deambulació, però molt *sui generis*, perquè no és ja la del transeünt, sinó la d'una mirada, que bé podríem qualificar de cinematogràfica.³¹ Els primers vint versos passen d'un quadre a vista d'ocell d'una Barcelona aclaparada per la calor de l'agost, a una descripció de les figures que poblen aquest escenari —els pisos d'una casa de veïns qualsevol—, fins a oferir-nos el retrat individual d'un personatge que mira de sobreposar-se en aquestes circumstàncies; ben bé com l'objectiu d'una càmera que passés lentament d'una panoràmica general a un pla cada cop més pròxim per, finalment, en un pausat desplaçament de finestra a finestra, d'habitatge a habitatge (un moviment que recorda extraordinàriament la seqüència inicial de *Rear Window*, de Hitchcock), aturar-se en la imatge fixa del protagonista. L'operació satisfà, evidentment, la pretensió costumista del poeta, amic, particularment en aquest llibre, d'oferir vistoses i variades estampes de la quotidianitat urbana, però també cal advertir que l'«auca» que componen aquestes estrofes inicials serveix un altre fi, com és el de caracteritzar l'enorme desafecció de l'hora i de l'indret: al xafogós «desert» de la ciutat ningú pot descansar, i tant ho impedeix la meteorologia com la molesta proximitat dels altres. Res sinó l'atzar ha aplegat en un inconscient retaule de vides els estadants d'aquest bloc de pisos, entre els quals no hi ha cap coneixement, cap comunicació. La independència formal de les vinyetes de tota la primera secció, ocupada cadascuna per un «tipus» (el cantaire, la vídua, el nen...), és la millor traducció d'aquesta vida de rusc a què força la ciutat.

Carner, és cert, no ha donat al seu poema la forma d'un monòleg dramàtic, però que hagi evitat la impersonació en aquest «heroi» sobre el qual gravita el poema no vol dir que hagi deixat d'atorgar-li tots els atributs que el converteixen en un personatge complet i complex, inscrit en una situació de precisa definició. En tenim prou amb la presentació que se'n fa per a veure clar que, com li passava a Prufrock, la incomunicació que l'ambient traspuia troba en ell una de les seves víctimes principals. Per començar, viu en una dispesa (això és, no té casa pròpia, no s'ha arrelat enlloc), és un conco sense remei (per tant una persona madura i solitària) i, per si no n'hi hagués prou, es tracta d'un buròcrata. ¿No és significatiu

31. Vaig tenir ocasió de comentar aquest mateix poema de Carner, amb una finalitat força diferent, en el context didàctic d'una guia de lectura sobre el llibre que l'inclou: vegeu *Auques i ventalls*, de Josep Carner, dins *Lectures de COU 1994/1995* (Barcelona, La Magrana, 1994), ps. 31-74. Espero que el lector consenteixi que reporti aquí alguna d'aquelles consideracions.

que Carner, havent pogut triar qualsevol ofici, li hagi assignat l'ocupació més mecànica, impersonal i deshumanitzada de totes? Comencem a entendre el perquè d'un títol tan estrany: si l'estiu ha deshabitat Barcelona, perquè els qui no han marxat s'han reclòs tots a casa, també és la solitud que ha fet, a la seva angoixant manera, que la vida d'aquest trist oficinista sigui un altre veritable desert. La buidor de la ciutat i la ignorància dels veïns fan que el seu drama, per anònim, per insabut, sigui doblement punyent. Ara bé, el poeta, en no incorporar-se la seva personalitat com una màscara (cosa que sí que faria pocs anys més tard, per exemple, en *El diumenge del senyor Quim*, de *Bella terra, bella gent*, el 1918), s'obliga a contemplar-lo des de fora, i aquesta exterioritat augmenta la seva indulgència envers el personatge, de manera que (amb Eliot en la memòria) la descripció en resulta molt menys crítica, menys sagnant. Tot i això, hi ha un vers que personalment em posa del tot en qüestió la imatge estereotipada del Carner enriolat, i és quan diu (v. 49): «*I en la morta ciutat ets el poeta.*» Crec que la frase deixa constància tant d'una identificació *pronominal* amb el personatge (el dolor del qual l'eleva per damunt d'una insensible, vegetativa massificació humana: dolor, doncs, que el fa poeta), com de la visió desenganyada de la vida urbana, gairebé al límit del que un poeta burgès es pot permetre;³² tinc els meus dubtes sobre si Carner no qualifica la ciutat de «morta» també en un ordre moral, més enllà de l'òbvia deserció que dicten les vacances.

El que ningú li podrà regatejar a Carner, però, és que l'assisteixen les mateixes facultats d'Eliot a l'hora de donar a les idees una forma sensible, el cos d'una impressió concreta. És capaç de cloure en l'ús d'una sola paraula tota una percepció del real, com quan (vv. 3-4) apunta que la gent és tota «*per les pletes / de l'estiu*» on resulta impossible escarnir amb més concisió la passivitat i gregarisme del turista, que veiem sota l'aparença del bestiar que hom tanca, en grans ramats, després que ha pasturat. És la mateixa felicitat imaginativa d'on surten els «*pijames clars*» del v. 20, emblema suficient de la vida afortunada que somia el protagonista, o l'extravagant corbata amb cacatues (vv. 43-44) que defineix el punt exacte de bonhomia i ridícul d'aquest «sucatinters». Ara, sí que el diferencia radicalment del nord-americà el fet que les seves imatges són sempre (i per damunt de tot en aquesta època) imatges amb una base empírica, arrelades en l'experiència comuna a poeta i lector, que exclouen aquella qualitat visionària d'alguna representació eliotiana, amb una proclivitat envers l'irracional que aquí no troba cabuda.³³

32. Recordem en aquest sentit, simplement, els curiosos i genials expedients a què va recórrer Jaume Bofill i Mates, «Guerau de Liost», en el seu llibre *Somnis*, escrit en aquells mateixos dies, el 1913, per tal de diferir fins un món fictici, a resguard de la suspicàcia, l'heterodòxia de la seva imaginació, de vegades poc acceptable als ulls d'una ideologia com la que ell mateix públicament no vacil·lava a defensar.

33. Això no obstant, aquí les variants entre les diferents versions del poema són reveladores de l'evolució de l'imaginari carnerià. A propòsit del somieig del protagonista dels vv. 18-28, tot caracteritzant la permissiva Arcàdia que tant grua, el 1914 escrivia: «i clara font que entre les herbes lluu»; el 1935 «i clara font en un misteri bru», i el 1957 «font dins d'un antre verdejant i bru». És fantàstic comprovar com Carner viatja des del mer detall realista fins a una imatge enigmàtica que ja no és tan lluny d'aquelles «cambres de la mar» amb què fantasejava Prufrock.

Pel que fa al retrat del personatge, sens dubte és l'oscil·lació entre la pietat i la burla allò que en determina la composició. D'una banda, com ja feia Eliot en degradar la seva criatura, Carner destaca jocosament tot allò que pot privar de veure-hi l'heroi que prometia el títol, i així abunda en tot de detalls (vv. 43-48) que el delaten en allò que té d'inelegant, gasiu, apocat i carrincló. És segurament la debilitat que el nostre poeta sentia per les formes més amables de la comicitat la que el duu fins a explicar-nos (v. 40) les conseqüències del sanglot emocionat del funcionari (aquest botó disparat el podríem veure com una correspondència menor de l'alopècia de Prufrock decapitat), enmig de tot un passatge que el 1957, significativament, ja no rep la seva aprovació i és eliminat sencer.³⁴ Per l'altre cantó, però, una compassiva simpatia és la que fa que l'apòstrofe de què el personatge és objecte —amb la implicació que l'ús del tu consumeix, aquí més tènue que en Eliot— l'elevi a un estrat superior: el de qui sent i percep més que els altres («*tot el real afues*», diu el v. 41), i és redimit de la seva grisor per un plor que el fa humaníssim i el fa, en certa forma, ser l'única persona *viva* enmig d'una ciutat que es mor d'indiferència. L'idealisme del protagonista, que els dos darrers versos (51-52) presenten sota un esguard inequívocament pietós, és el resultat d'haver convertit la renúncia i l'estretor en mesura interior de veritat i bellesa, actitud que Carner no sap no veure afí a la seva pròpia forma de mirar-se la vida, com moltes pàgines que va escriure així ho confirmen —sense anar més lluny, els *Advertiments de l'autor* que precedien el 1914 aquestes *Auques i ventalls*, i que encapçalava l'asseveració que:

«...rau la saviesa no pas en gloriïficar-se i inflar-se la boca de ço que es té o es creu tenir, però sí en contentar-se'n humilment, escondidament i amb ànima pura. L'autor, doncs, es creu ésser savi moçant-se benaurat de la seva pobresa; fent-se, com un dolç alemany, una cambra que li sigui gentil només amb quatre llistonets, un pitxer blau i dues flors.»³⁵

Per bé que Carner estigui sobretot captant la benevolença del lector per predisposar-lo a favor de la «modèstia» que vol ostentar el llibre, és evident que l'abast de la seva proclama ateny també qüestions d'índole no solament estètica.³⁶

Són també, per cert, aquests *Advertiments...*, el document que millor pot il·lustrar-nos sobre el tarannà amb què el poeta s'enfrontava a l'experiència

34. No vull dir, ni molt menys, que Carner acabi abjurant de la ironia que amara el seu poema, fins i tot amb aquestes supressions finals, un tret que permet al costat dels altres la justa comparació: un vincle soterrat, profund, uneix les dones que parlen de Miquel Àngel i la cuinera que «diu amb altivesa / que la seva senyora és a Rubí» (vv.11-12).

35. *Auques i ventalls*, ed. cit., p. 119.

36. En relació amb aquest particular sentiment, tan típicament carnerià, de l'abnegació callada i anònima del poeta, convido el lector a llegir els meus comentaris a un poema d'*El veire encantat* (1933) que el converteix ja en una actitud explícitament programàtica: «*Preservació*», de Josep Carner, dins AUTORS DIVERSOS, *Cien años de poesía. Poemas catalanes, gallegos y vascos del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas* (Bern, Peter Lang, en premsa).

urbana. Per ell sabem que el llibre es proposava ser una «visió de la ciutat en trasmudança», això és, el pas d'una ciutat encara habitable, de mida humana, a una urbs de tràfec inaprensible per a una única persona³⁷ (procés la modernitat del qual Carner és, en poesia, el primer a donar articuladament a casa nostra), i també ens dóna puntual notícia de «la contribució que han tingut a aquests rims algunes perspectives ciutadanes, alguns colors d'aire i de cel, la dama gentil a la qual mai hem estat presentats, les esgarrifances d'una murga o un cant de cel-obert»,³⁸ una descripció en què es fa difícil no percebre la voluntat d'adaptar a la pròpia poesia els que ja havien estat els temes majors baudelairians, des dels crepuscles urbans fins a la *passante* sense oblidar les estampes vives del carrer.³⁹ La declaració de principis afecta igualment el desig del poeta (germà bessó del que va alimentar el seu precursor francès) de reflectir la bellesa de l'humil i el quotidià, dignificant-los, i és curiós que trobi escaient aquesta orientació precisament «perquè el propi artista s'oregi una mica de les cabòries que causa l'anar donant voltes dintre d'un mateix», una raó que, per la distància que pretén imposar respecte del jo i per la seva voluntat objectivadora, podria signar indubtablement el mateix Eliot. Cal no oblidar, d'altra banda, que és en un llibre tan aparentment lleuger com aquest on podem llegir, lapidaris, aquells heptasil·labs (pertanyents a *Hora baixa de desembre*) que diuen: «El carrer de la ciutat / amb ses ombres m'angunia.»⁴⁰ I és també simptomàtic que alguns dels seus poemes veiessin originàriament la llum en les planes del diari «La Veu de Catalunya», en una secció (de caràcter eminentment satíric i de crítica social) genèricament titulada *Rims de l'hora*, cosa que no deixa de recordar-nos que es tracta d'una poesia nascuda de l'impuls urgent de copsar un temps que, de sobte, en la seva *Erlebnis* metropolitana, ha semblat accelerar-se molt.

Ens equivocariem, tanmateix, si aproximéssim massa els estils de Carner i Eliot. La continuïtat i cohesió que el català imprimeix als seus poemes, la regularitat formal absoluta i (ja que ho hem esmentat) el paper de màxim recurs organitzador que s'atorga a la rima apunten, tots ells, com no podia ser altrament en algú compromès amb un ideari com el noucentista, en una direcció de respecte envers una tradició encara vista com a fèrtil que dista força de l'esperit que animava el poema eliotià. Una tradició, però, que reserva una curiosíssima coincidència: també Carner esmenta Dante (per dir que la *Commedia* es queda curta davant l'emoció sentida pel buròcrata, als vv. 36-37), i si Eliot usava els versos de l'*Infern* per posar-

37. És ben bé aquell «sóc tan tota una altra que fins jo em desconec» que només tres anys abans posava Maragall en boca de la ciutat personificada a l'inici de la seva *Oda nova a Barcelona*. No és estrany, per tant, que Carner cloguï aquest prefaci amb el desideràtum, en forma de compliment, que Barcelona pogués ser una ciutat petita, amable i pròxima com ho era encara Girona.

38. *Auques i ventalls*, ed. cit., p. 120.

39. Resulta difícil no remetre aquí el lector al conegut i lucidíssim assaig de Walter BENJAMIN, *Sobre alguns temes en Baudelaire. «Angelus novus»* (Barcelona, Edhasa, 1971), ps. 27-76.

40. *Auques i ventalls*, ed. cit., p. 90. Val la pena notar que la descripció inicial del capvespre, seca i crua («Escampall que va enfosquint-se / de la sang en el ponent...»), no desdii gaire de la que obre *Prufrock*.

nos sobre la pista del sentit del poema, a *L'heroi en el desert*, el que sobta és com Carner, en record d'aquella gran obra, n'ha motivat la forma: en una operació mètrica deliciosament tenyida d'ironia, ha compost el seu poema en *terza rima*.

En conclusió, es pot afirmar que la peça d'*Auques i ventalls*, malgrat algunes molt comprensibles diferències d'execució respecte al poema d'Eliot, participa plenament de les seves preocupacions temàtiques centrals. Hi ha una mateixa experiència de la vida a la ciutat, profundament despersonalitzadora, que el to faceciós dels versos carnerians no arriba a dissimular del tot, i que és a la base del conflicte que fa dissortat el protagonista. Perquè som, de bell nou, davant la història d'un fracàs: el plany d'amor d'algú que, aquest amor, no l'ha vist mai correspost, un qualsevol senyor Quim (o Pere, o Lluc) que s'haurà delit tota la vida per poder algun cop omplir de besos «la dolçor d'un braç» (i com recorda això aquells «*arms [...] downed with light brown hair*», «braços [...] coberts d'un borriçol torrat» dels vv. 62-64 de *Prufrock!*) i que, per això, en la solitud de la seva sòrdida pensió, tal vegada vestit damunt el llit, no pot somiar (vegeu un altre cop l'esplèndid passatge dels vv. 18-28) més que la quimera d'un món de juvenesa i sensualitat, un paradís d'amor lliure sense traves ni impediments socials, ple de noies sense «carabina», però que (exactament com les displicents sirenes en l'ensonyació de *Prufrock*) acaben oferint els seus favors a un altre. Allò que només en darrer terme distanciarà els camins poètics d'un i altre escriptor és el valor final que Carner s'esforça a donar a la trista peripècia del seu protagonista. Si *Prufrock* acaba bruscament amb el final del somni, que és presentat sense més consideracions, funest, com un ofec, aquí hi ha un tenaç intent per exalçar aquesta privació, com l'estrofa nova amb què el 1957 es va tancar definitivament el poema s'encarrega d'explicar: «Fantasma que no dura, la bellesa. / Jove, no en sou com joventut s'ho val./ Contentament, és pobra teia encesa. / Privació i record fan l'ideal.» Més enllà fins i tot de la conformitat, tot adquireix un sentit, almenys per a qui és poeta i compromet la vida a fer del seu dol nodriment de la imaginació. De fet, ja ho podríem haver llegit en els mencionats *Advertiments...* de quatre dècades abans: «Aquest llibre ha estat escrit indolentment al marge d'una amable vida ciutadana, amb una especial cordialitat per ses metamorfosis i fins amb una convicció indisputable de sos bells esdevenidors.» Si no hagués estat perquè es tractava d'un poeta que va lluitar per conservar davant totes les adversitats aquesta cordialitat i aquesta convicció, i una enorme exterioritat de l'estil (la mateixa que fa tan difícil deduir de la seva poesia una biografia, com molt bé va assenyalar Joan Ferraté⁴¹), molt probablement llegiríem avui *L'heroi en el desert* com una rèplica (espontània, ja ho hem dit) encara més fidel de *Prufrock*.

El segon exemple que vull analitzar és el poema *Diumenge* de Gabriel Ferrater, aparegut originalment l'any 1960 en el context de *Da nuces pueris*, primer poemari de l'autor. Si en aquest cas la data sí que (a diferència de Carner) podria fer-nos pensar

41. *Auques i ventalls*, ed. cit., p. 12.

en una seqüela conscient del poema d'Eliot, vull començar per dir que en una primera lectura poden semblar pocs els punts de contacte entre aquesta peça, model de sobrietat i contenció en la dicció poètica, i les declamatòries tirades en què es deixata la imaginació de Prufrock. Jo hi crec fermament, però, en la relació: si és veritat, com va dir Paul Valéry, que l'originalitat és una qüestió d'estómac, i que el plagiaris és aquell que no ha paït bé la substància dels altres, de manera que encara s'hi reconeixen els bocins del que ha menjat,⁴² llavors jo gosaria dir que, per contra, en Ferrater la digestió ha estat perfecta. Jugem-ho, de tota manera, havent llegit el poema:⁴³

DIUMENGE

Els ocells de la llum se'n van a jóc
i ens deixen a les branques un subtil
tremolor de petites veritats.
Cal perdre l'ànima d'arbust. Un altre
5 sentiment transitori s'ha gastat.
Ens aixequem, i amb por de no saber
retrobar a temps qui som i què volem,
anem tornant ben poc a poc. La tarda,
la brasa imatge nostra, nerviosa
10 però abnegada mare de la cendra,
s'apaga, i es respira la pudor
del tabac refredat. Hem estat sols,
però ara ens estrenyem als colls d'embut
(colzes amb colzes, passos que es fan nosa)
15 per vessar dins el poble l'imprecís
record d'uns camps trencats, al·luvials
deixes de camions, d'uns camins curts
com un alè cansat, i uns arbres vius
que ja se n'ha fet llenya. Ens confonem
20 amb els que s'han quedat, i que ara surten
dels balls i de les coves de penombra
gelatinosa, i tots trepitgem besos
que la tarda ha endurit, i ara es parteixen
en dues valves, com un musclo, i cauen.
25 Un nen que se li ha rebentat el globus
llança un plor viperí. Tots ens mirem
i riem satisfets. Cap de nosaltres
no és gaire amunt en l'escala dels éssers.

42. V. Paul VALÉRY, *Autres rhumbs*, dins *Oeuvres*, vol. II, ed. de Jean Hytier (París, Gallimard, 1960), p. 677.

43. Cf. Gabriel FERRATER, *Da nuces pueris* (Barcelona, Empúries, 1987) (1ª ed.: 1960), p. 46.

Novament és una experiència itinerant, com podem veure, allò que permet al poema poder descabdellar-se. I un altre cop la instància enunciativa (un invariable «nosaltres», amb la seva invitació a creure en un subjecte col·lectiu) descriu un moviment que té lloc en l'hora en què la llum va debolint-se i la tarda s'acosta al seu final. D'un entorn en què els referents naturals ostenten encara un cert protagonisme, el poema ens obliga a desplaçar-nos fins a un marc inconfusiblement urbanitzat, en el qual ja romandrem fins a l'anècdota que posa fi al discurs. La naturalesa dels fets que s'hi registren i el caràcter explícit del títol deixen clar que la deambulació imaginada pel poeta té exactament el rang d'una *reentrée*, és a dir, de l'obligada reincorporació a la vida rutinària, d'uns ritmes indefectiblement marcats pel calendari laboral, que comença, després d'un lapse dedicat a l'oci, amb un lent —i, diríem, relucant— retorn a casa. El poema té, doncs, segons el meu criteri, la virtut d'assimilar un patró narratiu com el que oferia *Prufrock*, amb la seva mateixa desavinença respecte a unes modernes formes de vida que són alienadores, i la d'haver sabut associar-lo a un poderós motiu temàtic de la poesia europea com és el del profund desencant del diumenge. En la seva explotació poètica, no li faltava pas a Ferrater una nòmina d'il·lustres predecessors, entre els quals no pot deixar de mencionar-se *La sera del di di festa* de Leopardi i *Bruxelles. Chevaux de bois* de Verlaine, encara que, si l'exercici té per finalitat aproximar-lo a Eliot, potser millor que recordem que el tema ocupa un lloc central i recurrent en Jules Laforgue. Ben mirat, però, Ferrater tal vegada no va haver de menester sortir més enllà de la pròpia i més immediata tradició literària. Com que el meu propòsit és mostrar fins a quin punt són inextricables els fils que teixeixen la història de la poesia, espero que el lector em disculpi que, fent en el temps un pas enrere, tornem encara un moment a Carner. Vull que llegim un fragment d'una molt remarcable prosa seva inclosa a *Les Bonhomies* (1925) i que duu precisament per títol *Diumenge a les nou del vespre*.⁴⁴ Una descripció costumista de la gent que torna a casa diumenge al vespre és el pretext de què es val Carner per reflexionar sobre el plaer fugaç i artificial amb què aquest dia de la setmana tothom aspira a oblidar-se d'ell mateix tot buscant distraccions al més allunyades possible de la seva particular vida diària. I arribem així al següent corprendedor paràgraf:

44. Vegeu Josep CARNER, *Obres completes* (Barcelona, Biblioteca Selecta, 1968), ps. 1.030-1.031. Remeto el lector de nou, en ocasió també del tema poètic del diumenge, al meu examen del poema *Preservació* (vegeu *supra*, nota 36). I, en el mateix sentit, a l'esplèndida sèrie —a què ja he al·ludit— composta pels tres *Diumenges* (del senyor Pere, Quim i Lluc) de *Bella terra, bella gent*, i també a un inèdit que inclou la *Poesia* de 1957, el bonic *Diumenge del patró*. Donada, d'altra banda, l'especial comunitat d'interessos poètics entre Ferrater i Jaime Gil de Biedma, pot ser bo donar notícia que les peces corresponents d'aquest poeta sobre el mateix tema són *Domingo* i *De aquí a la eternidad*, però sobretot el poema desè de *Las afueras*, que, com aquest de Ferrater, presenta de manera idèntica un subjecte col·lectiu de retorn a la ciutat amb la melangia d'un esbarjo que ha passat avall, fins i tot amb la mateixa menció de la nosa que representa fer-se lloc cap a casa caminant entre la gent. En el seu *Retrato del artista en 1956*, el poeta va també sentir-se atret pel realisme amb què una pel·lícula coetània, *Calle Mayor*, de Bardem, reproduïa un món masculí provincial «perpetuamente transcurriendo en bares con gambas y cerveza y serrín en el suelo» (*Retrato del artista en 1956*, Barcelona, RBA, 1993, p. 202).

«Però la lliçó severa del diumenge —del diumenge de vuit a nou— és que cal tornar al límit. Som pobres o som rics, som petits o som grans, som joves o som vells. La nostra vida, en realitat, no es desenrotlla en l'àrea on hi ha les diversions del diumenge, sinó en l'àrea on hi ha el nostre obrador, la nostra botigueta, o el nostre cafè, o la nostra taula de joc: és endebades que el que viu al carrer del Rec vagi, els diumenges, al Tibidabo: la seva realitat és el seu límit: el carrer del Rec. Igualment, la nostra vida no consisteix a eixir de nosaltres mateixos, a saltar per damunt del nostre estament, de la nostra edat, de les nostres capacitats, del nostre temperament, sinó a tornar-hi i vegetar-hi: vegetar-hi, si voleu amb el consol de projectar nous oasis dominicals; però, desenganyeu-vos, la veritat profunda és que el diumenge és fet per al dilluns. I aquesta veritat tremenda, un hom la sent inequívocament els diumenges, de vuit a nou, mentre als indrets públics hi escombren puntes de cigarreta, esclofolles i agulles de ganxo, i els estatges particulars, una mica melangiosos, es tanquen darrere nosaltres, com la capsa es tanca damunt el ninotet automàtic.»

L'he volgut copiar sencer perquè hi veig totes les claus necessàries per a llegir el poema de Ferrater, que m'aventuro a afirmar que l'ha tingut ben present quan componia el seu. Exposa, crec, perfectament, la futilitat que representa voler ignorar durant un temps convencionalment establert la contingència inexorable de la nostra vida, lligada, gairebé amb unes arrels vegetals, a un domicili, una feina, uns horaris. És, naturalment, la «veritat» que a *Diumenge* proclamaran (vv. 1-3) els ocells que s'encauen amb la posta. Hi trobem també apuntat, ja, l'estèril resultat amb què se salda un passeig fins a la perifèria (el Tibidabo equival als afores degradats que descriurà el poema) i el que admira i sorprèn, és clar, és que Carner triï la mateixa forma figurativa que Eliot per corporeïtzar la desolació del vespre dominical: si Prufrock, recordem-ho, exhibia aquells «restaurants amb serradures i closques d'ostres», aquí de nou acompleix aquesta funció un terra brut d'humanitat recent i amb unes semblants «esclofolles». L'exemple és superb per tal d'apreciar com Ferrater recupera la imatge que li pervé d'aquesta doble via, però per enriquir-la amb allò que el faculta a fer l'haver-se també incorporat el llegat del millor superrealisme: aquí el que cobreix el terra i serà escombrat (vv. 22-24) són les closques que durant la tarda han estat besos i que, endurides, «ara es parteixen / en dues valves, com un musclo, i cauen» —impossible, em sembla, vincular més eficaçment a través d'una imatge irracional, superposades, la notació realista i l'apunt psicològic. És com si en aquest moment del diumenge, esvaïda la il·lusió i oblidada l'eufòria dels afectes, tot adquirís una esma inerta i mecànica, que la imatge final del ninot de resort de Carner recull a la perfecció.

I és que, de fet, una mica ninots ja ho són, els personatges d'aquest poema de Ferrater, en què com poques vegades la veu funciona realment en tant que portaveu. La neurastènia de Prufrock, que només al final del poema es revelava compartida col·lectivament, aquí és ja d'entrada vista com un atribut comunitari, i això dóna a *Diumenge* un caràcter molt més d'observació social que

de prospecció d'una consciència, cosa que explica també el seu to tan desapassionat i que dins l'influx de *Prufrock* (bé, no oblidem que el nom del llibre va acabar sent, justament, *Prufrock and Other Observations*) semblí més pròxim a la lírica esmolada dels *Preludes*.⁴⁵ Si bé la primera vintena de versos fa pensar que el poeta exposa una experiència que en origen és individual, però no pas única, i que per això l'emet —en virtut de la seva naturalesa implicadora— rere el «nosaltres», en els versos que segueixen, l'aspiració plural del discurs és innegable. En relació amb aquesta qüestió del nombre gramatical, és significatiu que abans s'hagi escrit «Hem estat sols» (v. 12), com si es volgués suggerir que hi ha una solitud pitjor que la de qui no està amb ningú més, i que és la que ens assalta en ser enmig d'aquest sartrià infern-dels-altres que, aquest sí, ja era al poema de T. S. Eliot. Tot i la socialització de la veu poètica, però, cal apreciar —i l'anècdota conclusiva, del nen que dispara la riota fàtua i condescendent dels grans, hi tindrà aquesta funció irònica— com Ferrater disposa la denúncia de la ignorància comuna una mica socràticament, des de la consciència d'algú que, per bé que participa de l'escena, és capaç de jutjar-la a distància (com el mateix poeta fa en un altre celebrat poema del llibre com ara *El secret*: «Que no sàpiga ningú / que no vam dir ni sentir res. Que puguin / odiar-nos també, fraternalment»⁴⁶).

En un altre ordre de coses, em sembla destacable que el poema recuperi també el tema de la fractura irreparable entre l'habitant de la ciutat i el món natural. *Prufrock* aplicava categories urbanes per demarcar la pell de la natura, i aquí la veu poètica (múltiple o no) sembla correspondre a un individu que l'inici del text sorprèn ajagut, descansant, qui sap si temptant una transitòria comunió amb el paisatge; però ben aviat s'adona que l'hora mana i «cal perdre l'ànima d'arbust» (v. 4) i, mentre es redreça confús (gairebé com un pacient anestesià sobre una taula, si es pot dir així), aprèn de nou que aquests camps no han estat mai el seu lloc i que una ficció a la Wordsworth de retorn a la natura resulta ja insostenible. Insostenible i, el que és pitjor, ridícula, si es té en compte que el que hi ha al davant no són pas boscos, cims i prades, sinó la terra de ningú d'un extraradi malmès per les conurbacions, clapat de runa i amb una agonitzant activitat agrària, capaç tan sols de generar, com diuen els vv. 15-16, un «imprecís record» —i és que, buscant el camp, l'únic que el poeta troba són abocadors i parcel·les.

45. En la primera d'aquestes peces, per exemple, Eliot al·ludeix al capvespre d'hivern als carrers parlant dels «*burnt-out ends of smoky days*» («burilles de dies fumejants»), imatge de sensibilitat molt propera a la que Ferrater ha usat en els vv. 8-12 i evocadora d'un mateix tedi, de qui literalment crema la tarda, avorrit.

46. Cf. *Da nubes pueris*, ed. cit., p. 48. Per cert que, en relació amb aquest problema, val a dir que la versió de *Diurnenge* inclosa en *Les dones i els dies* difereix d'aquesta en dos versos, el segon dels quals és força significatiu, ja que ens fa acabar el poema amb la frase: «Cap de nosaltres / no es veu amunt per l'escala dels éssers.» La modificació és substancial, i implica ara una situació en la qual tothom és conscient tant de la misèria pròpia com de la dels altres i, tot i així, decideix seguir actuant d'esquena a aquest fet, la qual cosa converteix l'episodi del globus i el plor del nen (si el contrast entre aparença i realitat és tan absolut) en una escena terrible, demolidora.

Pel que fa a la dicció, ja he subratllat la voluntat del poeta de temperar al màxim els seus versos, molt més ocupats a constatar amb ull desemboirat allò que passa que a donar-se al plany o l'arravatament, i en això hi fa molt el decasíl·lab blanc, discursiu, que aquest poema comparteix amb la major part de les peces del volum de què forma part. No és tampoc menyspreable que Ferrater sàpiga alternar algun frec amb l'irracionalisme (com la imatge de les valves) amb un registre que no evita deixos col·loquials com ara el de l'ús popular dels relatius (vv. 18-19: «arbres vius / que ja se n'ha fet llenya»; v. 25: «un nen que se li ha rebentat el globus»).

En definitiva, l'estadi que suposa Ferrater en la trajectòria de la qual aquest article vol ser un esbós representa, d'una banda, una dissolució del drama individual del personatge (abans Prufrock, o el concho) en una consciència general (però només formulada en privat) que la forma en què tots plegats hem payoutat i organitzat les nostres vides no és precisament gratificant. Una dissolució que s'ha pogut consumir, certament, gràcies a l'elecció de la buidor dels diumenges com a tema específic del poema, cosa que també cal veure com un afany, tot i el modest abast d'un simple poema, per a fer entroncar la poesia del país amb les grans tradicions literàries europees, un projecte en què el poeta de Reus, com també Carner, sens dubte va excel·lir. Per altra banda, de la mateixa manera que en aquesta ocasió al poeta no li interessava en excés el dibuix d'una identitat peculiar, sinó més aviat l'emblema d'un comportament social, tampoc l'actitud adoptada és tan vehement com en els poemes anteriors, que deixen pas aquí a una verificació freda de la nostra alienació, gairebé amb la sequedat del diagnòstic estampat en l'últim vers, en el qual definitivament torna a sonar la veu de Prufrock: aquests mediocres «nosaltres», tan pocs afavorits pel destí i la intel·ligència, som els mateixos que amb el darrer mot del poema d'Eliot ens ofegàvem en el seu mar d'indiferents sirenes.

Oferiré, per acabar, el meu tercer exemple, aquest de composició molt més recent, ja que en la seva primera versió data només de 1993, quan Joan Margarit va decidir-lo incloure (i fins tot fer que el seu títol donés nom a tota una secció) en el seu llibre d'aquell any *Els motius del llop*.⁴⁷ M'estic referint al poema (novament una peça per damunt del mig centenar de versos) *Remolcadors entre la boira*:

47. Transcripció, en efecte, la versió que va aparèixer dins *Els motius del llop* (Barcelona, Columna, 1993), ps. 71-73, tot i saber que per a l'elaboració de la seva *Poesia amorosa completa 1980-2000*, editada el març de 2001, Margarit ha revisat el poema, puntuant-lo diferent i practicant-hi alguna supressió, concretament la dels vv. 28-30, i també alguna reescriptura, com la del v. 39. Únicament m'he permès llegir el v. 46 segons la nova versió, ja que l'original (sense la coma) resultava desorientadora.

REMOLCADORS ENTRE LA BOIRA

Lluent amiga de la nit
disc lúcid de la lluna
avances per la platja al meu costat
il·luminant les cambres
5 on els amants són els miralls
afligits pel termini d'una nit.
Tu i jo vaguem per la ciutat caiguda.
Hi ha fulles de diari arrossegant-se
com gavines de guerra que ferides
10 moren al moll, i cartes
d'amor que com rebuts de vells negocis
han passat comptes amb el meu record.
Quan comença el viatge vers la fosca
cal decidir la companyia: jo he escollit
15 els rius de sons espessos i lluents
de dues armes d'or, dues trompetes:
una de negra, el so calent de Clifford
com un foc al carrer en una nevada
i la trompeta blanca —que amb prou feines
20 es pot sentir en la pútrida tenebra
amb rètols d'hotels tristos— de Chet Baker.
Passo vora amenaces de parets
i d'escales del metro amb embalums
de cartrons on s'oculden els qui hi dormen.
25 Ombres de músics toquen en la nit.

Esperava un acord respecte als fins
i no hi ha cap finalitat.
Esperava haver après
on duïen els camins
30 però no hi ha camins.
Esperava la vella passió
del naufrag per fer un foc davant del mar
i ningú no volia ser salvat.
El que esperava era comptar amb la gent
35 en l'assumpte dels versos, dels valors.
No sabia que això era fer-se vell
i de sobte tothom era molt lluny
i jo anava escrivint aquest poema
—o un altre de semblant— però el passat
40 ja estava fet d'un art desconegut.
Vaig conèixer una dona que ballava

- i vam escoltar junts un *Autumn leaves*
 com aquest que ara els plàtans de la Rambla
 mormolen amb les fulles en la nit.
- 45 Era una dona d'ordre amb belles mans:
 la meva dona, Déu! I com ballava
 cantant-me a cau d'orella cada peça
 i com se'n reia quan jo l'abraçava
 molt fort per por de perdre-la.
- 50 Ara abraço la nit i escolto el *Lover man*
 on Charlie Parker equivoca el temps.
 Les llums llunyanes dels fanals
 semblen els vidriosos ulls d'un gos
 abatut per l'absència.
- 55 La música consola, no res més:
 quan toca és dins de mi i m'ha buscat
 en la més dura de les meves penes
 i la interpreta amb claredat,
 sense esperança però amb sentiment.
- 60 Ha caigut la ciutat del meu futur.
 Camino entre llegendes trepitjades
 per la tardor del cos i encara trobo
 llampecs fugaços d'hospitalitat
 com el Cafè de l'Òpera
- 65 mentre als graons del moll
 al final de la Rambla entre barcasses
 una sirena morta està flotant
 arrossegada per les aigües brutes.

Joan Margarit s'ha declarat sempre a favor d'una poesia que pugui, en ser caracteritzada, prescindir dels adjectius: l'any 1988 afirmava en una entrevista que la poesia catalana és bona en el moment en què pots oblidar que és catalana, i que per això quan va començar a escriure es va triar com a model el darrer autor que hem comentat, Gabriel Ferrater: segons Margarit, l'autor de *Da nuce pueris*, «el pots llegir sense que hagi de tenir present en cap moment que sigui català o que sigui rus» i en aquest sentit «és el poeta que ens serveix de punt de partida».⁴⁸ Doncs bé: una manera ben òbvia de transcendir la localitat pot ser la d'amalgamar-la amb temes i motius manllevats d'altres literatures, que és el que, en aquestes alçades de l'article, a ningú no sorprendrà que jo proposi com a explicació per fer sentit d'aquests *Remolcadors*... Es dona el cas que, en aquesta ocasió, no dispo de la menor indicació externa al text que m'asseguri que Margarit hagi aplaudit mai el mestratge del poeta de St. Louis; el poema, en

48. Cf. Zencida SARDÀ, *Joan Margarit: estructura i poètica*, «Serra d'Or», 344 (juny de 1988), p. 22-27.

canvi, sí que ho certifica,⁴⁹ i això, si aconseguixo demostrar-ho, pot constituir la millor confirmació de les tesis que volia defensar: la influència del poema eliotià ha estat tan gran i tan difusa que pot acabar per convertir-se en inconscient —si més no en allò que reconeixem com un bé de domini públic, patrimoni ja de la comunitat poètica del qual tothom que hi pertany pot servir-se lliurement.

Atès que, com he dit, estic privat de testimonis que ho abonin, ja se'm dispensarà que aquesta vegada canviï d'estratègia expositiva: abans que especular sobre el sentit dels textos, em convé sobretot provar-ne el parentiu. Començaré, doncs, per consignar esquemàticament quines són les coincidències merament textuals (no encara interpretatives) entre tots dos poemes.

REMOLCADORS ENTRE LA BOIRA

- títol: *Remolcadors entre la boira*
- vv. 3-4: «avances per la platja [...] /
il·luminant les cambres»
- vv. 5-6: «amants [...] / aflagits pel termini d'una nit»
- v. 7: «Tu i jo vaguem per la ciutat caiguda»
- v. 21: «rètols d'hoteles tristos»
- anàfora vv. 26-35: «Esperava [...]»
- v. 36: «No sabia que això era fer-se vell»
- vv. 42-44: «un *Autumn leaves* / com aquest que ara els plàtans de la Rambla/ mormolen amb les fulles en la nit»
- vv. 52-53: «Les llums llunyanes dels fanals / semblen els vidriosos ulls d'un gos»
- v. 61: «Camino entre llegendes trepitjades»
- vv. 67-68: «una sirena morta està flotant / arrossegada per les aigües brutes»

PRUFROCK

- vv. 15-22 (la boira del capvespre)
- v. 129: «Hem ronsejat a les cambres de la mar»
- v. 6: «desassossegades nits en barats hotels d'una nit»
- vv. 1-4: «Anem, doncs, tu i jo [...] per certs carrers mig abandonats»
- v. 6: «barats hotels d'una nit»
- anàfora vv. 49-69: «ja he conegut [...] i com podria fer-me il·lusions?»
- v. 120: «Em faig vell... em faig vell»
- v. 21: «era una plàcida nit d'octubre»
- vv. 15-22 (la boira groga descrita com si fos un gos)
- v. 7: «restaurants amb serradures i closques d'ostres» (cf. vv. 22-24 de *Diumente* de Ferrater)
- vv. 124-128: «He sentit les sirenes cantar-se [...] quan el vent enlaira l'aigua negra i blanca»

49. Vull agrair a Jordi Julià haver-me fet parar esment en la vistosa afinitat que hi ha entre els dos poemes.

Si el lector no està disposat a admetre que en aquest poema s'ha donat un cas del que un cop Ferrater va denominar «procediment de dilució» (tot comentant la sospitosa semblança entre l'inici de *The Waste Land* i un poema de Valéry Larbaud⁵⁰), bé haurà de convenir, si més no, que el paral·lelisme és altament significatiu. Sigui com sigui, trobo il·luminador comentar el poema en la mateixa estela dels que ja hem analitzat. I, per fer-ho, haurem de confessar que aquest personatge a qui el desconsol empeny a vagarejar pels carrers inhòspits d'una «ciutat caiguda», hores d'ara ja comença a resultar-nos familiar. El grau de concreció assolit aquí, però, pel trajecte del nostre *wanderer* és el més alt comparat amb el de tots els poemes que l'han precedit: fàcilment reconeixem que el seu recorregut té per escenaris la zona portuària de Barcelona, el barri del Raval i la Rambla. Però el que d'entrada pot semblar una pruija realista (ben adient, per cert, amb l'estil predominant del poeta de Sanaüja) no ens hauria de confondre: el veritable caràcter d'aquesta caminada (i podríem afegir: també de les anteriors) és, com diu el v. 13, el d'un «viatge vers la fosca». El protagonista s'endinsa en la nit, però també en l'examen implacable de la seva situació anímica, com si l'acció de deambular, pel fet d'abocar-lo a situacions que emmirallen els seus sentiments, l'ajudés a determinar-ne exactament la naturalesa. Un ajut que el jo poètic busca també, leopardianament, en assignar a la lluna el paper de confident i que, juntament amb la música, que recorre el poema a la manera d'una autèntica banda sonora, serà l'únic testimoni formal, l'únic company, dels seus pensaments. Com sol ocórrer en poesia, disposar d'una situació i d'un interlocutor, per convencionals i imaginaris que siguin, esdevé el millor auxiliar si el que es vol és donar forma objectiva a impressions altrament inexpressables. El monòleg dramàtic armat per Margarit ens brinda l'ocasió de retrobar un personatge de fina matisació psicològica, molt més personal que el de *Diumenge*, tot i participar d'una semblant desesperança: algú que s'erigeix en cronista d'un moment d'una total pèrdua de valors, del final, podríem dir, d'una etapa de la vida col·lectiva (definitivament injusta, insolidària i trista), però que encerta a elevar al primer pla del poema l'accent individual amb què ell ha descobert la decepció. Il·lusions avortades, episodis perduts de la seva història de poeta i d'amant formen part d'aquest bagatge de defscis, del qual li és impossible fer sentit. D'una banda hi ha, associades a la feina de fer versos, les expectatives de la joventut (vv. 26-40), que la maduresa ha revelat irrealitzables; de l'altra, el record punyent d'un fugaç moment de plenitud que ha procurat l'amor (vv. 41-49), però que ha deixat també darrere seu la solitud. Les dues evocacions (d'una situació central en el poema) assoleixen un desenllaç similar, que no fa inoportú tornar a parlar —com feia Pound— del retrat d'un fracàs; concretament el record de la diferent actitud del jo i la dona que estimava (possessivitat i temor enfront de la pura despreocupació: vv. 45-49) no poden estar més en la línia de les cavil·lacions de Prufrock.

50. És en una carta de 1956 adreçada a Jaime Gil de Biedma. Vegeu *Papers, cartes, paraules*, ed. de Joan Ferraté (Barcelona, Quaderns Crema, 1986), ps. 354-355.

El poema, d'una estructura de silva, canviant, que convé molt al signe rapsòdic del discurs, val a dir que ha ocupat dos llocs ben simptomàtics en el context dels llibres que l'han acollit: dins *Els motius del llop* tancava la secció homònima, d'una evident unitat palesa en la presència de la música en totes les seves composicions; en canvi, a la *Poesia amorosa* figura entre moltes altres peces genèricament agrupades sota el títol *Tantes ciutats on havíem d'anar*. Crec que cal acceptar aquest fet com una solvent orientació sobre com cal llegir el poema. La música és en efecte un ingredient indispensable en aquest exercici introspectiu, un element que fa una mica menys amarga l'existència, una bona companyia en el viatge tenebrós. (Que l'escollida sigui el *jazz*, preferències naturalment a banda, resulta un bon indicatiu de com la literatura moderna ha maldat per abolir tota frontera entre el popular i el culte en tota manifestació artística, una empresa que el mateix Eliot, entusiasta del *music-hall*,⁵¹ no dubtaria a subscriure.) I en la segona de les direccions proposades, gairebé és ociós insistir sobre el protagonisme de la ciutat, doblement qualificada de «caiguda» (vv. 7 i 60). El poema n'ofereix la visió d'un organisme desprietat, que anorrea els qui l'integren: proscriu l'amor, posant-li traves, obligant-lo a ser furtiu i decebedor (vv. 4-6), menysté la dignitat, entaforant els qui no tenen res en llocs abjectes (vv. 22-24) i, més enllà dels miratges d'un reducte de calor humana (vv. 62-64), ofega la il·lusió de viure en les aigües que ella mateixa enterboleix (vv. 65-68).

Precisament l'eficàcia d'aquesta imatge contundent —el cadàver de sirena en l'olirosa aigua del port— no fa sinó culminar un dispositiu semàntic del poema netament presidit per la metàfora. Com hem dit gairebé de tots els poetes anteriors, cal admirar de nou que una poesia que suporta molt bé la prova d'una elocució en veu alta (Margarit és en aquest sentit sempre d'una naturalitat perfecta) no es tanca, però, a la recerca d'imatges d'un concentrat lirisme, fins al punt que arriba per aquest camí a una gran prodigalitat figurativa, gairebé —diríem— malbaratadora, com quan en a penes quatre versos (15-18) té ocasió de comparar la música de Clifford Brown a «un riu» i a «un foc al carrer en una nevada», i la seva trompeta a un arma, «d'or» pel so lluent i «negra» pel color de la pell d'aquest intèrpret. La seva principal virtut, no obstant, és l'elecció d'uns referents simbòlics que, dins el seu particular ordre representatiu, redoblen el significat del poema: ja hem assenyalat en aquella taula comparativa la imatge dels fanals com ulls de gos abandonat, que dupliquen la solitud del jo poètic, però podem també parlar esment a la parella dels vv. 8-12: les «fulles de diari» plenes de fets luctuosos i «de guerra», en ser presentades com gavines ferides que «moren al moll», prefiguren la funesta fi de la sirena, mentre que comparar les cartes d'amor a «rebuts de vells negocis» suposa reintroduir en el poema la nota despersonalitzadora que, per un motiu o altre, hem destacat en tots els textos anteriors. Fins i tot adquireix així sentit el mateix títol del poema, en al·lusió a

51. Dóna notícia d'aquesta viva afecció, i de com va influir diversos dels seus escrits, Peter ACKROYD, *Op. cit.*, ps. 106, 119, 148-150, 219, 239 i 301-303.

un referent que després el poema no convoca, com si aquests remolcadors en realitat fóssim nosaltres, arrossegant darrere nostre un passat feixuc que no sabem massa on conduir, confusos enmig de l'espessa boira portuària, en situació de complet desempar i sense cap més consol que el de repetir-nos, per trobar algun assossec, una cançó (si pot ser, d'amor) i fer-ho (v. 59) amb l'actitud que millor defineix la volguda posició d'aquest poema de Joan Margarit: «sense esperança però amb sentiment».

Acabo. Amb aquesta mena de *tema con variazioni* espero haver persuadit algú que, entre molts altres de possibles, tres poetes catalans s'han fet successivament ressò del drama psicològic de J. Alfred Prufrock i del seu fracàs, que són, de fet, els de l'home i la dona contemporanis, i que cadascú ho ha fet a la seva manera i conforme als seus intransferibles interessos i apetències: Carner fa una vindicació afectuosa de l'ideal, encara; Ferrater, un exercici racionalitzador que el mena fins al diagnòstic de l'alienació; Margarit, un plany final per l'ideal impossible, contaminat i malmès, víctima del mateix home. Com he dit en començar, m'hauria agradat força que l'exercici hagués servit per a reflexionar sobre la maduresa assolida en aquest segle ja passat per la poesia catalana, però també en certa mesura, i ni que sigui d'una forma implícita, sobre la noció d'influència literària, i és per això i sobre això que vull acabar citant de nou T.S. Eliot, quan deia el 1920, en un assaig entorn de la poesia de l'anglès Philip Massinger:⁵²

«Una de les proves més segures [de la seva qualitat] és la manera en què un poeta fa un manlleu. Els poetes immadurs imiten; els poetes madurs roben; els poetes dolents desfiguren allò que prenen, i els bons ho converteixen en una cosa millor o, si més no, diferent.»

Començava amb una broma empresarial (bé, no sé si tan broma: a Internet trobareu una entitat anomenada *The Prufrock Organisation*,⁵³ de gent sense res més a fer que contrastar les seves vivències a propòsit del poema), i vull acabar amb una paradoxa del mateix estil: si queda clar que tots els poetes que he presentat, poc o molt, han robat, aquesta de la poesia deu ser l'única empresa en què tothom fica la mà dins la caixa comuna i, malgrat tot, el negoci —si més no, la seva filial catalana— continua, per sort, rutllant millor que mai.

52. Cf. B. C. SOUTHAM (ed.), *Op. cit.*, p. 34.

53. Es tracta de l'adreça web www.prufrock.org, amb uns continguts que giren al voltant en exclusiva de la poesia de T. S. Eliot i de la *Cançó d'amor de J. Alfred Prufrock* molt en particular.