

# PER QUÈ NO DORMEN ELS POETES?

SIMONA ŠKRABEC

*Grup d'estudi de la Traducció Catalana Contemporània*  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

*¡Uch'o jutuk jvayel, kumi k'anel!*  
Manuel Bolom, 2021

## 1. EL RESPIRAR DE LA POESIA

El 22 d'octubre de 1960 Paul Celan va ser guardonat amb el premi Büchner i en aquella ocasió va pronunciar un discurs titulat *El meridià* (CELAN 1988: 40-62). És la poètica d'algú que escriu des d'una lucidesa insuportable, lacerant, extremament dolorosa perquè és conscient de l'artifici de l'art. Celan parla de titelles i de micos ensinistrats, de paisatges de cartró pedra i dels engranatges de rellotgeria que fan moure les joguines de corda. Avisa del perill que tot aquest món mecànic i artificios sigui pres com a reflex directe de la vida.

Afegeixo ràpidament que l'abús de l'art amb finalitats polítiques —l'estetització de la política, com la va definir Walter Benjamin (1991: 471-508)— només és possible perquè tant el públic com l'artista es creuen l'artifici. La imatge projectada sobre un llenç pot suplantar fàcilment la realitat, sembla més lluent i més atractiva, més coherent i molt més versemblant perquè la versemblança és la força de gravetat de la ficció.

Celan subratlla que la funció del poeta no és construir un món creïble, sinó que ha de ser alhora capaç de trencar el miratge i de mostrar la naturalesa inquietant de tota representació. La poesia demana establir distància, exigeix emprendre un camí no fressat. El jo que

1. «Beu una mica del meu insomni, amor meu!» (BOLOM 2021: 28). — Si no s'indica al contrari totes les traduccions de citacions i títols són meves.

s'aventura a fer aquest camí s'avança a si mateix, s'introdueix a les regions obscures, no il·luminades. Escriure poesia significa afinar l'oïda fins a percebre l'instant en el qual canvia l'alè, l'instant de l'*Atemwende*, aquest mínim espai en el qual la inspiració es converteix en expiració i viceversa.

Aquesta atenta escolta impossibilita reduir l'activitat poètica a la Inspiració en majúscula. La posició de l'artista no pot ser la còmoda posició d'un mèdiu, d'un personatge hipersensible, que vibra com vibra el món i només transmet el que percep, com si fos un sismògraf, mecànicament i impassible.

El poeta és, ha de ser, conscient de la pròpia respiració, de l'aire que li omple els pulmons i que instants després és expulsat, en un vaivé constant. La lluita pel sentit es du a terme dins de l'espai limitat del poema, una i una altra vegada, sempre de nou. Què mou el poeta a endinsar-se a regions inabastables? Què el fa auscultar precisament totes aquestes inèrcies que passen desapercubudes, com el mateix reflex de respirar que ens manté vius?

La llengua, igual com l'aire, és «immaterial, però terrenal» (CELAN 1988: 61). No podem tocar-la, però és aquí i en depenem. La llengua és plena d'inèrcies i sovint passa desapercubuda com l'aire. Prenem les paraules dels altres i forgem les nostres pròpies, és un intercanvi constant, passem d'inspiració a l'expiració imperceptiblement perquè la llengua ens embolcalla com l'atmosfera carregada d'oxigen dins la qual vivim.

Per il·lustrar la seva explicació, Celan utilitza una narració de Georg Büchner, la narració titulada *Lenz*, que recrea l'estada del poeta Jakob Michael Reinhold Lenz a la vicaria de Steintal del 20 de gener al 8 de febrer de 1778. Büchner va partir de les cartes personals i d'uns apunts del vicari Johann Friedrich Oberlin, que va incorporar al text literari en llargs passatges de manera literal. «Büchner buscava a la font els indicis d'allò que no ha estat comprès, el que encara no s'ha expressat a través de la llengua», comenta Heinz-Dieter Weber, l'editor responsable d'una edició paral·lela del text de Büchner, contrastat amb l'informe del vicari que va tenir cura de J. M. R. Lenz en els moments quan se li va començar a manifestar l'esquizofrènia (WEBER 1991: 72).

Publicada el 1839, pòstumament, aquesta narració és l'únic text en prosa de Georg Büchner que coneixem sobretot com a dramaturg. El que hi aconsegueix Büchner és presentar el personatge històric com si fos un jo: «*Er als ein Ich*» («ell com un jo»), recalca Celan. És difícil aïllar un espai en el qual la llengua individual pugui quallar. L'ambició de la poesia és crear aquest espai en el qual el temps queda suspès i traçar una frontera dins de la qual el jo pot emprendre el camí de buscar-se. Tot i que Celan no cita explícitament en el seu discurs de Darmstadt l'estrofa que apareix al mig de la narració *Lenz* de Georg Büchner, sí que es declara deutor d'aquesta breu narració. La meravella que, segons Celan, havia aconseguit crear Büchner és inscriure dins del text un d'aquells moments precisos i irrepetibles en el qual podem escoltar la llengua d'un individu únic.

I aquest jo, creat per Büchner, un jo que domina l'espai i el temps del discurs, professa en un determinat moment que té por de l'excés de llum: al migdia, quan la llum és més forta, sent els seus ulls com ferits i es pregunta si la nit no arribarà mai més. L'estrofa original és aquesta:

O Gott! in Deines Lichtes Welle,  
 In Deines glüh'nden mittags Helle,  
 Sind meine Augen wund gewacht.  
 Wird es denn niemals wieder Nacht? (BÜCHNER 1990: 45)<sup>2</sup>

Si ens fixem bé en la rima dels últims dos versos, Büchner aconsegueix connectar dos conceptes realment antagònics, però molt significatius: «gewacht» és el participi de «wachen», és a dir de «despertar» i «Nacht» significa la «nit». Estar despert en plena nit, a l'aguait quan l'univers dorm i descansa, aquesta és la intenció. En canvi, la llum de Déu fereix, perquè és un esclat massa violent i encega. Entendrem que un excés de llum no deixa mirar, no deixa espai per a la reflexió. El moviment que hi ha descrit en aquests quatre versos, en una estrofa aïllada (però impossible d'oblidar), és el moviment contrari al que

2. Agraieixo la traducció literal d'aquesta estrofa a Gabriel S.T. Sampol: «Déu meu!, dins l'onada de la vostra llum,/dins la claror del vostre migdia resplendent,/els meus ulls s'hi han despertat ferits./És que no serà mai més de nit?»

esperariem d'algú que busca la veritat, d'un poeta que escodrina el món. Per veure-hi, cal allunyar-se de la llum, de la llum que té respostes definitives i amagar-se dins la foscor per esperar, pacients, fins que els ulls puguin donar contorns a les ombres.

No hi ha cap por aquí d'una lucidesa excessiva. Al contrari, el que hi és celebrat és la possibilitat d'amagar-se dins la nit davant de les veritats proclamades a quatre vents. La ferida es produeix per la violència de la imposició d'una mirada, per un excés de claror i definició, no pas per allò que ens pot revelar la capacitat de raciocini. Per molt dolorós que sigui el coneixement, cal insistir en aquesta difícil mirada des de l'obscuritat. Si la nit és l'abric i el recer no ho és pas per poder-hi dormir i oblidar, sinó ben bé a l'inrevés, perquè els ulls en la foscor poden mirar amb més tranquil·litat, sense por d'ençar-se i examinar tot el que convé.

Celan, en el moment de ser guardonat amb el premi Büchner el 1960, professa doncs el desig d'una trobada poètica com la que a ell li va passar amb la narració *Lenz*. Confia que els seus versos puguin construir un meridià capaç de connectar-lo amb altres ments que no tinguin por d'escodrinar l'horitzó de la nit.

La primera notícia a Espanya sobre la poesia de Paul Celan va aparèixer en català amb el poema «Todesfuge», traduït per Artur Quintana amb el títol «Fuga de mort», i inclòs a l'*Antologia de poesia alemanya* editada per Feliu Formosa el 1966. Aquesta traducció catalana és anterior a la primera traducció a l'espanyol, que va ser publicada en una antologia a Argentina (1967) gràcies a la iniciativa de Klaus D. Vervuert, que tot just després va esdevenir un editor rellevant. Però a Espanya i en espanyol, la primera traducció en premsa va arribar el 1971, probablement una reacció a la mort del poeta, a través de la *Revista de Occidente*, acompanyada de comentari de Mauricio D'Ors que va descriure «Todesfuge» com «el poema ritual per a les associacions promotores de l'amistat judeocristiana» —i és difícil expressar més nítidament la incapacitat de comprendre la càrrega dels poemes de Celan des de la desvinculació i desconeixement de l'Espanya franquista en relació al terror nazi (CELAN 1971: 149). Els viarans embullats que ha emprès la poesia de Celan, tant a Catalunya com a Espanya, han estat prou descrits i estudiats (MARTÍN GIJÓN

2007), però en aquest moment inicial, res sembla indicar que Celan hagués despertat l'interès dels cercles literaris més influents que s'havien proposat d'esbossar una mirada sobre el passat recent. Les indagacions tan incisives de Celan no van pas ajudar a afrontar l'herència de la guerra civil. La mirada d'aquest poeta, capaç de travessar l'obscuritat, no va ser utilitzada per construir les bases d'una cultura de la memòria. La societat espanyola en general va simplement suprimir el trauma amb un pacte d'amnèsia.

Gabriel Ferrater en parla, de la guerra i és capaç de donar una expressió precisa, aguda, a l'experiència de la pèrdua de totes les seguretats. La seva poesia és escrita des de la perspectiva d'algú que no es deixa seduir per l'artifici, sinó que també és conscient de la presència de marionetes i de micos ensinistrats, de paisatges de cartró pedra i dels engranatges de rellotgeria que fan moure les joguines de corda.

El missatge bàsic que vol transmetre Celan és que cal entrar dins del discurs i descompondre'l fins que puguem estar segurs que les peces soltes ja no poden tornar a reconstruir l'engranatge mortífer que transmet les consignes de l'odi. Per això descompon la llengua alemanya fins a la síl·laba, la desintegra al nivell dels àtoms, la sotmet a un escrutini sense treva ni descans. Tot i que els resultats d'aquesta indagació arribaran a Catalunya molts anys després, el 1966 ja està imprès en català aquell vers de Celan en el qual la poesia és declarada un mestre vingut d'Alemanya, d'ulls blaus. Rere aquesta atractiva i innòcua aparença, la cultura alemanya més elevada sembla i teixeix un entramat d'exclusions, que van acabar justificant les persecucions i les matances massives (BOLLACK 2005: 169-217).

Per a Ferrater, l'implacable impuls analític tampoc no és pas un caprici, sinó una necessitat. Per a ell, la llengua no és l'«aire» invisible, sinó la matèria palpable. En aquest sentit, la trajectòria intel·lectual de Ferrater, tan sovint contemplada com un conjunt d'iniciatives inconcluses i soltes, és una indagació coherent sobre el poder del signe: Ferrater vol penetrar en el misteri de la significació des de tots els flancs —pintura, poesia, crítica literària, lingüística— perquè el món en el qual viu és per a ell incert i li calen respostes, li cal un per què.

No tenim cap indicatiu que la traducció catalana de «Fuga de mort» hagués cridat la seva atenció el 1966, quan Ferrater ja havia deixat

d'escriure poesia. Tampoc no hi ha cap informació que un poeta que el 1960 va ser guardonat amb un premi tan destacat com és el premi Büchner de Darmstadt, fos a la llista de lectures de Ferrater, que havia estat contractat per fer de prescriptor per l'editorial Rowohlt de Hamburg, on va passar uns mesos de 1963. La gestació del poema «S-Bahn» deu coincidir precisament amb aquesta estada, de manera que l'escenari de l'anècdota deuen ser els suburbis de la ciutat hanseàtica. El títol del poema es refereix a l'abreviatura de *Schnellbahn* que es va imposar a Berlín dels anys trenta, però aquesta xarxa ferroviària que connecta el centre de la ciutat amb la regió metropolitana en un sentit ampli —un model copiat pels FGC, incloent-hi la catenària amagada dins dels rails que no precisa conduccions aèries— existeix en altres ciutats com Munic o Frankfurt. A Hamburg, la xarxa d'S-Bahn va ser desenvolupada amb molt de fervor precisament durant el nazisme, fins que aquesta expansió de les comunicacions ferroviàries va ser frustrada pel bombardeig aliat de la ciutat en 1943.

A l'inici dels anys seixanta, quan Ferrater vivia a la ciutat, Hamburg tenia de nou un S-Bahn a ple rendiment. Aquestes precisions són necessàries per poder tirar l'àncora dins de la realitat i fixar el punt de fulcre per copsar la metàfora del tren ràpid. Situat pràcticament al final del poemari *Les dones i els dies*, aquest poema és el testimoni d'una acceleració de la vida com a tal. El tren ràpid, construït amb la puntera tecnologia alemanya, condueix directament cap a la mort i res ja no el pot parar.<sup>3</sup>

## 2. L'ESGOTADORA ESPECULACIÓ CONSTANT

«Quan van acabar les nostres relacions, vaig proposar-me ferment de no conviure mai més amb un intel·lectual, perquè són tots uns autodestructius i uns masoquistes que destrueixen tot allò que els envolta. Jo me l'estimava, però odiava el seu món d'especulació constant. I la seva arrogància» apunta Helena Valentí en una de moltes

3. Han escrit sobre el poema: Perpinyà (1991: 70-74; 94-95 i 2012: 219), Julià (2007: 115-117) i Ballart (2007: 121).

declaracions que va fer sobre la seva relació amorosa amb Gabriel Ferrater (SERVIÀ 1978: 54-55). Podríem no fer gaire cas d'una observació feta amb presses i recollida al vol, si no fos que expressa nítidament la idea que necessitem per explorar el poema que ens ocupa. «S-Bahn» és un lament sobre el pes que suposa viure en un «món d'especulació constant».

La problemàtica que planteja Ferrater en el poema número 39 de *Teoria dels cossos* (1966) i el 112 de *Les dones i els dies* (1968) d'entrada no sembla tenir res a veure amb les estratègies per aguantar la mirada, per romandre despert i a l'aguait dins la nit més obscura, com hem pogut veure en l'exemple de Celan. Aquest poema és el penúltim del poemari, seguit només de «Das Mädchen» i «Teseu». Està situat a la cua d'una arquitectura que sabem precisa, molt calculada. I és en aquests versos on es produeix el punt de no retorn. Els últims dos poemes llavors esmoreixen la caiguda i donen a aquest adeu de la poesia una perspectiva distant. La mirada final que clou l'obra poètica de Ferrater de manera definitiva és freda i objectiva, purificada de tota emoció. En canvi, a «S-Bahn», sota totes les capes d'erudició i de virtuosisme tècnic, batega encara un jo, un jo molt fràgil.

En el mateix recull d'impressions de 1978 sobre el poeta, Maria-Aurèlia Capmany afirma «jo tenia la impressió [...] que amb la seva manera de beure, s'estava suïcidant. Era un home que s'enfonsava en l'absoluta inconsciència perquè la consciència li era dolorosa» (SERVIÀ 1978: 77). Són importants els dos elements que aïlla Capmany, tant la beguda com el patiment d'haver de viure amb una consciència massa afilada, si volem desgranar els elements de «S-Bahn».

La citació anglesa al mig de la primera estrofa, indicada entre parèntesis i en cursiva, «A wakeful brain/Elaborates pain», ens condueix directament al nucli d'aquest text. Pertany a un poema tardà, escrit quatre mesos abans de la mort de l'autor, i publicat en una edició original de només 25 còpies. Es tracta del poemari *Timoleon* (1891) de Herman Melville i el poema en qüestió es titula «The bench of boors». Podem traduir el títol per l'ocasió com «El banc dels dropos». L'edició de l'obra completa de Melville en 16 volums de l'editorial de Nova York Russel & Russell és precisament de l'any 1963 i tota l'obra poètica està inclosa a l'últim volum, el setzè. Va tenir Ferrater accés a aquests vo-

lums perquè li devien cridar l'atenció com a novetat? O li havia arribat abans a les mans alguna altra edició dels poemes de Melville?

En qualsevol cas, es tracta d'un autor que va viure una autèntica redescoberta al segle xx. En el món hispànic, un dels textos que van forjar la importància de Melville és el pròleg que Jorge Luis Borges va publicar per acompanyar la seva pròpia traducció de *Bartleby* per l'Emecè de Buenos Aires el 1943. Tant el text com la traducció s'han anat editant amb insistència des d'aleshores fins avui (MELVILLE 1980). El 1891, quan va morir, Herman Melville va ser considerat com mer cronista de la vida marítima, apunta Borges. Tot just la biografia crítica de John Freeman de 1926 va aconseguir que «el gran home secret fos una de les tradicions d'Amèrica. E. A. Poe va ser un d'ells, Melville també» (BORGES 1980: 12). I sí, veurem que a part de Melville, Ferrater a «S-Bahn» també integra una citació de Poe als seus versos. Amb la menció dels dos *outsider* nord-americans, l'autor té la intenció d'evocar autors excessivament lúcids per la seva pròpia societat, que van ser compresos dècades, per no dir un segle més tard. Sens dubte Ferrater reclama per a ell mateix aquest estatus d'un observador que observa la societat des dels marges i té dificultats per ser comprès i acceptat a causa de la seva perspicàcia analítica.

De les reflexions de Borges, convé retenir alguns accents. Borges defineix *Moby Dick* (1851) com una novel·la al·legòrica en la qual el capità Ahab lluita contra la balena blanca, però no es tracta pas d'una batalla moral contra el mal, que s'hagi perllongat excessivament i és per això intolerable. Melville crea una imatge que ens força a acceptar les lleis còsmiques. El cosmos és vast, inhumà, bestial, i a més, enigmàticament estúpid. Vivim dins d'un ordre de coses que en realitat no és cap ordre. El caos no només és perceptiblement maligne, sinó també irracional. La monomania d'Ahab inscriu també el protagonista dins d'aquesta mateixa irracionalitat enigmàtica, indesxifrable. I si un sol home és irracional, tots hem perdut la possibilitat de comprendre res.

Aquesta angoixa s'accentua —així Borges— en el relat, publicat al recull *The Piazza Tales* de 1856, sobre l'oficinista Bartleby que contamina amb la seva inactivitat tot l'entorn. El més important d'aquesta escomesa que Borges va fer dels textos de Melville és, però, l'assaig publicat el 19 d'agost de 1951 a les pàgines del diari *La Nación* de



Buenos Aires, «Kafka i els seus precursors». A partir d'aquest modest article a la premsa —inclòs evidentment després en l'obra assagística de Borges i consolidat com un dels seus textos més influents— és la constatació que sempre llegim les obres del passat des de la perspectiva actual (BORGES 1989: 88-90). Un autor com Kafka té la capacitat de revertir la recepció d'allò que els contemporanis de Melville eren incapaçs de detectar. Bartleby és un personatge kafkià, és evident, avui no podem pas llegir-ho d'una altra manera.

Convé d'obligar-nos a examinar també els nostres clàssics amb aquesta «curiosa llum ulterior» (BORGES 1980: 11). Ferrater i Celan eren ben bé contemporanis, el primer va néixer l'any 1922, el segon l'any 1920 i tots dos van morir l'any que complien cinquanta anys. Però en un sentit literari no són estrictament contemporanis perquè la influència de Celan va tardar a arribar a Catalunya i també a Espanya. Tot i que no hi ha cap contacte directe demostrable, hi ha aquesta immensa tensió entre les dues trajectòries, en el sentit establert per Borges. Si admetem la potència de la llum que Celan projecta sobre el passat, si reconeixem la capacitat que té la seva poesia de revertir els models conceptuals, llavors Gabriel Ferrater ha de ser rellegit a partir d'allò que és consubstancial als seus projectes intel·lectuals: la capacitat d'anàlisi.

Ferrater és un virtuós de la mètrica i també un creador d'escenes vivaces que permeten reconstruir una realitat perduda. Utilitza les eines de la tradició poètica, és cert, però amb unes finalitats que no tenen res a veure amb el mimesis, amb l'art decoratiu que entreté i embruixa, i encara menys la seva poesia ha de ser llegida com un exemple moral en un sentit que confirma i reforça l'ordre vigent i les convencions socials. Llegir Ferrater exigeix avançar a contra-corrent, contra les inèrcies de la llengua, contra allò que esperaríem trobar. És un viatge a l'interior dels prejudicis, de les amnèsies col·lectives, un viatge al cor de la solitud d'algú que presta resistència als discursos dominants. El poeta no confirma pas les veritats comunes, sinó que les contesta. Ferrater lluita contra l'estupidesa i la irracionalitat.

Melville com a «mer cronista mariner» va arribar a l'espanyol els anys 1940 també amb un relat sobre l'illa de Tahití, anomenada per l'autor «un edèn caníbal». A diferència de molts altres exploradors

d'indrets exòtics, Melville va tenir la capacitat d'una mirada profundament allegòrica, realment inquietant. Després d'haver exposat els costums caníbals i la persecució tribal a la qual se sotmetien mútuament els habitants d'illa, explica la sorprenent manera de viure dels homes adults en aquest paradís d'exuberància tropical. Explica que sovint es va trobar amb homes d'edat avançada que per a protegir-se millor de les incursions dels enemics, no havien sortit mai dels confins de la seva vall nativa. Molts no s'havien aventurat ni a la meitat del camí pels pendents de les muntanyes veïnes i que per tant no tenien ni més remota idea de l'aspecte d'alguna altra part de la resta de l'illa, que en la seva extensió total potser no supera les seixanta milles de circumferència. Melville conclou aquesta reflexió dient «sembla increïble com n'és de reduït l'espai en el qual els homes d'aquestes tribus passen la vida entera» (MELVILLE 1946: 38).

A partir d'aquest fragment, ja estem preparats per entrar a la citació de Melville per veure com marca el poema de Ferrater. La ment insomne que produeix pensaments dolorosos, si parafrasejo els versos citats en anglès, ens fa entrar directament als quadres de David Teniers el Jove (1610-1690), pintor esmentat al poema de Melville. Teniers és conegut pels retrats de les escenes quotidianes, sobretot les d'homes emborratxant-se en tavernes de sostre baix i plenes de fum. El poema de Melville està construït a partir d'aquests elements de la vida social, representats sovint en la pintura de la República de les Set Províncies Unides, la del Segle d'or holandès. La taverna és un espai de trobada d'iguals entre iguals; els homes es troben entre homes, segurs en el seu aïllament com a dalt d'un buc que solca els oceans o bé protegits dins la vall nativa enmig de la selva sense haver de témer de morir —ah, la precisió de Ferrater— devorats (FERRATER 1968, 43).

Sembla ben bé que Melville es defensi de l'agudesa de la ment, i de l'insistent insomni, imaginant aquests homes forçuts i contents que es deixen endur pels simples plaers de la vida. La lliçó moral fàcil seria que en lloc de tantes cabòries, cal treballar dur de dia i llavors passar les nits menjant i bevent, per distreure's amb els companys. Aquesta és la vida sana i profitosa. La llum excessiva de la raó és aquí atenuada amb el fum del tabac i la insuficient potència de les espelmes. L'estat de somnolència produït per l'alcohol sembla un consol, i realment és

potser l'únic consol possible dels que viuen dins d'una societat cruel, explotadora. Aquests camarades de vi i de nostàlgia evidentment ignoren conscientment sota quines condicions es va poder assegurar la pau dels interiors dibuixats pels vells mestres holandesos. Es tracta d'una de les primeres potències colonials, que va instaurar el tràfic d'esclaus i altres tantes «millores» per a l'Europa moderna. Melville, en els seus anys de vellesa, no deu haver pogut dormir no pas perquè envegés la vida senzilla d'aquests homes de taverna plena de fum, sinó perquè sabia massa del que passava als oceans i a les terres llunyanes. Sabia per què beuen aquests homes que beuen tant. Semblen dropos com si no sabessin fer res més, però en realitat beuen per oblidar, per oblidar tot allò que han fet o ajudat a fer.

Confirma aquesta hipòtesi que el poema és una crítica de la societat europea erma i explotadora la citació inicial de Horaci (Ep 1.1., 20-21), si més no la segona part de la frase llatina, que constata que el dia li resulta molt llarg a un esclau, perquè ha de complir la tasca per la qual ja ha rebut la paga. Parafrasejo així una traducció anglesa del segle XVIII que m'ha semblat la més interessant de les que he pogut consultar (HORACI 1849: 260, 20-21).<sup>4</sup> Ferrater llavors repeteix com un eco: «Tots deuen el treball. / El deure els va minant, / l'obra no vol cessar: / els munts d'enderroc, les ànimes embruten» (FERRATER 1968: 193).

El nazisme es va construir sobre una premissa implacable. Calia construir la grandesa a tot preu, sense prestar cap esment al cost en vides humanes ni al deteriorament de les condicions de vida en el fons per a tothom. La violència i la discriminació, que tenien lloc només en les colònies llunyanes durant els segles de les conquestes europees, amb el nazisme es va traslladar al carrer del costat i podien ser presents als ulls de tothom. Però durant els dotze anys del govern d'Adolf

4. La traducció anglesa, a la que em refereixo, dels dos hexàmetres llatins citats per Ferrater és aquesta: «As Night seems tedious to th' expecting Youth, / Whose Fair-one breaks her Assignment-Truth, / As to a Slave appears the lengthen'd Day, / Who owes his Task —for he receiv'd his Pay» (HORACI 1849: 260-261). Compareu amb la traducció catalana de la col·lecció Bernat Metge, que queda poc definida especialment en aquesta segona part del díptic a la que ens referim en el comentari: «Com sembla llarga la nit a aquells a qui l'amiga mentí un festeig; / i el dia sembla llarg als llogaders que treballen». (HORACI 1927: 63, 1-1, 20-21).

Hitler, era simplement prohibit despertar. L'estat de somnolència era obligatori, i la vigília era severament, brutalment castigada.

Ferrater porta aquesta qüestió de la «consciència gandula» —com va descriure Boris Pahor la indiferència, sovint forçada, però no pas sempre, de la població alemanya envers la presència dels presoners dels camps de concentració a tocar de les seves residències— encara més enllà del moment determinat de la història (PAHOR 2005). Els passatgers del tren són homes que han nascut quan va acabar el nazisme, tenen trenta anys quan fa «trenta anys dels anys més bruns» i encara no són capaços d'entrar als escenaris de terror. S'adormen «bruns al seu banc de fusta bruna» (FERRATER 1968: 193) com els bevedors de cervesa als quadres de Teniers el Jove a les tavernes holandeses del temps de l'expansió colonial.

Podem forçar la imatge més enllà de l'analogia explícita i entreveure-hi l'estremidora reducció de l'home viu a la categoria de fusta inerta. No és pas un pensament tangencial perquè aquesta va ser una de les finalitats de l'aparell repressor nazi, reduir l'ésser humà a la categoria inerta, totalment prescindible: llenya per als forns crematoris, no oblidéssim mai el grau extrem de violència no només física, sinó també simbòlica.

Si es van poder negar les atrocitats i es va poder produir tanta ceguesa col·lectiva és per aquesta única raó, perquè els que patien l'exclusió i l'anihilació no eren considerats humans. Aquesta inhumanitat heretada no és esborrable per un decret, per una llei, per un programa de conscienciació a les escoles o la divulgació de missatges a favor d'una societat més justa i igualitària als mitjans de comunicació i als discursos electorals. Tot el que s'ha fet a l'Europa de la postguerra a favor de la memòria històrica és evidentment important, però el germen de la divisió de l'espècie humana —us recordo que aquest és el títol del testimoniatge de Robert Antelme (1947)— entre els que són dignes i els que no dels privilegis és sempre present en aquestes ments endormiscades que no volen saber res més enllà de les seves pròpies circumstàncies. Els «homes bruns» no tenen cap memòria ni cap ganes de conèixer res, han estat entrenats per no sentir empatia per a ningú perquè han après com esmorteir tot càrrec de consciència. Aquests sí, dormen sempre tranquils...

*Betreten der Abbaustelle verboten* no és cap citació d'un altre poema, sinó una frase comuna que encara es podia llegir al principi dels anys seixanta als rètols dels carrers d'Hamburg, i de tantes altres ciutats que van ser bombardejades cap al final de la guerra. En una carta a Helena Valentí, Ferrater comenta que li va cridar l'atenció que hi havia molts rètols que deien «prohibit entrar a l'obra», és a dir *Betreten der Baustelle verboten* (FERRATER 1995: 43). Aquesta remarca testimonia més aviat la puixança de l'economia alemanya en plena reconstrucció. Durant la seva estada a Hamburg, Ferrater s'adona que arreu hi ha obres, arreu es construeixen infraestructures i edificis nous.

Al poema, en canvi, l'autor introdueix un matis d'enorme importància, aprofitant la flexibilitat de la llengua alemanya. Parla ara d'*Abbaustelle*, d'enderrocs. Els alemanys dels anys seixanta, fins i tot els que no han tingut cap relació directa amb el temps del nazisme, són incapaços d'alliberar-se de l'herència d'aquells temps d'horror. Han assumit el llegat simplement amagant-lo rere d'una tanca. Han fet el mínim perquè els edificis que amenacen ruïna no siguin perillosos per als vianants —i res més. Tots els projectes de grandesa, tots els vestigis d'un somni aberrant, encara són allí. I ningú els vol veure, parlar-ne, fer-se'n càrrec. Les ànimes es fan brutes, és clar, de tant de silenci. En sentir que a l'editorial Rowohlt els editors joves no parlen cap llengua estrangera, apunta a la seva amiga Helena Valentí en una carta del final del juliol de 1963: «Em sembla que, a proporció, els dotze anys de Hitler van fer més mal a Alemanya que no n'han fet a Espanya el doble d'anys» (FERRATER 1995: 43).

### 3. MORIR DEVORAT

Més enllà de les qüestions socials, per què Ferrater evoca amb tanta insistència aquest estat insuportable d'insomni que esgota més que cap altra feina? Els quatre personatges endormiscats a dalt d'un tren suburbial, que amb els seus pensaments omplen la part central del poema, són només una posada a l'escena versemblant de com deuen ser els homes alemanys, conscients d'haver perdut una altra guerra? Més enllà d'aquest aspecte certament important de voler retratar

una societat derrotada, els pensaments emboirats, i disfressats com si fossin del tot desvinculats de l'autor, són una cortina de fum, poc espessa, la veritat, prou transparent.

En aquest punt ens interessa sobretot l'últim personatge, el que confessa que les hores d'amor físic s'han convertit en «hores de tendresa», en les quals la pell àrida desclou «llisquents vísceres» de «dos cossos sense encaix» (FERRATER 1968: 195). Una evocació tan explícita de la disfunció erèctil en la poesia no deu ser pas gaire freqüent i, a més, és probable que es tracti d'un problema real del poeta. Antonio de Senillosa apuntava el 1978: «em sembla que devia tenir problemes, de cintura en avall. I ell, a això, sempre li havia donat molta importància» (SERVIÀ 1978: 32). Carlos Barral és més sibillí en la seva declaració, però ve a dir el mateix: «Gabriel dels darrers temps era un home sord, envellit, cremat, impotent...» (SERVIÀ 1978: 41).

L'Europa de l'inici dels anys seixanta no només ha de superar l'herència del colonialisme, d'aquells imperis hipòcrites que feien pintar plàcides escenes domèstiques mentre allà fora, a les selves i els deserts llunyans, l'explotació sense miraments era la regla. I no és només el passat recent, amb herències tan nefastes com és el nazisme per als alemanys i el franquisme per totes les cultures de l'Estat espanyol, allò que provoca insomni. Les qüestions que no deixen dormir poden ser més generals encara, són qüestions que afecten allò que una societat demana o espera de nosaltres com a individus. Quan ens sentim realitzats? Què és una vida útil i feliç, que permet una integració plena en la comunitat amb la qual ens volem identificar? Què hem de fer per ser acceptats per l'entorn? Ramon Barnils explica sobre la seva relació amb Gabriel Ferrater: «per mi no era un intel·lectual, comprens?, sinó un amic, un company de taverna, que estava bé, i amb el qual teníem converses plàcides, amistoses i divertides». I aquest testimoni d'algué que no podem pas considerar un observador qualsevol, sinó un periodista compromès amb la societat en la qual vivia, és important també per la següent observació que fa Barnils sobre la situació de Ferrater en els últims anys: «Jo dedueixo que en Gabriel va venir a Sant Cugat, perquè els seus, diguem-ne, amics, de Barcelona, li havien fet moltes putades. [...] No li tenien ni tan sols odi. El tenien per un no-res» (SERVIÀ 1978: 84-85).

Al poema «S-Bahn», Ferrater encara una dificilíssima confessió personal. És conscient que ha ensopegat contra una pedra i que no ha estat capaç de superar aquest obstacle. Però en el fons no es tracta pas d'una derrota d'un home sol, o d'una incapacitat de trobar la felicitat amorosa, o l'encaix a l'entorn. La qüestió és molt més fonda i complexa que «l'exercici de l'amor —al qual ell donava tanta importància— ja li era molt i molt difícil», com afegeix Barnils (SERVIÀ 1978: 86). En aquest sentit, Ferrater va ser víctima d'un imperatiu moral que per a ningú no li hauria estat gens fàcil de superar. Volia ser un home com cal, volia poder complir amb les expectatives socials, per ser admès a la taula dels borratxos d'una taverna, igual entre iguals (WHYTE 2001: 335-347). De totes les coses que aquest poema revela, aquest aspecte és tanmateix el més colpidor perquè repercuteix en un individu concret.

Aquí, podríem repetir amb Paul Celan: «*Er als ein Ich*», el protagonista es converteix en un jo radicalment històric, irrepetible, i a causa d'aquesta singularitat és capaç de transmetre aquells moments precisos en el qual podem escoltar la llengua d'un individu únic. Ferrater transmet no pas l'angoixa de la seva vida íntima, ni tampoc utilitza uns homes adormits en un tren per projectar un símil ridículament fàcil i amagar els dubtes vitals dins d'uns caparrons somnolents. Aquesta descarada sinceritat, aquest impuls tan valent de dir les seves pors més internes i destructores, fa tremolar l'aire, fa tremolar el fil de la llengua. No es tracta de cap intent de provocar la simple identificació amb el protagonista. El que sentim aquí és tot el pes de ser un individu que està sol, indefens, desplaçat, confós, perdut —un individu impotent davant de les exigències que l'entorn li planteja. No importa de què parla l'anècdota, perquè aquest «ell com un jo» celanià parla de cadascú de nosaltres, en singular. Ferrater aquí ens treu la comoditat de pertinença a un grup i ens obliga a encarar amb el món des de la responsabilitat personal. S'adreça a tot allò que ens supera i que sabem que no podem resoldre mai.

Borges deia, arran de la novel·la de Melville, que la balena blanca era com una imatge del cosmos que és vast, inhumà, bestial, i a més, enigmàticament estúpid. Però potser el *Moby Dick* no és la representació de la immensitat del cosmos, sinó de la nostra posició dins la societat, que és vasta, inhumana, bestial, i a més, enigmàticament es-

túpida. Per això, el poema «S-Bahn» no tracta de cap relació concreta, ni parla de persones amb noms i cognoms que li han fallat, al poeta, o l'han menyspreat. El problema de la desafecció concerneix la societat sencera. Ferrater qüestiona —exposant el seu propi cos sense témer les repercussions— els valors, les inèrcies, les exigències i les expectatives que es projecten sobre l'individu per poder-se socialitzar. Potser a Rowohlt, els editors de la postguerra no aprenien idiomes i Alemanya s'havia quedat darrere d'Espanya, encara que dubto que hi hagués gaires homes de ment tant desperta, coneixement d'idiomes i curiositat innata per tot el desconegut com era Gabriel Ferrater a sou dels editors espanyols d'aquell temps.

L'Espanya franquista va marcar a foc totes les persones. La ideologia predominant va destrossar vides, literalment, molt especialment amb voler inculcar els rols tradicionals de mascle i femella. Es va imposar com qui diu imperceptiblement —perquè és una d'aquelles inèrcies socials tan omnipresents que som habitualment incapaços d'analitzar— la preponderància dels aspectes sexuals en les relacions humanes, fins i tot quan es tractava d'assolir reptes estrictament intel·lectuals. Gabriel Ferrater va viure en un temps en el qual tot era tenyit d'aquesta moral de mascle que es mesura només amb el poder viril. Beure per oblidar-ho, no significa pas beure per oblidar la pròpia decadència, sinó aquesta vegada la beguda entumeix el dolor insuportable de la consciència que no hi ha res a fer. La societat masclista és despietada, arracona i destrueix tot i tothom que no serveix. I en una societat així, fer-se gran, envellir, tornar-se físicament feble i dependent, significa convertir-se en una nosa, en una deixalla, en una ram-poina inútil. Fins i tot no tenir sort en els negocis, també és una condemna a haver de desaparèixer, com va passar amb el pare del poeta: «Les coses no han sortit, però, com era d'esperar, i Ricard Ferraté hi ha perdut bous i esquelles. Un bon dia decideix fer una assegurança de vida. Demana quan podrà ser cobrada i li contesten que al cap d'un any. Just l'endemà d'acomplir-se la data assenyalada, el senyor Ricard Ferraté es llevà la vida d'un tret de pistola» (SERVIÀ 1978: 33).

No és Ferrater qui no volia «fer pudor de vell», com diu Jaime Salinas en una entrevista de 2009 (JUSTE 2009). És la societat espanyola del franquisme tardà que exclou brutalment qualsevol individu que



mostri signes de debilitat: nens, dones, homes vells... aquests són els protagonistes de *Les dones i els dies*. Ferrater va escriure una crònica sensible i compromesa amb tots aquells elements que en una societat basada en privilegis i oblits rebutja i menysprea.

La citació d'Edgar Allan Poe que treu el nas cap al final del poema pertany al prefaci al *Tales of the Grotesque and Arabesque* de 1840. En aquest breu text Poe es defensa dels retrets, tan comuns envers la seva persona, que adscriuen el gust pel terror sofisticat al llegat de la literatura alemanya. Poe considera que «aquesta espècie de pseudo-horror que ens han ensenyat a dir-li alemany» es va fer tant predominant perquè «alguns noms secundaris de la literatura alemanya van acabar identificant-se amb aquesta follia». Ell volia, en canvi, escriure des de l'anàlisi de «l'ànima», d'identificar les causes del terror i descriure els seus efectes sense haver d'inventar o exagerar res. «Si he pecat», recalca cap al final del pròleg «he pecat deliberadament» (POE 1840: 5-6).

E. A. Poe sabia alemany bé (GRUENER 1904: 125-140), tot i que els seus amplis coneixements lingüístics sempre havien estat sota sospita dels cercles acadèmics i l'establishment intel·lectual perquè ell era, com tots els altres referents d'aquest poema de Ferrater, un home insòlit i llargament incomprès pels seus contemporanis. La referència al «terror germànic» de «S-Bahn» en aquest punt no té res a veure amb el nazisme, sinó amb el rebuig de la literatura banal i banalitzadora perquè els autors populars del Romanticisme alemany, però també els cercles acadèmics encarregats de forjar els cànons nacionals, tots tendeixen a la construcció de valors culturals basats en els tòpics, en la permanència de la relació de forces. La cultura és institucionalitzada de manera que mai pot qüestionar el poder. I una institució fins i tot avui difícilment atacable és el concepte de l'amor romàntic. Sota la promesa de felicitat, aquesta idea tan kitsch, i alhora tan divulgada, omnipresent, ens estafa la llibertat, la dignitat, la independència personal i l'autoestima i la substitueix amb una vulgar dependència d'algu altre que ens pot estimar o no, aprovar o no, salvar o rebutjar, en definitiva, com si el poder de «l'amor» fos incontestable.

Gabriel Ferrater deu haver percebut amb especial força la impossibilitat d'alliberar-se d'aquest jou de l'amor romàntic, amb el qual el

poder fàllic governa la societat perquè ha viscut en un temps molt marcat tant per l'emancipació de la dona com per l'inici de la visibilització de la diversitat d'orientacions sexuals, amb personalitats literàries especialment influents que pertanyien al seu cercle de referència: Jaime Salinas, Jaime Gil de Biedma o bé el seu germà Joan Ferraté, per mencionar només els més pròxims. El segon personatge adormit al banc del tren ràpid és una inquietant reflexió sobre el fet que el gènere no és una categoria estable. Referint-se a una de les noies amb qui ha tingut relació, l'home adormit rumia: «L'esveres, i mira: / colgat de bafs tendres / al pregon del niu, / com un ou polit, / febreja un marica, / rodona sorpresa. / Prou s'ha repetit.» Tanmateix, cinquanta anys després de la publicació del seu poemari de *Les dones i els dies* encara estem asseguts al banc de «fusta bruna» i de fabricació alemanya. Encara som «romàntics», encara no hem après a estimar lliures, fem la becaïna mentre el tren avança, qui sap cap a on.

En aquest mateix sentit hem de llegir també la citació de François Villon, sorneguera com el poeta citat. «Qui tant d'eau froide m'ha fait boire» (VILLON 1876: 49, LXIII), un poema escrit el 1461, no es refereix pas a la fredor d'una dama inaccessible, sinó al carceller Jacques Thibaut d'Assigny, esmentat en el vers anterior, que va fer tancar Villon al calabós de Meung-sur-Loire aquell llunyà estiu de 1461. Com deixa clar aquesta àcida remarca, el delegat del bisbe d'Orléans torturava la pobre ànima feliç d'un poeta amb aigua fresca, en lloc de servir-li el vi que necessitaven les seves venes. Ferrater construeix aquí, amb una auto-ironia increïble, un *memento* per mostrar com la societat empeny les persones més sensibles a aquest estat contradictori, són expulsats per ser massa llestos, massa divertits, massa delerosos de vida. L'excés de lucidesa provoca el rebuig de l'entorn. I la incomprensió crema com el foc, perquè la missió de tot poeta és incidir en la seva societat. Un poeta vol fer pensar, vol fer visible tot allò que a la gent se li escapa entre rutines i presses de la quotidianitat. El dolor consisteix aquí en la consciència que amb la paraula res pot ser canviat. La gent prefereix sempre la immobilitat, el conformisme. Tot home o dona de seny, com bé va dir Helena Valentí, avorreix aquest estat de lucidesa que fa els intel·lectuals arrogants i suposadament inaccessibles.

## 4. RESCATAR EL SUBJECTE ABOLIT

Difícilment em puc imaginar un document més colpidor de com l'amor no basta per construir una relació fèrtil que la correspondència entre Paul Celan i Ingeborg Bachmann. Tant com es van estimar i tan excepcionals com eren tots dos en el seu compromís intel·lectual i ètic, però fins i tot en aquest cas, en aquest amor entre dos pensadors fora de mida, l'entorn va pesar, van pesar les inèrcies, va pesar la cultura i la llengua. En la seva relació s'hi va entremesclar tot l'espai referencial fins al punt que es va produir un des-encontre irreparable. «*Vera-benteuere dich nicht, Ingeborg*», li va poder dir encara el vell amant quan Bachmann es vantava que l'enviaven a fer reportatges arreu del món per les revistes culturals més prestigioses (BACHMANN 2008: 136).<sup>5</sup> Aquesta frase traduïda en un llenguatge molt més senzill, significa que li va demanar que no es deixés enlluernar per l'aventura. Bachmann potser tanmateix es va perdre en els viaranys vitals. Va morir en un accident que Elfride Jelinek va posar en escena a la sèrie de drames sobre les «princeses» mortes per la societat del consum, al costat de Jackie Kennedy Onassis, Marilyn Monroe o Sylvia Plath. Ingeborg Bachmann fumava al llit, sola en un hotel a Itàlia, i la camisa de dormir que portava es va encendre. La camisa de dormir era de fibres sintètiques, recalca Jelinek, i és això el que va resultar fatal (JELINEK 2003). És el món en el qual vivim, el de fibres sintètiques altament inflamables, estem exposats al perill en qualsevol recer, en qualsevol situació. Nosaltres mateixos som només un producte que es ven i es compra i el preu del qual es negocia a la menuda, com apunta Gabriel Ferrater a «Com Faust» (FERRATER 1968: 36).

A Paul Celan, ningú el va poder alliberar de la lucidesa. L'any que complia cinquanta anys, es va endinsar a les aigües del Sena i van trigar

5. El sentit de la frase seria «No et deixis endur per l'aventura, Ingeborg», però Celan formula aquesta advertència inventant-se un neologisme, atribuint al verb «aventurar-se» una flexió i un sentit nous, no existents en la llengua, però que tanmateix s'entén a la primera per a un parlant d'alemany. La frase és tan punyent perquè Celan fa una diagnosi implacable del comportament de la seva amiga i, alhora, utilitza una forma inesperada, del tot nova. L'advertència és com un cop de fuet, sonora i dolorosa.

dies a descobrir la seva absència, vivia lluny de la gent. Celan va intuir que l'antisemitisme era un signe d'un mal més extens i que la llibertat de pensament seria definitivament esclafada. Aquest poeta va comprendre com ningú altre les implicacions de l'art en aquest procés de la degradació de la llibertat, i especialment de la poesia i la filosofia de l'idealisme alemany que van participar en la construcció dels discursos de l'odi. I també va saber que no seria pas comprès si la denúncia era formulada en una llengua comuna. L'expressió lingüística estava tan contaminada amb valors falsos i pervertits que havia d'inventar, construir, una llengua poètica pròpia que exigia aprendre a llegir de nou. Aquesta «poesia contra poesia» ha estat explicada en català sobretot per tot el treball d'Arnau Pons, des de la seva primera traducció el 1990 (CELAN 1995). Però és evident que les lectures d'hermenèutica crítica de Celan han començat a circular en una altra generació, molt posterior als poetes de l'escola de Barcelona i el cercles que freqüentava Gabriel Ferrater.

Ferrater a «S-Bahn» busca també el consol en la tradició culta que ens allunya de l'exigència analítica de Paul Celan i on entrem, si més no per moments, en espais on afloren les referències als textos religiosos i també el desig de transcendència, en el sentit d'aquell mateix idealisme alemany que Paul Celan combatia amb tanta insistència. Ferrater, no obstant això, és sempre altament irònic. Per això capgira la citació de la Bíblia (Mt 8, 8), que ha passat a la litúrgia, i aquell «Senyor, jo no soc digne que entris a casa meva; digues només una paraula i el meu criat es posarà bo» aquí és la frase dedicada a una dona: *domina, non sum dignus* que ja no ressona amb la solemnitat d'una cantata de Tomás Luis de Vitoria. És una pregunta roent, si l'amor realment pot ser tan sacralitzat com per ser considerat una prova irrefutable de la fe que tenim en l'ordre de totes les coses. «Us asseguro que no he trobat ningú a Israel amb tanta fe» (Mt 8, 10) diu Jesús sobre el centurió que creia que el seu criat es podria curar de paràlisi només si Jesús ho deia així, perquè la paraula sola també pot guarir. L'ordre de posar-se bo es transmet finalment com l'ordre de l'obediència cega dins de l'exèrcit: «Perquè jo mateix, que estic sota les ordres d'un altre, tinc soldats a les meves ordres. I a un li dic: “Veste'n”, i se'n va, i a un altre: “Vine”, i ve, i al meu criat li mano: “Fes això”, i ho fa» (Mt 8, 10). Crec que Ferrater sabia no només que la

poesia no té aquest poder, sinó que cap poeta conscient del poder del seu art no té l'ambició de fer moure la gent com si fossin les peces sobre el taulell d'escacs (BÍBLIA 1993).

El tercer personatge adormit al banc de fusta bruna, el somni del qual és el somni d'un mort vivent, ens acosta a la idea expressada en el poema «Per José María Valverde», situat poques pàgines abans dins del poemari. En els temps difícils, hom s'ha de deixar «només empassar» i esperar dins del ventre de la balena, com Jonàs. «Serem potser escopits a mar? Un gran migdia?», es pregunta Ferrater en aquell poema (FERRATER 1968: 190), però a «S-Bahn» la situació s'ha deteriorat i es pot resoldre només per un miracle, com en el cas dels dorments d'Efes, la llegenda dels quals ha tingut repercussió sobretot en la tradició alcorànica, com podem llegir en la Sura 18, coneguda com Al-Kahf, La Cova (ALCORÀ 2001, 427-441).

En aquest passatge del poema «S-Bahn» en el fons estem davant de la tematització de la figura retòrica de la *prosopopeia*, que és un dels pretextos més inversemblants, però també el més utilitzat, per justificar la incursió de l'autor en la ment d'algú altre. Tanmateix necessitem algun consol i poder creure que res pot destruir la saba vital, la voluntat de permanència. «Les ungles i els cabells em van creixent» diu aquest passatger, adormit en un tren suburbial cap allà 1960, mentre manté la consciència esmolada i desperta, a pesar de ser ja mort (Compareu amb ALCORÀ 2001, 427-441). «Ja ni tu que em tornessis. Ja / ni tu...» repeteix al final de la rèplica aquest personatge ensomniat que s'acomia de la companyia més estreta que pot tenir un creador, un poeta, s'acomia d'aquell «tu» íntim que és l'interlocutor creat pel mateix «jo» que parla.

El «jo» es desdobra sovint en la poesia per crear una instància a qui dirigir-se, una orella atenta, una possibilitat d'escoltar els canvis d'altre més imperceptibles. Aquest vaivé entre un «jo» i un «tu» inherents al poema és imprescindible si volem traslladar a la poesia el batec de la llengua, la seva naturalesa irreductiblement dialògica. Sempre parlem per a algú. Amb aquest diàleg intern que estem escoltant des de fora estant, tot poema esdevé llavors radicalment històric. L'home-titella o el poeta-oracle esdevenen impossibles. El que Ferrater aconsegueix amb la imatge d'un mort vivent a qui les ungles i els cabells li continuen

creixent és ironitzar de nou sobre la figura de la *prosopopeia*. En destapa les corrioles i les politges, fa palès que estem davant d'una mera figura retòrica. Com els altres tres personatges, també aquest home viu, però que ja és un mort, és una excusa per escenificar una anècdota, una invitació al teatre. Però aquest fil de pensaments entre el somni i la vigília no representa cap connexió amb un món del més enllà; Ferrater no té cap ganes de tenir-hi accés a aquella tradició filosòfica que tot ho converteix en un únic discurs, etern i impermeable.

Arribem així a l'última referència integrada a «S-Bahn» de Ferrater que encara ens queda per comentar. «Ein ernster Vogel gesanglos» és un fragment de vers del poema de Friedrich Hölderlin «Der Wanderer». Gestat en dues ocasions, aquest poema mostra com s'han anat consolidant els motius, i com han anat prenent la forma característica, les famoses odes. La primera versió del poema és més breu i va ser publicada el 1797 a la revista que editava Friedrich Schiller, *Die Horen*. La segona versió, considerablement més llarga i amb un gir inesperat en l'última part, es va imprimir el 1801 a la revista *Flora*. En aquests pocs anys entremig, Hölderlin va patir la crisi iniciada per la separació de Susette Gontard, la seva Diotima, l'esposa d'un ric banquer de Frankfurt, a casa del qual ell feia d'instructor dels fills. Sabent això, podem concloure que Ferrater és en aquesta referència literària més que sarcàstic: «...Li agraden / homes de *week-end*, de boca ben closa / car al diner li put l'alè» (FERRATER 1968: 193). Tots pensem immediatament que la noia de la primera confessió és una prostituta que els dissabtes rep els clients. Però, ¿i si fos una esposa que només els caps de setmana ha d'atendre el seu marit banquer?

La diferència entre la primera i la segona versió del poema de Hölderlin és tan gran que podríem dir que no es tracta d'un mateix poema. *Der Wanderer* és un caminant que visita a peu els climes més àrids del sud i coneix després el nord permanentment gelat, fins que torna a casa, a la seva *Heimat* estimada. La primera versió es clou amb una descripció de la vall del Rin en tota la seva exuberància. En la versió final, en canvi, en la de 1801, Hölderlin trenca la imatge paradisiàca. Dins la naturalesa amable dels paratges cultivats irromp la consciència que el retorn als espais feliços de la infantesa és impossible. El poema es clou amb l'experiència de la separació, de la impossibilitat del retorn.

És delicat voler arribar a cap conclusió ferma perquè Ferrater va incloure aquest petit fragment al final de la rèplica del seu primer personatge que dormisqueja a dins del tren suburbial. Hölderlin esmenta aquest «ocell seriós que s'ha quedat sense poder cantar» (*ein ernster Vögel gesanglos*) en la primera part de la seva oda, quan el caminant travessa els frondosos boscos tropicals. Però l'intrèpid *homo viator* no s'atura, sinó que s'apressa per deixar ràpidament enrere aquest ocell que en el vers següent sí que està identificat i es tracta d'una cigonya. Es tracta de fugir de la responsabilitat d'engendrar la descendència, de no carregar amb la responsabilitat parental? La menció és molt fugissera i en l'oda alemanya pesen altres accents. Potser Ferrater només necessitava una bella imatge per dir que s'ha quedat massa asserenat per poder cantar? Estem davant d'una ràpida al·lusió a la seva condició d'un poeta que ja no produeix i prou?

D'entrada és curiós que Ferrater s'hagi fixat en un poema que no ha estat traduït ni per Carles Riba el 1943 ni per José María Valverde el 1983. Sabem, de totes maneres, que posseïa l'edició canònica de la poesia de Hölderlin, la *Stuttgarter Ausgabe* a cura de Friedrich Beissner,<sup>6</sup> perquè en el pròleg a la reedició de *Versions de Hölderlin* de Riba de 1971, un dels seus últims textos publicats, en parla per subratllar que Riba no hi tenia accés i que per això algunes traduccions dels fragments «de l'època de la follia» hi van quedar afectades, ja que Riba utilitzava edicions alemanyes que avui es consideren poc fiables.

Un dels punts de contacte entre el fragment citat en el poema «S-Bahn» i les reflexions del pròleg és la interpretació filològicament i també filosòficament rigorosa que Ferrater fa de l'últim vers, famós per aquest entrebanc interpretatiu, de «Meitat de la vida» (*Die Hälfte des Lebens*). Igual com en la segona versió de l'oda de «El caminant», també aquest breu poema contrasta l'exuberància de la joventut, de la naturalesa esplendorosa dels mesos càlids, amb la fredor gèlida i l'absència

6. Edició en 8 volums a cura d'Adolf Beck i Friedrich Beissner, coneguda com la *Große Stuttgarter Ausgabe*, es va completar tot just després de la mort de Ferrater i, per tant, devia tenir en la ment més aviat l'edició abreujada, la *Kleine Stuttgarter Ausgabe* en 6 volums, editada només per Beissner, que es va acabar de publicar precisament el 1962.

de la vida de l'hivern que hi és comparat amb el final de la vida humana. Ferrater esmenta la traducció de Riba i explica que el vers final «cruixien les banderes» és una traducció massa literal. El vers «*klirren die Fahnen*» s'hauria hagut de traduir com «grinyolen els panells». Amb aquest petit retoc, canvia tot el poema i amb això tenim la possibilitat de comprensió perquè és el vent del temps, que gira constantment, el que fa grinyolar els panells a dalt de les teulades. Aquest és el so d'un món abandonat, només audible si a fora no persisteix cap altra veu, si el xi-varri de la vida ha estat esborrat. Però Ferrater és encara més precís en la seva lectura filològica i s'adona que encara que el temps verbal utilitzat per Hölderlin sigui gramaticalment el present, el sentit de la frase és el futur perquè l'alemany sovint utilitza el present en aquesta funció per evitar el futur perifràstic que és, com diu Ferrater, molt enfarfegós. En un futur imaginable, el món podria, doncs, esdevenir un desert hivernal on només se sent el repicar de ginys mecànics que persisteixen més enllà de la presència humana.

L'escriptura d'aquest pròleg, reconeix Ferrater, el va deixar perplex. Per una banda era conscient de l'ús que en van fer de Hölderlin «els nazis i els seus filòsofs boscans en *Lederhosen*» (HÖLDERLIN 1971: 7), però per l'altra banda també entenia la importància del fet que Carles Riba hagués trobat l'accés als «complexos mítics» de Hölderlin per utilitzar l'abstracció i la concreció com «l'anvers i el revers d'un mateix objecte simbòlic». Aquesta fe en les «enormes mitomànies» li va permetre a Riba resistir la duresa de l'exili, totes les incerteses dels *anys més bruns* a Catalunya fins que «un dia es va produir la confluència en forma de les *Elegies de Bierville*» (HÖLDERLIN 1971: 11). La perplexitat era produïda pel fet, diria, de descobrir que un llegat tan carregat de tradicions obscurantistes, hagués pogut ajudar a trobar l'expressió a un poeta que no podia sinó admirar per la fermesa del seu compromís intel·lectual i la capacitat de resistència en moments més durs i desesperançadors.

Hölderlin no només va ser utilitzat pels ideòlegs del nazisme, a través de la tradició de la poesia més hermètica, la seva influència es va anar estenent més enllà dels cercles lligats a la grandesa d'Alemanya. José María Valverde, en la introducció a la seva traducció espanyola de 1983, considera que Dithley i Heidegger el van fer apte per ser



aprofitat per la «filosofia més o menys universitària» (HÖLDERLIN 1983: 15). I a partir d'aquesta integració a l'ensenyament acadèmic, Hölderlin es va convertir també en la inspiració de tota mena de poesia visionària, «més o menys drogada de tensió lingüística» i amb «propensió a una sublim incoherència inspirada», com adverteix Valverde (HÖLDERLIN 1983, 16). Per això, aquest traductor, el va sotmetre a un «distanciament casi impertinent» amb l'ambició que les seves versions deixessin veure un «poeta coherent i clàssic dins de l'exaltació idealista» (HÖLDERLIN 1983: 17-18).

Paul Celan va esmerçar molta energia per anar destapant i mostrant la complicitat de la poesia exaltada no només amb la construcció de la devastadora maquinària del nazisme, sinó també la influència que va tenir la idea d'una poesia pura per obstaculitzar qualsevol aproximació a un passat tant recent i arribar a les responsabilitats polítiques de la catàstrofe. La poesia extàtica de Hölderlin, i d'altres poetes alemanys igualment inspirats, va ser utilitzada en la postguerra com un tapís dens que no admetia accés al passat més pròxim, com si tot allò que havia passat «entremig» no tingués cap importància. Calia oblidar les «interferències» i cultivar de nou un esperit ben alt.

Gabriel Ferrater va encapçalar el seu poema amb una frase de les Epístoles d'Horaci. No va utilitzar cap de les cèlebres paraules alades del Llibre segon com «delectar i instruir» i altres receptes infal·libles per fer poesia. Va ignorar així amb vehemència els versos que formen el que avui coneixem com a *Ars poetica* d'Horaci. Els dos versos són del Llibre primer, poc conegut i aquesta decisió és coherent amb l'esperit del poema que es mou pels marges i busca referències en passatges literaris que ben pocs coneixen. Però això no vol dir que podem ignorar les missives d'Horaci en aquelles parts que sí són de lectura quasi obligatòria per a qualsevol erudit encara avui. La seva despietada sornegueria envers els poetes menors arriba al clímax en les últimes línies d'*Epístola als Pisons*. La cito en la traducció en prosa de Narcís Figueres, que dona a aquest passatge un to especialment cruel: «Els poetes han de tenir, això sí, tot el dret de suïcidar-se. Salvar-ne cap contra la seva voluntat és tant com matar-lo. No deu ser el primer cop que ho intenta i, per més que ara li estalviem el tràngol, no es tornarà pas home de seny ni abandonarà la seva obsessió per tenir una mort cèlebre» (HORACI 2012: 103).

En aquesta advertència d'un poeta llatí, d'un mestre dels mestres, rau una d'aquelles inèrcies que la nostra civilització europea no és capaç d'abandonar. Referint-se precisament a la mort d'Empèdocles, que també va ser objecte d'un text fragmentari, però molt influent, de Hölderlin, Horaci preveu per al poeta els mateixos objectius que per a un soldat. A què pot aspirar un home si no és a la fama? I què millor que la glòria que duri més enllà de la desaparició física? La infàmia et sobreviurà anava repetint Franz Kafka en els seus llibres, però no sé si aquesta frase de Joseph K. és un antídoto prou potent com per esborrar segles de culte «romàntic» a la bella mort. L'idealisme alemany va reforçar les velles metàfores i fins el dia d'avui ressonen als discursos acadèmics els conceptes de Martin Heidegger i especialment la seva diferenciació entre l'ésser-per-a-la-mort destinat a la glòria pòstuma i els que «pereixen» sense ser ni dignes ni d'esment —una distinció en dues categories dels humans que li va permetre al filòsof tan influent a negar el genocidi perpetrat pels nazis contra tota evidència. Tota aquesta tradició exigeix que veiem el poeta com un ésser immortal, recordat com un soldat per les seves virils escomeses, el seu heroisme, la seva exemplaritat.

El poema «S-Bahn» mostra aquests models insuficients, falsos, que regeixen encara. Són aquests patrons de pensament els que ens forcen a pensar que la senectut és un estat simplement indesitjable i tant de bo pogués ser un dia abolida del tot. Però aquest culte a la joventut heroica, que s'escapa en una sola flamarada, és encara més devastador en les nacions petites. A Catalunya ja sabem que res, en definitiva, no en restarà d'aquest ímpetu juvenil. Sempre hi ha nous esclats d'energia, però no es consolida cap canvi i vivim en un anhel permanent, condemnats a voler ser el que no som. I mentrestant, el tren del progrés accelera, amb tots nosaltres a bord.

## BIBLIOGRAFIA

- ALCORÀ (2001): *Alcorà*. Traducció de Mikel de Epalza. Barcelona: Proa, p. 427-441.
- ANTELME (1978): Robert Antelme. *L'espèce humaine*. París: Gallimard.

- BACHMANN (2008): Ingeborg Bachmann; Paul Celan. *Herzzeit. Briefwechsel*. Edició de Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll, Barbala Wiedermann. Frankfurt: Suhrkamp.
- BALLART (2007): Pere Ballart. *El riure de la màscara*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BENJAMIN (1991): Walter Benjamin. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». *Gesammelte Schriften I-2*. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, p. 471-508.
- BÍBLIA (1993). *Biblia Catalana Interconfessional*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret i Societats Bíbliques Unides.
- BOLLACK (2005): Jean Bollack. *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Edició d'Arnau Pons. Traducció de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano-Sued, Ana Nuño. Madrid: Trotta.
- BOLOM (2021): «Ch'ul Pajal Ul» = «Bebida ceremonial del maíz». *Jk'an vokolajel muletik = Plegaria de pájaros*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Mèxic: CONECULTA, p. 28-32.
- BORGES (1989): Jorge Luis Borges. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecè.
- BÜCHNER (1990): Georg Büchner. *Lenz und Oberlins Aufzeichnungen in Gegenüberstellung*. Edició de Heinz-Dietrich Weber. Berlin: Klett.
- CELAN (1971): Paul Celan. «Fuga sobre el tema de la muerte» [Todesfuge], «Stretta» [Engführung]. Traducció de Mauricio D'Ors. *Revista de Occidente* 98, p. 149-155.
- CELAN (1988): Paul Celan. «Der Meridian». *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 40-62.
- CELAN (1995): Paul Celan. *Cristall d'alè* [Atemkristall, 1967]. Traducció d'Arnau Pons. Dibuxos de Francesca Llopis. Palma: Negranit; Associació Noesis de Catalunya.
- FERRATER (1968): Gabriel Ferrater. *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62.
- FERRATER (1995): Gabriel Ferrater. *Cartes a l'Helena*. Edició de Joan Ferraté; José Manuel Martos. Barcelona: Empúries.
- GRUENER (1904): Gustav Gruener. «Poe's Knowledge of German». *Modern Philology* 2:1, p. 125-140.
- HÖLDERLIN (1971). Friedrich Hölderlin. *Versions de Hölderlin*. Traducció de Carles Riba. Introducció de Gabriel Ferrater. Barcelona: Edicions 62.
- HÖLDERLIN (1983). Friedrich Hölderlin. *Poemas*. Traducció de José Maria Vallverde. Barcelona: Icaria.
- HÖLDERLIN (1991): Friedrich Hölderlin. *Der Wanderer*. Epíleg de Peter Härtling. Berlín; Weimar: Aufbau.
- HORACI (1849): [Horace]. *Epistles. A Poetical Translation of the Works of*

- Horace with the Original Text and Critical Notes*. Traducció de rev. Philip Francis. Londres: Millar, p. 260-261.
- HORACI (1927): Horaci, *Epistularum*. Traducció de Llorenç Riber. Barcelona: Bernat Metge.
- HORACI (2012): Horaci. *Ars poètica i epístoles literàries*. Edició i traducció de Narcís Figueras. Barcelona: La Magrana.
- JELINEK (2003): Elfriede Jelinek. *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand*. Berlín: GmbH.
- JULIÀ (2007): Jordi Julià. *L'art imaginatiu: Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- JUSTE (2009): Eric Juste (dir.). *Metrònom Ferrater*. Bellvue.
- MARTÍN GIJÓN (2017): Mario Martín Gijón; Rosa Benítez Andrés (ed.). *Lecturas de Paul Celan*. Madrid: Abada.
- MELVILLE (1946): Herman Melville. *Taiti. Un edén caníbal*. Traducció de Luciano Palau. Barcelona: Astarté.
- MELVILLE (1980): Herman Melville. *Bartelby, el escriptor*. Traducció i pròleg de Jorge Luis Borges. Barcelona: Bruguera.
- OLLER (2001): Dolors Oller; Jaume Subirana (ed.). *Gabriel Ferrater in memoriam*. Barcelona: Proa.
- PAHOR (2005): Boris Pahor. *Necròpolis*. Traducció de Simona Škrabec. Lleida: Pagès.
- PERPINYÀ (1991): Núria Perpinyà. *Teoria dels cossos de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Empúries.
- PERPINYÀ (2012): Núria Perpinyà. «La inestable modernitat de Gabriel Ferrater». *Veus baixes* 0.
- POE (1840): Edgar Allan Poe. *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Philadelphia: Lea and Blanchard.
- SERVIA (1978): Josep-Miquel Servià. *Gabriel Ferrater. Reportatge en el record*. Barcelona: Pòrtic.
- VILLON (1876). François Villon. «Le grand testament» (1461). *Oeuvres complètes*. Edició de La Monnaye. París: A. Lemerre, p. 21-100.
- WEBER (1991): Hans-Dieter Weber. «Einleitung». Georg Büchner. *Lenz und Oberlins Aufzeichnungen*. Stuttgart: Ernst Klett, p. 72-77.
- WHYTE (2001): Christopher Whyte. «Ferrater remembering with Gil de Biedma». Dolors Oller; Jaume Subirana (ed.). *Gabriel Ferrater in memoriam*. Barcelona: Proa, p. 335-347.