

POESIA ÉS UNA PARAULA SENSE SINÒNIMS.
TRADUCCIÓ POÈTICA I CREACIÓ DE L'IMAGINARI
COLLECTIU
SIMONA ŠKRABEC

I no ignoro com deies fa poc, que fóra molt més segur per a mi dedicar-me només a aquest estudi, i deixant córrer les desviacions, agafar el recte corriol de la salvació. Però no sóc capaç de frenar el meu desig.

PETRARCA, *Secretum* (1353)

Traducció de Xavier Riu (2014)

La poesia té l'ambició desmesurada de voler plantejar les preguntes més inabastables: En quina mena d'època vivim? Com definir-la? Qui som? Com ens veiem a nosaltres mateixos? Amb què ens identifiquem? Quina relació tenim amb la nostra pròpia tradició? Quin futur somiem? La poesia mai no reconeix els límits de la seva pròpia voracitat de saber. Els poetes volen ser capaços de mostrar els punts que fan més mal, els que més molesten.

Començo amb dos assaigs de Denis Thouard sobre la naturalesa de la poesia que ens han de situar al bell mig de la qüestió que m'agradaria plantejar. Els dos textos formen un conjunt concís i breu que ens permet obrir una perspectiva molt reveladora. Escriu Thouard (2014): «Els poetes modifiquen la llengua que utilitzen perquè escriuen allò que encara no ha estat escrit i ho fan perquè els escrits perdurin». I afegeix que molts poetes també són traductors i per això «incorporen altres llengües dins la pròpia llengua poètica, de manera que en la seva llengua creen un lloc per als elements forans».

A partir d'aquí, la pregunta que ens podem plantejar és directament aquesta: Per què serveixen els poetes? I la resposta és francament important. Els necessitem perquè amb una sola llengua mai no en tenim prou. Thouard afirma que «cada llengua són moltes llengües» i cal que compremuem aquesta constatació amb tot el seu abast. Cap

llengua no és un conjunt tancat, ferm i immutable de paraules, expressions i regles sintàctiques. La llengua existeix només a través del seu ús i aquest ús és possible només si hi ha individus, persones ben concretes, que la fan servir, que hi aposten, que se senten còmodes amb aquest mitjà d'expressió. Una llengua es construeix a diari i per això una llengua és moltes llengües alhora, perquè qualsevol llengua és feta d'aquest desig individual de compartir-nos amb els altres. Volem expressar-nos, comunicar-nos, volem perdurar. La cerca del mot just, de l'expressió més adequada per a cada moment, és allò que defineix una llengua. Aquesta actitud d'una contínua aproximació, de superació dels límits assolits, està escrita en la seva existència mateixa. És a dir, que les llengües es creen constantment i es transformen a cada moment. Per això, una llengua són moltes llengües. Sense exageració podem dir que cada llengua són tantes llengües com persones l'hagin parlat mai. Les llengües alberguen els matisos de les nostres mirades individuals, fins i tot els de tots aquells desigs incomplerts que potser ni ens hem atrevit a formular. Les paraules no dites són guardades en les modulacions de veu amb la qual pronunciem les frases més ordinàries. Una llengua és tot allò que érem, que som, que voldríem ser. Cada llengua són certament moltes llengües.

Un poeta que es proposa de traduir a un altre poeta ho fa amb la intenció d'introduir precisament aquells «elements forans» i no uns altres. Evidentment n'hi ha molts, de traductors, que no es plantegen aquest ofici estrictament com una vocació i simplement pretenen executar allò que algú els ha manat fer de la manera més pulcra possible. Però es pot constatar de seguida que els poetes que tradueixen no acostumen a seguir aquest comportament quirúrgicament fred i desinteressat dels traductors professionals. Els poetes tradueixen amb la intenció de marcar la llengua del seu poble, de fer-li incisions prou profundes per desviar la reflexió col·lectiva cap a les qüestions que a ells els interessen. Traduir en aquest context ja no és una empresa de divulgació, de donar a conèixer, de suplir les mancances de models il·lustres, de demostrar l'habilitat per seguir aquells gimnastes forans que poden executar les piruetes més virtuoses. Traduir esdevé llavors pura intencionalitat. El poeta tradueix un altre poeta per provocar una ressonància.

Per ràpid que sigui el repàs de les traduccions poètiques al català en aquest inici del segle XXI, de seguida ens trobem amb desenes de llibres imprescindibles, rellevants, notoris. El problema és que dins d'aquest bagatge és tanmateix impossible establir-hi cap fil conductor coherent. El material és divers, s'escapa de tota sistematització i pot fàcilment desorientar. D'entrada cal abandonar el propòsit d'exhaustivitat, no només perquè seria impossible llistar totes les traduccions de poesia existents. Negant-me a fer aquest exercici també vull evitar un altre escull on malauradament tantes vegades naufraguem tots plegats: no vull entonar el cant a la nostra pròpia excepcionalitat, la lloança desmesurada que impera habitualment en aquesta mena de balanços, com si n'hi hagués prou amb un inventari bigarrat per demostrar que aquí, a Catalunya —o en qualsevol altre país—, tenim tot el que necessitem. El discurs de l'autocomplaença està sempre fora de lloc. No són els llibres publicats i les xifres fredes allò que ens nodreix, sinó els comentaris i reflexions que som capaços de fer i suscitar entorn d'aquests llibres traduïts que ens han de fer més accessibles els tresors de la literatura universal. Cal ser conscients que els prestatges se'ns han anat omplint per tota una sèrie d'atzars feliços, perquè les traduccions són el resultat bàsicament de la tossuderia dels traductors que han cregut que un autor determinat havia d'estar disponible aquí, ara, sense considerar l'esforç que això demana. Hi ha hagut poques iniciatives de traducció poètica sistemàtiques, impulsades des de les editorials o les institucions i amb voluntat de crear un fons considerat valuós o fins i tot imprescindible. Però sigui com sigui, tant si les traduccions arriben impulsades per la voluntat fèrria d'un traductor com si són fruit d'una planificació més elaborada, la poesia —desenganyem-nos— només es tradueix amb la intenció de fer arrels, de quedar-se profundament instal·lada en una llengua nova, d'influir, de transformar les persones o els idearis col·lectius. La poesia traduïda té directament la capacitat de modificar el pòsit de la llengua que fem servir. La poesia empelta els «elements forans» i transforma l'eina mateixa que fem servir per comunicar-nos.

Així que, en lloc de fer un inventari a seques, em proposo aquí respondre a una pregunta substancialment modificada. Voldria trobar els poetes-traductors que siguin verdaderament éssers amfibis, que

facin les dues tasques amb la mateixa passió de creació que exigeix Denis Thouard, que escriuen i es nodreixen d'altres escrits, que transmeten el que han après i cullen alhora els fruits d'altres plomes. I per altra banda, voldria trobar autors que representin almenys dues generacions ara actives de poetes catalans —els veterans i els consolidats, com els va anomenar Víctor Obiols en la ponència inaugural d'aquestes mateixes jornades— amb la intenció de si més no intuir la successió de models, idees i reflexions que ens han arribat per aquesta via.

Amb aquesta doble finalitat proposo quatre noms que ens donaran la possibilitat de construir paral·lelismes incòmodes i tensos, però també reveladors. No obstant les diferències notòries en actituds i prioritats, en la interacció entre ells podrem descobrir també moments de tendresa, de compromís i de complicitat que certament confirmen que *poesia* és una paraula sense sinònims. Ens movem en definitiva en un espai tan dens que no es pot pas concebre dividint-lo en compartiments estancs.

Tenim aquí primer Narcís Comadira (1942–) amb la seva traducció completa dels *Cants* de Leopardi (2004). Cal apuntar que Comadira va fer abans també dues antologies per a la col·lecció de «Les Millors Obres de la Literatura Universal» (MOLU) amb el títol *Poesia italiana* (1985) i *Poesia italiana contemporània* (1990). Com a contrapès he escollit Francesc Parcerisas (1944–) amb la traducció d'*Els Cantos pisans* (2016) d'Ezra Pound, també precedits per dues obres rellevants que ja anunciaven la realització del projecte complet, *Catai* de 1985 i *Un esborrany de XXX Cantos* de 2000.

Al costat d'aquesta primera parella d'autors em proposo examinar dos casos més, també en aquest mateix sentit d'oposició tensa i reveladora. Per un costat tenim Jaume C. Pons Alorda (1984–), que en 2014 va fer la traducció completa de *Les fulles d'herba* de Walt Whitman, la seva primera traducció. Amb aquest llibre, el traductor ha assolit un èxit aclaparador, tant de crítica com sobretot de vendes. Al pol oposat hi podem situar Arnau Pons (1965–) amb els dos poemaris de Paul Celan publicats en el segle XXI, que formen part de l'ambiciós pla de publicar la seva obra completa, *De llinardar*, de 2012, i *Cristall d'alè*, de 2014. Aquestes dues obres han estat extremadament ben rebudes pels especialistes i val la pena mencio-

nar que *Cristall d'alè* ha guanyat el Premi Nacional de traducció d'Espanya. En aquest sentit, cal tenir en compte també tota l'obra assagística i hermenèutica de Pons centrada en la figura de Celan, com també les traduccions anteriors del mateix poeta. *Cristall d'alè* es va publicar el 1995 en una edició avui introbable i d'abast molt exclusiu, gairebé clandestina. Els dos cicles de la poesia de Celan publicats a les revistes *El Pou de les Lletres* (1998) i *Rels* (2004) també representen una aposta sense plànyer-se per una difusió marginal, feta amb una voluntat expressa d'esquivar les lleis que imperen en els circuits massius del llibre.

Tots quatre autors practiquen, doncs, la poesia i la traducció d'una manera gairebé indestriable. Representen la continuació de tants altres noms il·lustres que van cultivar a Catalunya aquesta doble o triple tasca: Maragall, Carner, Riba o Ferrater, aquest en tant que l'home que ho devia haver llegit absolutament tot. Narcís Comadira, Francesc Parcerisas, Jaume C. Pons Alorda i Arnau Pons no són els únics actius en aquest ampli camp de l'escriptura, la traducció i el comentari de textos literaris. No els he escollit pas per assenyalar amb el dit aquells noms que més s'ho mereixen, no tinc cap intenció de proclamar-los com els "millors". Sempre he fugit d'aquests qualificatius. Aquests quatre poetes-traductors m'interessen perquè em permeten plantejar qüestions que són de debò crucials per al conjunt de la cultura catalana actual. Tots quatre són autors influents i no pas en el sentit d'una poesia que distreu i consola. En tots quatre hi podem identificar l'ambició clara d'influir en el rumb de la cultura catalana sencera. Volen dir-hi la seva, opinen, escriuen, s'expressen, s'exposen —s'exposen molt, de vegades. Volen compartir la visió que ells mateixos proclamen com a imprescindible. Les seves traduccions estan "escrites" des de la mateixa seducció descarada que amara qualsevol poema. Parcerisas, en el pròleg d'*Els Cantos pisans*, explica que Pound volia convertir-se en «una pedra angular per decidir a partir de quina tradició va a treballar l'intel·lectual modern» (PARCERISAS 2016: 7). Aquesta, exactament, és la qüestió: A partir de quina tradició ha de treballar l'intel·lectual del segle XXI a Catalunya? Ens atrevim a plantejar aquesta pregunta?

LA NOCIÓ DE LA DIFERÈNCIA

Una llengua sí que defineix una comunitat clarament. Trobar-nos envoltats d'una llengua completament desconeguda ens aïlla a l'instant. Les llengües no són bescanviables, sinó que representen espais tancats, cohesionats. Les llengües es creen en un procés lent de fixació de significats i de sedimentació de les formes. En aquest procés, aquell cop de geni individual es transforma en un gest que pot ser compartit per tot-hom. Les paraules esdevenen part d'expressions segures i ben definides, les experiències individuals esdevenen comparables. Les llengües tenen, doncs, una tendència inevitable a l'ossificació, a petrificar-se en les seves seguretats. Qualsevol llengua, com qualsevol comunitat, tendeix a tancar-se en un espai que sembli igual, conegut, previsible. I les veus individuals no sempre aconseguen trencar aquest baluard, sacsejar prou els costums adquirits per fer veure que les coses podrien ser percebudes i viscudes d'una manera completament diferent. Per això les aportacions d'altres llengües veïnes són tan crucials. No pas poques vegades, una sola paraula importada s'ha convertit en el missatge de revolta i ha estat portadora de canvis substancials.

La traducció no és mai canviar un mot per un altre d'igual, sense residu. Si fos així, el món no tindria cap possibilitat d'evolució. Viuríem en un estancament absolutament angoixant. Es repetirien sempre les mateixes preocupacions davant els cicles de la vida. Tindríem les mateixes reaccions davant de tots els esdeveniments. Utilitzaríem les mateixes paraules petrificades per expressar unes emocions convertides en meres ganyotes rituals.

És això el que seria el món si una llengua fos traduïble sense residu a un altra llengua. Seria un món pla, ideològicament purificat, sotmès a un control ferri, inamovible, etern, sense cap possibilitat de pensament alternatiu. Però les llengües no en són pas, d'iguals. Els elements forans de què parla Thouard són responsables de salvar-nos davant d'aquesta angoixa d'un món congelat en una imatge definitiva. De cop, aquella solució que no vèiem apareix perquè l'havien trobat altres persones en altres contrades, o bé en un altre temps.

Reitero aquí una altra característica de la llengua escrita que sovint passa desapercebuda i resta oblidada. Ampliar les possibilitats

expressives d'una llengua amb «elements forans» no significa només adaptar les paraules d'un altre lloc llunyà, sinó tot sovint, molt molt sovint, aquestes paraules les importem d'altres èpoques. Quan traduïm no traduïm només indrets desconeguts, sinó que també fem comprensibles èpoques distants, diferents en costums i creences, en conceptes i recursos. Tant la lectura de textos literaris de la pròpia cultura com la traducció —poc importa d'on hem tret un text que percebem diferent de nosaltres i del nostre temps— eixamplen la concepció mateixa del món: el món es torna més insegur, però també gairebé infinit, ple de bellesa. A través d'aquesta confrontació amb les diferències entenem com de vast que és l'univers humà al qual pertanyem. El món d'un individu, de fet, no se solapa exactament amb les experiències de cap altra persona. És aquesta bretxa, aquest no-solapament que ens fa adquirir la capacitat de comprensió, d'empatia, la capacitat d'aprendre allò que no sabíem. Per això llegim, per això traduïm, per això escrivim.

La lectura no significa mai la identificació cega amb les gestes del protagonista, sinó exactament a l'inrevés, la descoberta de la diferència, de la infinitat de detalls que no concorden amb allò que nosaltres mateixos hem experimentat en circumstàncies comparables. És clar que hi ha una percepció de la literatura fundada en la mera identificació que ens permet fantasiar que som el que no som. Però llegir així no significa pensar poèticament o estèticament. L'art s'envola amb les ales de la fantasia, crea mons on tot és certament possible, però no pas per esborrar allò que sabem, sinó per aguditzar la nostra percepció i entrenar-nos en aquest joc de diferències entre l'ideal i la realitat. Quan l'art només serveix per enterbolir una realitat incòmoda i substituir-la per un indret més plaent, ja no estem en l'espai estètic, sinó que ens hem endinsat plenament en l'àmbit de la ideologia. La ideologia sí que pretén construir un lligam inamovible entre el relat i la realitat. Per a la ideologia, el relat precedeix la realitat, el pensament ideològic crea relats que han de servir de model i la realitat mateixa s'hi ha d'adaptar, ha de ser vista a través del prisma d'una idea preconcebuda.

Per això la poesia és tan molesta en tots els moments de fixació d'imaginariis que pretenen ser vàlids sense alternatives possibles. La poesia sap obrir una esquerda entre allò dit i allò experimentat. El

relat i la realitat mai es confonen si sabem pensar poèticament perquè els amants de la poesia sabem que «cada llengua són moltes llengües».

La poesia és doncs aquell dispositiu que té la capacitat d'anar obrint els horitzons d'una llengua. La poesia qüestiona tots els automatismes i amb això nodreix i eixampla el nostre recurs bàsic de comunicació. A través de l'expressió poètica, les llengües creixen i es desenvolupen, agafen la capacitat de produir matisos. La llengua poètica és sempre subjectiva, utilitzada en tant que el vehicle d'un individu pensant, d'un rebel contra les inèrcies del comportament i del pensament de la seva pròpia comunitat. No és estrany, doncs, que els poetes siguin traductors i que els traductors acabin sent poetes. El seu material bàsic és el mateix. I no són les paraules. És la noció de la diferència.

UN ERROR EN LA TRADUCCIÓ

Traduint *Balada per a Metka Krašovec* de Tomaž Šalamun vaig cometre un error de traducció que per sort vaig poder detectar durant la revisió de les proves d'impremta. L'edició és bilingüe i era fàcil acarar la traducció amb l'original. El poema consisteix en un sol vers que diu: «Prenesi svoj zločin», que és tant com dir «Suporta el teu crim». En canvi en una versió anterior jo havia llegit «Prinesi svoj zločin» i ho havia traduït de manera corresponent. Vaig confondre una *e* amb una *i*, que és de fet l'única diferència visible entre el vers original i la meua esbiaixada traducció. La meua versió lliure i equivocada del vers era «Porta fins aquí el teu crim». *Portar fins aquí* i *suportar* no és evidentment el mateix, però les dues paraules s'assemblen fins i tot semànticament. La primera acció és literal: 'agafar una cosa i moure-la de lloc'. La segona acció és figurativa. *Suportar* significa 'no claudicar davant d'un pes que ens enterboleix l'ànima'. Aquella lectura equivocada del vers de Šalamun va resultar ser un error revelador: la *Balada* és un dietari íntim, una veritable confessió moral del poeta. La lectura d'aquests versos deixa corprès. El poeta commou per la intensitat de la seva autoanàlisi. En aquest sentit, a mi em resultava més lògic que el poeta s'exigís a ell mateix mostrar els seus actes infames, de portar

«fins aquí» el seu crim, d'exposar-lo. M'adono que vaig traduir-ho malament perquè vaig interpretar la intenció del poema en excés. Vaig llegir allò que volia trobar escrit. Vaig llegir aquest poema d'un únic vers com una mostra explícita de compromís amb la veritat d'un poeta que mai havia intentat dissimular ni els trets més obscurs del seu caràcter. Però el poema diu, tanmateix: «Suporta el teu crim». Es tracta d'un imperatiu tan clar que podria acabar amb un signe d'admiració. Amb aquest gest, Šalamun se'ns endú dins la seva metàfora, dins l'espai retòric on les veritats s'atenuen i refan. La poesia fa la veritat més suportable, més dòcil, menys punyent, més acceptable? És cert això? És aquest el propòsit de tot plegat?

En la poesia en general podem percebre aquests dos moviments oposats. Hi ha poetes que es mouen per trobar metàfores més i més potents que permetin «suportar» qualsevol remordiment de consciència. I n'hi ha d'altres a qui els mou la decisió d'exposar-se com qui «porta fins aquí» el seu crim, que exposen el seu dolor i parlen des de la ferida oberta, sense intenció de dissimular-la.

La comunitat de vegades aplaudeix espontàniament un poeta, però no vol dir que realment hagi comprès i assimilat els poemes llegits. El que passa normalment amb aquests èxits de públic és que els lectors hi reconeixen veritats que els semblen atractives i s'hi sumen contents, sense deixar espai per a cap mena de reflexió, encara menys per a una mirada crítica. Altres vegades, els lectors s'espanten i fugen de les veritats massa doloroses. En la poesia som dins d'un espai on la il·lusió i la desil·lusió s'alternen constantment, l'encís i el desencís es toquen. En alguns casos, el poeta treballa per despertar la fascinació i transmetre intacta la força de la paraula poètica. En altres és a l'inrevés: la intenció gens dissimulada del poeta és soscavar les seguretats i fer-nos capaços de distanciar-nos de l'embruix que les paraules poètiques perfilades, seleccionades, ben combinades creen per si soles.

En els casos que ens ocupen és fàcil constatar que estem davant de traduccions de quatre autors —Giacomo Leopardi (1798–1837), Walt Whitman (1819–1892), Ezra Pound (1885–1972) i Paul Celan (1920–1970)— que han escrit des de la profunda inestabilitat de les seves identitats, afectats pels moviments tectònics de la història. Leopardi escriu durant el convuls període de la unificació d'Itàlia, en un mo-

ment en el qual s'està tot just forjant la llengua moderna. Per molt antigues i sòlides que siguin les arrels de l'idioma, l'italià unificat tot just està naixent llavors. La poesia de Leopardi és el reflex d'un temps d'incerteses i el poeta va demostrar amb escreix l'enorme sensibilitat per reflectir-les. Whitman, ben bé com Leopardi, escriu just al moment que la gran nació americana s'està formant. És més, sense exageració es podria dir que els poemes de Whitman estableixen les bases de com pensar-se com a col·lectivitat tot i les enormes diferències estructurals que aquella terra d'acollida alberga dins seu. L'era de les nacions naixents va començar amb les revolucions atlàntiques i va fructificar primer amb la independència dels Estats Units d'Amèrica, amb un estat pensat per ser un baluard dels drets dels homes. No és sobrer citar aquí un dels paràgrafs més solemnes de la Declaració d'Independència, pronunciada el 4 de juliol de 1776 per Thomas Jefferson:

Tenim les següents veritats per fonamentals [*self-evident*]: que tots els homes són creats iguals; que estan dotats pel seu Creador de certs drets inalienables; que entre aquests hi són la vida, la llibertat i la recerca de la felicitat; que per garantir aquests drets s'institueixen entre els homes governs, els quals deriven els seus poders justos del consens dels governats; que sempre que una forma de govern, sigui la que sigui, es torna destructiva envers aquest fi, el poble té el dret d'alterar-la o d'abolir-la, i d'instruir una nova forma de govern, fonamentant-la sobre els principis i organitzant-ne els poders de la manera que més apropiada li sembli per proporcionar-se la seguretat i la felicitat. (JEFFERSON 1993: 49)

Ralph Waldo Emerson en 1844 encara constatava que «busco en va el Poeta que descriu». Whitman va saber fer el gest decisiu que demanava el filòsof: «Amèrica en els nostres ulls tanmateix ja apareix com un poema; la seva vasta geografia incita la imaginació i no trigarem pas gaire a veure-la convertida en la mètrica» (EMERSON 1982: 281). *Fulles d'herba*, el poemari que anava creixent i s'ampliava durant tota la vida del poeta, maldava perquè els ciutadans desenvolupessin uns llaços emocionals que convertirien el seu vast país en una nació. Els EUA necessitaven un relat per assimilar i acceptar que la

diferència és el tret característic i definidor del seu país. Es tractava d'un salt al buit, d'una tombarella difícil d'executar, però Whitman evidentment se'n va sortir, de la seva aposta agosarada. El poeta va crear un relat identificador en el qual resultava possible emmirallar-se, que no incomodava ni exclòia, sinó que provocava una adhesió empàtica a una comunitat que no era fàcil que es percebés com a tal perquè resultava difícil trobar les raons que garantissin que aquestes persones amb orígens i prioritats tan diferents es veiessin a elles mateixes com a part d'una mateixa causa. Whitman va convertir tot allò que havia de ser una raó de disputa i d'exclusió —la diversitat— en un element aglutinador.

L'alè profètic i la confiança en un futur millor d'aquest poeta que va començar a publicar *Fulles d'herba* el 1855 contrasta amb el primer cant que Leopardi dedica a la seva Itàlia l'any 1835:

Pàtria meva, veig els murs i els arcs,
columnes, simulacres i les ermes
torres dels nostres avis,
però no veig la glòria...

(LEOPARDI 2004: 25)

Les revolucions atlàntiques —la revolta de les Tretze Colònies de 1775, la Revolució Francesa de 1789 i la d'Haití de 1795— van brotar totes de la noció que tan bellament descriu Jefferson, dient que «tots els homes són creats iguals». Aquesta és la consigna de la modernitat. Les transformacions enormes que marcaran el rumb d'Europa i les dues Amèriques en els dos pròxims segles brollen d'aquesta ferma convicció que els homes som tots iguals. I la conseqüència més visible d'aquest afany d'acabar amb els vells privilegis i injustícies seculares és la creació d'estats basats en la sobirania popular, començant amb la independència dels EUA.

Al vell continent, aquesta mateixa onada va tenir les seves ramificacions en el llarg procés de la unificació italiana i en la primavera de les nacions centreeuropees en 1848. A tot Europa, igual com el Risorgimento italià, pobles sotmesos a imperis i regnes llunyans van fer seu

l'esperit del poema de Leopardi i es van encaminar a retrobar la glòria esvaïda del seu poble. Durant tot el segle XIX, les nacions ressorgien i renaixien a Europa. El futur utòpic es concebia directament com la reconstrucció d'un país que ja havia existit, com una restitució del que els ha estat arrabassat, pres, usurpat. A diferència d'aquella ampla Amèrica que Emerson volia veure tot just convertida en un poema èpic amb els seus «bancs i tarifes, diaris i *caucus*, metodisme i unitarisme» per comparar-los amb «la ciutat de Troia o el temple de Delfos que també s'esvaeixen amb una velocitat de vertigen» (EMERSON 1982: 281), a Europa li sobrava el passat quallat als versos solemnes.

És trist constatar-ho, però la tradició, el llegat, la capacitat de transmissió dels béns culturals més preuats, va acabar sent entre els europeus l'argument capaç de fer trontollar la mateixa noció que va fer néixer la modernitat; i és que els homes som tots iguals. El retorn a l'Edat d'Or va esdevenir un argument polític devastador. El passat gloriós es va convertir en la utopia que definia el futur. Qui posseïa aquest passat gloriós era més que els altres. La noció que hi havia pobles històrics i els pobles sense història va quallar com un axioma. Sota aquesta disfressa va perviure intacta la idea de la superioritat de la civilització sobre els primitius que ja havia alimentat la colonització promoguda pels vells imperis europeus amb el dret inalienable de sotmetre els que són inferiors. La cultura va esdevenir un argument per a la barbàrie.¹ A aquesta transformació perversa de l'amor pel passat i el respecte per la tradició cal afegir-hi un altre fet. Els drets de l'home van perdre el singular tan precís que protegeix l'individu de tot l'abús de les estructures socials i es van realitzar clarament només en el context d'una comunitat. La nació va ser imposada com l'únic marc que podria protegir l'home i assegurar-li un marc de realització completa, aquell dret de «recerca de la felicitat» que postulava la Declaració de Jefferson. En aquest moviment imperceptible del singular al plural es va perdre alguna cosa difícil de definir, es va perdre un matís que bé s'assembla a un error de traducció.

1. En aquest sentit em sembla fonamental la noció de Michel Foucault de «biopolítica». I també l'assaig d'Achille Mbembe «Necropolítica» que s'acaba de publicar en traducció meua a *L'Espill*, núm. 53 (tardor 2016).

I és això exactament el que estic tractant de fer visible: com la noblesa d'un ideari es pot transformar en una arma mortífera. Les paraules són les mateixes i ben fàcils de reconèixer —*poble* o *nació*, *cultura* o *glòria*, *passat* o *civilització*—, però el desxiframent aquí és tan minuciós com la tasca d'un traductor que trasllada un concepte d'una llengua a l'altra. El perill de cometre l'error de comprensió és constant perquè ens precipitem a atribuir a aquests conceptes el significat que ja hi esperàvem trobar.

Aquest temps és tan dens que el podríem descriure amb l'estremidora imatge de Gabriel Ferrater com «un mal estiu que s'emmagrana-va espès. / Dies premuts, grums de sang i d'ossets». Aquesta imatge descriu bé els poc més de cent anys que separen la primavera de les nacions del segle XIX de l'abús del concepte de poble fins a mitjan segle XX. Després de la desfeta definitiva de tants ideals convertits en pur horror, Paul Celan tanmateix va escriure:

Sols de fil
damunt l'erm negre grisós.
Arbrant-
se amunt, un pensament
polsa el so de la llum: encara
queden cants per ser cantats enllà
dels homes.

(CELAN 2014: 39)

LLEGIR ELS CANTS CANTATS

El que revela aquest ràpid examen de la matèria poètica és l'estreta relació entre la construcció de les comunitats imaginades, com va definir les nacions Benedict Anderson en 1983, i la poesia. Leopardi i Whitman es van abocar amb tot el seu potencial a construir llaços per fermar la identitat del seu poble i aprofundir en la capacitat de reflexionar sobre totes aquelles característiques que els individus senten com a compartides amb els altres i els motiven a embarcar-se en una

empresa comuna. És cert també que no pas pocs poetes van ser tan utilitzats com Whitman per a la construcció de consciències blindades de pertinença, d'orgull i d'autosuficiència.

Whitman és la prova, segons el seu més recent traductor català, de «la incandescència ferotge de la poesia que tot ho penetra i tot ho contamina». I el mèrit més extraordinari d'aquest poeta sembla que sigui la seva crida a la inconsciència. Els seus versos són tan plens «d'una tendresa i d'una innocència que només una criatura irresponsable i encantadora podria arribar a somiar». El lector no ha de fer res davant d'aquesta allau d'imatges «precioses». El traductor desitja «de tot cor que TU també et deixis atrapar per aquests versos» (PONS ALONDRA 2014: 8 i 9).

A diferència de Pons Alondra —en un llibre de 569 pàgines, el traductor només ha afegit una pàgina i mitja per presentar el poeta del somni democràtic americà—, a Cebrià Montoliu, en la seva traducció parcial de *Fulles d'herba* feta l'any 1909, no li faltaven pas ganes d'incidir en les raons per què aquest poeta havia d'interessar als catalans. L'argument bàsic cent anys després continua sent ben bé el mateix: «Ha vingut a desvetllar-vos, oh catalans, del vostre secular encantament migeval amb tanta forta sotragada que la vostra vida social seriament ne perilla». Montoliu afegeix que en «el camí que hem pres no hi ha aturador possible», per això «us convé aprendre dels que us han precedit en aquesta via» (MONTOLIU 1909: 5 i 6). Tot i que el traductor proclama d'entrada el poeta com «l'estendard de l'esperit social modern» i confirma que «la nació ianqui és l'última expressió d'aquest modernisme social», Walt Whitman acaba sent vist a Catalunya —tant el 1909 com el 2014— com «un profeta en el vell sentit sibíllic» que «ni pensa, ni medita, ni raona, ni sent res per si mateix —un canal conductiu de totes les idees que floten en l'atmosfera mental», és a dir, que és «un mèdiu impersonal de l'immens esperit de la seva època» (MONTOLIU 1909: 9).

Jorge Luis Borges, que també va traduir parts d'aquest mateix llibre, igualment fascinat per la força dels versos, va fer una anàlisi tanmateix més acurada. El que convé retenir de les pàgines del seu pròleg és sobretot la comparació entre dos llibres que el 1855 surten a la llum a Nova York, *Hiawatha* de Longfellow i *Fulles d'herba* de Whitman. Longfellow, no cal dir-ho, està «ara relegat a les antologies escolars o

a la curiositat dels erudits i dels nens» —insuperable, com sempre, en la seva esmolada ironia que compara els nens amb els erudits, Borges sap cridar l'atenció que Whitman va prevenir els EUA del perill de començar la seva història com a nació amb una «epopeya profètica y mitològica» i que, en canvi, va escriure la seva poesia pensada per retratar «la primera de las revoluciones de nuestro tiempo». Whitman va voler cantar «de un modo condigno esa nueva fe de los hombres» (BORGES 1969: 7 i 8). Per això, perquè la democràcia era un fet nou, no va seguir el model de l'epopeia grega, ni el dels il·lustres models feudals amb un heroi central. Volia abolir les jerarquies aristocràtiques i apostar per la «incomparable y absoluta igualdad de todos los hombres». Es va proposar l'experiment «más audaz y más vasto que la historia de la literatura registra» i li va sortir tan bé, diu Borges, que ens hem oblidat que va ser un experiment (BORGES 1969: 9).

La poesia de Walt Whitman no és, doncs, el balbuceig d'una criatura inconscient, ni tampoc convé incitar el públic que es deixi endur pel cant d'una manera tan absolutament passiva. La força dels seus versos és haver sabut prendre el pols de la modernitat en un sentit molt concret, mostrar com el jo individual es fon i es converteix en un «yo múltiple», segons Borges, en una consciència gairebé còsmica que fa que tot sigui ara, que el món, tot sencer, existeixi simultàniament. Whitman anul·la la història, el passat, instaura el present embriagador —per això és tan diferent de les odes patriòtiques de Leopardi i de tants altres poetes romàntics europeus que furgaven en les derrotes i les decepcions per construir una imatge complexa del que realment som, del que volem oblidar i també del que se'ns escapa irremissiblement. Whitman és potser el primer que té la consciència de la heterogeneïtat de qualsevol territori, de la impossibilitat de reduir la diversitat a cap mena de denominador comú. Celebra la vida i la confiança en una igualtat francament assumida. Aquesta capacitat de riure's directament dels prejudicis racials i de tractar l'homosexualitat amb joia i desimboltura fan impossible veure en el poeta de barba blanca i bard que balbucejia missatges incomprensibles que cal creure cegament com si fóssim uns babaus.

Whitman, en dos cants del *Cant de mi mateix*, examina la metàfora central del seu llibre, l'herba. Com imaginar-nos la imatge que

dóna el nom a *Fulles d'herba*? Què ens imaginem quan llegim el vers: «Un infant va dir “Què és l'herba?” portant-me-la amb mans plenis-simes»? (WHITMAN 2014: 41). Es tracta aquí d'un manyoc d'herba segada que procedeix d'aquells parterres que avui cobreixen els camps de golf o de futbol? L'herba és un mer ornament? Si és així, llavors el títol del poemari és coherent, perquè l'herba és una planta que només conserva les fulles, que no dona cap fruit, la tija i les fulles sense ni la més senzilla espiga, només fulles uniformes, ermes, fulles preparades per ser tallades una i una altra vegada. L'herba és la matèria cultivada només amb l'única finalitat d'acabar sota la daga? Cal que us recordi aquelles potents metàfores homèriques que comparen les fileres de joves soldats que moren sota les espases enemigues amb les tiges dallades? La hipòtesi que Whitman interpreta els homes com un simple material genèric en el qual les generacions successives van ocupant el lloc que han deixat els que han estat delmats, troba confirmació al final del mateix cant: «I morir és diferent de tot el que s'hagi pogut imaginar, i millor» (WHITMAN 2014: 43). Aquí treu el cap la idea de la bella mort, del gloriós sacrifici per a una causa major —la pàtria, no cal dir-ho— que és l'únic que pot justificar una vida.

Però en el cant novè, l'herba és l'olor de fenc: «L'herba seca del temps de sega omple l'alentida carretera». I el poeta confessa que un cop ple el graner, «em rebolco fent tombarelles i m'enredo els cabells plens de brins» (WHITMAN 2014: 45). La imatge és festiva, tan bucòlica que de debò omple el cor. Heus aquí la vida tota sencera i l'herba que ha recuperat la seva qualitat d'aliment. És la gramínia més primitiva. És l'origen del blat i del pa. Dins d'aquesta alegria de l'estiu que declina hi ha la celebració de tota una civilització.

Com definir el nostre avui davant de tantes metàfores que ens encerclen? Agafo la resposta prestada de Narcís Comadira. En un dels passatges més colpidors que li conec, el poeta escriu: «Potser algú, una institució per a milionaris avorrits i retirats, organitzarà algun dia, en alguna abadia desafectada, posem-hi un Advent sencer, un mes i mig de la natura amb el dejuni inclòs i la representació pertinent a cada dia i a cada moment del dia, en un llatí acuradament pronunciat...» I afegeix: «Fora una perversió, és clar. Però la nostra societat d'espectacle, no en dubtin, va per aquest camí. Podem arribar a un

any litúrgic com un parc temàtic» (COMADIRA 2001: 21).

Comadira, defensor insubornable d'un món d'abans, del paisatge ideal capturat dins els seus clars contorns, tanmateix ens demana amb urgència que ens adonem de les imperfeccions del nostre món. L'any litúrgic s'ha esvaït en bona part, la vivència que unia una comunitat s'està apagant. Tots som poc o molt conscients que la possibilitat de viure amb la candidesa de Whitman, amb els cabells plens de brins d'herba, resulta ja gairebé inconcebible. I precisament per això, allò esvaït s'ha posat a la venda com si fos un producte qualsevol. L'atmosfera, la calidesa, els sentiments nobles, tot això avui es creu que pot ser no només reproduït, sinó directament venut com una experiència autèntica. La plenitud d'un món que se sabia sencer ens arriba avui com un espectacle en còpies maldestres.

Aquesta inquietud de la modernitat que se sap esberlada, inautèntica, reduïda a mera aparença i fals resplendor, la podem intentar il·lustrar amb la tipologia que extrec de *La production de l'espace* (1974) d'Henri Lefebvre. A la Grècia àtica, els capitells ornamentals de les columnes formaven part de l'estructura mateixa. El decorat era inseparable de la forma original. Sense els acabaments, els temples no s'aguantarien drets. La forma era integrada dins de la utilitat orgànicament, com de fet passa en aquesta mateixa sala gòtica on ens trobem: els arcs majestuosos de la volta d'aquesta sala Nicolau d'Olwer de l'Institut d'Estudis Catalans efectivament sostenen el sostre, no són només un aplacat decoratiu. La cultura romana va introduir en l'arquitectura els revestiments de les columnes amb el marbre. Donaven més esplendor i feien les construccions més lleugeres que permetien prescindir de bona part de l'estructura. L'aparença així es podia sofisticar molt, però la integritat entre la forma i l'ús s'havia perdut.

CONTENTS DE RES

Leopardi, el poeta romàntic per excel·lència, que va carregar els seus versos amb aquelles impossibles promeses de realització personal, difícilment hauria pogut ser mai utilitzat per a cap mena d'adoc-

trinament. Em sembla unimaginable que els seus versos, en edicions abreujades, poguessin ser posats a les motxilles dels soldats que feien la guerra com efectivament va passar amb el *corneta* de Rilke. *La cançó d'amor i de mort del corneta Christoph Rilke* va ser traduïda al català per Carles Riba i es va publicar el 1965 amb un pròleg de Salvador Espriu i forma part d'aquests intents constants de seguir l'estela d'aquells pobles, com deia Cebrià Montoliu, que ens han precedit en aquesta empresa. Els soldats nord-americans també combatien a Europa amb llibrets primers de poemes de Whitman per donar-los moral. No per aquest fet, però, aquests llibres i aquests poetes han de ser declarats incitadors a l'odi o embriagats de cap rauxa nacionalista.

La intervenció de les forces armades dels EUA en les dues grans guerres europees ens ha deixat, però, un testimoniatge poètic molt més incòmode. Ezra Pound, amb *Els Cantos pisans* (1948), representa, segons el seu traductor català, Francesc Parcerisas, «un examen de consciència devastador: el del poeta que veu com s'esfondra ràpidament el món en què ell ha cregut» (PARCERISAS 2016: 9). Pasolini també estava convençut que la complexitat d'aquests versos els blindava contra tot abús: «Pasolini era del parer que Pound mai podria ser utilitzat per la dreta, ja que la seva altíssima cultura el protegia, segons ell, d'una instrumentalització descarada: "l'escurçonàs feixista no s'ha pogut empassar aquest grandíssim anyell pasqual"» (PONS 2016: 101).

Per refutar aquesta innocuïtat de la poesia culta d'Ezra Pound us proposo que rellegiu amb atenció l'assaig d'Umberto Eco de 1995 sobre l'«ur-feixisme». La primera característica d'aquest feixisme etern és, segons Eco, el culte a la tradició en el sentit que la humanitat va tenir accés a la revelació en els temps iniciàtics i que aquest misteri va quedar xifrat en llengües avui inaccessibles en «els jeroglífics egipcis, les runes cèltiques i en aquells rotlles amb textos poc coneguts de les religions asiàtiques». La segona característica és que la nova cultura ha de ser sincrètica. «Ha de tolerar contradiccions», diu Umberto Eco, perquè les coses no són mai el que semblen, sinó que poden ocultar una veritat que no podem pas desxifrar. Per això, «no hi pot haver cap mena d'avançament en el coneixement. La veritat ja va ser pronunciada una vegada per totes i l'únic que podem fer és interpretar el seu missatge obscur». Cal rebutjar la modernitat, diu el tercer punt,

però no pas la tecnologia, sinó sobretot «l'esperit del 1789 (i el del 1776, evidentment)». El feixisme etern tampoc tolera la discordança o la diferència, és «racista per definició». La causa de la seva aparició —aquest és el punt realment important— és «la frustració individual o social» i és especialment fàcil d'arrelar entre «les persones que se senten mancades d'una identitat social clara» perquè apella a la característica més fàcil de constatar i pretén convertir-se en el ciment emocional de tots aquells qui van néixer dins d'un mateix estat. Però per construir els llaços de pertinença, el nacionalisme feixista es basa quasi exclusivament en la xenofòbia. Per això els feixismes estan «obsessionats amb les conxorxes, especialment les internacionals [...]». Els jueus són el millor objectiu perquè tenen l'avantatge de ser al mateix temps a dins i a fora del país.» Per als feixistes, la vida és viscuda com un patiment constant, però amb la promesa d'una Edat d'Or. Tot i això, aquesta Arcàdia esperada mai arriba i el sentit de la vida només es pot trobar en la lluita constant. En el feixisme impera el desig d'heroïcitat. La vida mateixa és concebuda com una batalla interminable perquè «els *ur-feixistes* tenen pressa de morir». Com que la guerra permanent i la necessitat d'una mort heroica «són jocs difícils de jugar», el feixista «transfereix la seva voluntat de poder a la sexualitat», menysté les dones i no tolera els hàbits sexuals no habituals, de la castedat a la homosexualitat. A més, per als feixistes «l'individu no té cap dret» perquè els homes han transferit la seva voluntat al Líder, que és l'únic intèrpret de les seves necessitats. Un feixista etern es defineix també des de la ferma oposició «contra els governs parlamentaris “podrits”», perquè els representats elegits democràticament no poden pas representar la veu del poble. El feixisme, finalment, s'inventa una llengua nova, simplificada «pobra en vocabulari i de sintaxi elemental per limitar els instruments per al raonament complex i crític» (Eco 1995: 4-7).

Els *Cantos* (1917-1969) d'Ezra Pound són plens de misteriosos caràcters de llengües llunyanes, desconegudes. La contradicció en els seus versos és tolerada fins al punt que sembla part de l'estructura, com si el poeta efectivament hagués volgut obrir l'accés a una veritat superior. La modernitat en el sentit de les revolucions atlàntiques del final del segle XVIII ha estat fermament rebutjada per Pound. Si per

alguna cosa s'ha vist atret per la ideologia feixista és perquè el feixisme anul·lava totes aquestes faules sobre la igualtat de tots els homes i tornava el món a les seves velles estructures jeràrquiques i a les seguretats. Tanmateix, Pound s'ha postulat com aquell que ha introduït en la poesia una verdadera fascinació per la tècnica i és ell qui ha inventat l'eslògan «make it new». La seva és una modernitat instrumental, que nega les bases de la transformació social i només aposta per la innovació formal extrema —el deliri tecnològic del nazisme hauria de ser en aquest sentit una advertència inesborrable.

Pound va ser empresonat a Pisa com a ciutadà americà per les forces armades del seu propi país, els EUA. Va ser acusat d'haver traït els valors democràtics de la seva pàtria i menyspreat el seu govern electe i els seus representants. És un matís important, aquest, que ens confirma el seu rebuig a la democràcia parlamentària. I també és ben conegut el seu visceral antisemitisme. Les teories econòmiques en què es basa per rebutjar la modernitat ensalvatgida partien de la convicció que existeix la conxorxa anunciada pel *Protocol dels Savis de Sió*; és a dir, que les teories de la conspiració més agosarades dels nostres temps empal·lidirien davant de les lleis econòmiques en les quals creia Ezra Pound... No va apostar pas per la llengua nova, feta d'eslògans, és cert. Però fins i tot Umberto Eco s'ha oblidat d'afegir entre les característiques del feixisme etern que la paraula pot deixar de ser el vincle tens amb la realitat si es converteix en aquell garbuix de veus indestriables que va retratar Goethe —segons Franco Moretti, per pura casualitat— en la nit de Walpurgis del seu *Faust*: res no importa, tot és possible, contactes casuals, breus, prescindibles, el món com un soroll llunyà d'un televisor que ens hem oblidat d'apagar.

Era la manca d'una identitat ferma la causa que el va fer abraçar el feixisme italià i venerar el seu líder? Francesc Parcerisas (2000: 7) ho confirma en la presentació d'*Un esborrany de XXX Cantos*. Diu el traductor que la poesia d'Ezra Pound cal entendre-la dins del context ideològic de l'imperialisme d'entreguerres. Els EUA representaven una «nova nació», mancada de tradició i d'història cultural sòlida que havia de justificar-se contínuament i tenia escassos productes intel·lectuals per oferir. Per això, els EUA s'emmirallaven en «el miratge

ideològic de la cultura europea burgesa que no ha deixat mai d'obnubilar els desheretats triomfadors espectaculars al nou continent». Els *Cantos* són doncs la història d'aquesta frustració i d'aquesta substitució, d'apropiar-se dels tresors culturals forans, «d'afirmar que la democràcia americana era la continuadora de la grega i que la superioritat tecnològica americana era l'encarnació de Roma en ple segle xx» (Parcerisas 2000: 8 i 10). Aquest ideari havia de sostenir els EUA, assegurant-li la seva futura grandesa.

És en aquest punt on aquella confiança de Whitman en el món creat de bell nou, orgullós de la seva diversitat, recupera la urgència d'obtenir un passat del tot mític que el 1855 ell mateix tallaria en sec en superar la proposta de Longfellow d'una epopeia fundacional basada en les cultures originàries d'Amèrica del Nord. El gest de Pound és en aquest sentit doblement negacionista: la seva rejerarquització de la societat esborra la diversitat inherent del nou continent i alhora substitueix les arrels històriques del territori colonitzat per un passat de més pes, manllevat de literalment qualsevol racó del planeta.

I és precisament en aquest únic punt on Parcerisas estableix una connexió directa amb la cultura catalana i parla dels «nombrosíssims paral·lelismes que existeixen entre les preocupacions de Pound i del noucentisme català» (Parcerisas 2000: 10). Esmenta en aquest context Eugeni d'Ors, que creia en l'imperialisme de la cultura; Ribà, que es delia per una llengua fundacional, pel món hellènic i pel gust per l'arcaisme, i el món renaixentista de Foix. Excusa a Pound com si volgués dir que el seu afany de reformes socials no era pas comparable amb el projecte de la ciutat ideal catalana, que el poeta només es movia dins dels límits de la literatura. No és això, però, el que el distingeix d'un projecte com el noucentisme català —i de tantes altres arcàdies que van brollar en aquells anys per tot Europa: només cal que us passegeu per Ljubljana descobrint l'ordre i l'harmonia que li han conferit les reformes urbanístiques i arquitectòniques de Jože Plečnik.

«L'Arcàdia de Carner no és pas una Arcàdia», escriu Narcís Comadira (2010) al pròleg d'*Els fruits saborosos*, «beneitona, jaganera, superficial, lleugera, petitburgesa, com a vegades s'ha dit. Sorpren que en un jovenet de vint anys, que són els que Carner tenia quan va escriure aquests versos, hi hagi ja aquesta saviesa de la presència de la

mort a l'Arcàdia» (COMADIRA 2010: 36). *Et in arcadia ego*, la consciència de la pròpia mortalitat, el càlcul del món que inclou la provisió i la fugacitat de tota empresa humana, anul·la el mateix nucli de l'«ur-feixisme», que és la convicció ferma que l'home pot dominar la natura. O dit amb la bellesa dels versos de «Ginesta» de Leopardi (2004: 315):

Així, ignorant l'home i aquells temps
 que ell anomena antics i el llarg seguici
 de néts després dels avis,
 natura sempre és verda, és més, segueix
 per un camí tan llarg
 que sembla immòbil. Mentrestant, cauen regnes,
 passen gent i llenguatges: i no ho veu:
 i l'home, enorgullit, etern es creu.

Catai, el primer poemari de Pound que Parcerisas va traduir el 1985, conté versos d'una bellesa difícil de descriure, meravellosos en la forma, profunds, commovedors en el contingut i el missatge: «És tan tard que la rosada amara les meves mitges de gasa» (POUND 1985: 28–29), diu la noia malalta d'amor a l'escala «de joiells». És difícil expressar la desesperació d'una manera més subtil que amb aquesta peça de roba fina que s'ha impregnat de tristesa. L'empelt amb la cultura oriental que Pound va ser capaç de protagonitzar en els poemes, com esculpits, no pot ser pas contestat. Però no per això cal oblidar que Pound va ser mogut per aquest esperit imperialista voraç d'apropiar-se tot el que troba. És un error? No ben bé, no ho és. Tota poesia és resultat d'aquest desig irreprimible de descobertes i d'apropriacions. L'únic que cal fer és distingir amb precisió cap on apunten els «elements forans» i quina realitat ens conviden a construir. La bellesa cristal·lina dels *Catai* introdueix la noció de finitud: potser més que en cap altre llibre seu, Pound es compromet aquí amb el pòsit compartit de la humanitat que la poesia exigeix dels seus deixebles.

«La vida no és tan simple», avisava el 1995 Umberto Eco, perquè sabia que les noves formes de feixisme no apareixerien necessàriament copiant els vells símbols ni probablement mai més veuríem les cami-

ses negres desfilant per les places de petites ciutats pacífiques. Ell tenia por del populisme creixent gràcies a la facilitat de comunicació de la nostra era i deia que «l'ur-feixisme tornarà en la disfressa més innocent de totes». Eco deuria haver escrit contra l'imperi de Berlusconi que va arribar a l'arena política l'any abans, el 1994, per bé que en 2016 el seu text s'ha actualitzat amb la victòria del magnat mediàtic Donald Trump. Però el feixisme etern ja ha rebrotat en una forma més severa, que estremeix. Hem de ser conscients que l'islamisme polític actual no és més que una prolongació d'aquest mateix «rebuig de l'esperit de 1789 (i del 1776, és clar)». El món musulmà s'ha empeltat de la doctrina més mortífera que Europa hagi produït mai. No podem pas expulsar aquest assumpte de la radicalització d'uns joves que «tenen pressa de morir» com si no tingués res a veure amb els homes blancs i civilitzats. «És la nostra obligació de destapar-lo [l'ur-feixisme] i de mostrar amb el dit qualsevol nova aparició —cada dia, en qualsevol part del món» (ECO 1995: 6). Per això, per aquestes raons tan actuals, polítiques, decisives, és important de no llegir els versos d'Ezra Pound, ni tan sols els de *Els Cantos pisans*, desencisats i amargs, com si els hagués escrit un lluitador contra un sistema que sempre és hostil a l'home individual. El va llegir així Pier Paolo Pasolini i també Blai Bonet (PONS 2016), perquè la necessitat de trobar veus contestatàries és simplement massa forta. Però no ens podem pas permetre construir sil·logismes falsos que impelleixin a venerar a qualsevol rebel. En la introducció a *Els Cantos pisans* el camp d'empresonament de Pisa és comparat amb les bases actuals dels EUA fora del territori nacional, com la de Guantánamo a Cuba. És cert, les condicions que s'hi ha dispensat als presoners són estremidores, provoquen un rebuig instantani. La gàbia sense sostre —un contenidor autènticament pensat per a una fera salvatge—, és una imatge tan denigrant que cal qüestionar tot el sistema que hagi enginyat aquests càstigs. Davant d'aquests abusos de poder hem de reaccionar com les generacions anteriors han rebutjat la pena de mort, que diria que a la majoria dels europeus ens sembla inadmissible en qualsevol context. Però això no vol dir que un presoner que hagi estat sotmès a vexacions l'haguem de proclamar un heroi, innocent, comparable amb les víctimes que han patit atrocitats. Pensar així és anul·lar la lògica més elemental, és sus-

pendre l'argumentació, admetre que els sillogismes són un mer exercici retòric en què tot s'hi val. «Pound, en tant que poeta foll i traïdor, és “l'àngel anunciador” d'una poesia que no ha de retre comptes a ningú», escriu Arnau Pons (2016). I afegeix irònic: «Si Pound no hagués existit, caldria inventar-lo».

El descontentament contra el món és lícit, necessari, fins i tot urgent. Però aquesta revolta l'hem de poder identificar amb els mites —com deia Furio Jesi en 1968 en el seu comentari de Pound— que poden acostar-nos a un humanisme renovat. Un doble i divergent judici, estètic per una part i moral per l'altra, apunta Jesi (1968: 233), no és lícit, i afirma rotundament que Pound no es va pas distanciar mai de les seves creences, que fins i tot quan parodia ho fa, de fet, per poder insistir en aquelles veritats que, dites sense aquesta eina retòrica, sense aquesta mofa aparent, serien inacceptables. Els *Cantos* són fruit de l'èxtasi i serveixen per procurar l'èxtasi, és a dir, la destrucció d'un mateix: la contemplació, fins a la identificació, d'una realitat que el contemplador considera sobrehumana.

No podem deixar que l'agror de les frustracions ens converteixi en aquells que anhelan una Edat d'Or que certament mai arribarà. No podem ser els deixebles que segueixen un camí impossible d'assolir, si més no amb els mitjans en els quals el feixisme etern confia sempre: el misteri indesxifrabable; la bella mort com l'únic sentit que justifica una vida; l'individu sotmès a la llei del grup, i la paraula que, perduda tota capacitat de transformar el món, és o bé un eslògan, o bé un balbuceig incontenible on tot és vàlid.

Francesc Parcerisas ha escrit molts llibres de poesia, i si algun fil conductor li podem atribuir gairebé a cegues és que es tracta d'un poeta capaç de qüestionar l'ideal, fins i tot la possibilitat mateixa d'una totalitat estable. No és estrany que sàpiga navegar dins l'anarquia exuberant dels versos de Pound, escrits amb una «ortografia desballestada». N'ha sabut extreure aquells valors de tècnica, d'ironia i de desencís que li han servit per construir una mirada alternativa al poeta que ha traduït amb tanta cura i durant tants anys. L'últim poema de *Seixanta-un poemes* (PARCERISAS 2014) ofereix una resposta a aquesta quietud inquietant que ens envolta. En aquests versos el poeta-traductor renuncia, precisament, a aquella mancança que ha corse-

cat la modernitat per dins. És clar que no necessitem cap causa major per viure; només cal deixar que «allò que és bell, / i allò que és bo, siguin encara aquesta punta de dolçor» (PARCERISAS 2014: 84). Ara ja sabem que ens hem instal·lat definitivament en un món insegur, que la vida ens ha acceptat només provisionalment:

perquè aprenem a viure així, no tocant res,
 tibant una mica més encara aquest poc temps,
 porucs de tot, contents de res,
 i tanmateix mitjanament valents
 en la il·lusió de fer mans plenes del present.

(PARCERISAS 2014: 84)

LA CONSCIÈNCIA GANDULA

I finalment cal fer ben visible l'enorme empresa combativa que Paul Celan va emprendre contra totes aquestes «consciències gandules» —aquest terme pertany a Boris Pahor, autor de la novel·la *Necropolis* (1967)— per fer-nos adonar que la poesia ni s'escriu amb majúscula ni pot ser un espai on l'únic propòsit del cant sigui produir un so agradable. A *Fuga de la mort* trobem el vers, que cito en la traducció d'Antoni Pous, molt eloqüent: «la mort és un mestre vingut d'Alemanya el seu ull és blau» (CELAN 1996: 24–27). Es tracta d'una constatació estremidora, que fa mal, que provoca que tots els fonaments mateixos del nostre món trontollin. Admetre que la cultura pugui ser la causa d'una devastació de la dimensió que va provocar el nazisme a Europa és inconcebible —d'entrada. Però és així, tanmateix. La poesia és efectivament primer que res un cant, la capacitat de produir fascinació. No és cap casualitat que Leopardi hagi titulat els seus poemes *Cants* i Pound hagi utilitzat ben bé el mateix terme, només que traduït en el per ell exòtic espanyol. La mateixa paraula també ressona al llarg de tot el poemari de Whitman, i Celan parla en un dels seus poemes més commovedors dels «cants per ser cantats més enllà dels homes». La força de la paraula poètica és aquesta, és el cant. La poesia

té la capacitat de suspendre les facultats de raciocini i de deixar-se endur per la rauxa. Que la poesia pugui provocar engegament és una constatació terrible, incòmoda, sobretot perquè és tan evident que en un passat gens llunyà s'ha abusat dels sentiments que la poesia pot evocar. Considerar la poesia com un perill, però, resulta inacceptable. No ho podem admetre: és com si ens robessin l'únic reducte on encara ens podíem sentir segurs, bons, nobles.

Els atacs ferotges que Arnau Pons rep força sovint com a exegeta de la missiva de Celan no són pas la conseqüència de la desmesura de la seva ploma massa esmolada ni dels seus atreviments d'exposar qui sigui a aquest examen de consciència. La raó que Pons sigui un assaigista i traductor quasi intolerable en alguns cercles està completament desvinculada de cap qüestió d'índole personal. Es tracta d'un atac instintiu dels poetes que senten que el seu ofici s'ha d'escriure sempre en majúscula contra aquell qui denuncia aquest fals privilegi. Però la poesia per si sola no és noble, no és un espai de llibertat absoluta, no és aquell cercle de guix dibuixat a terra com un conjur màgic dins del qual res del que es faci no tindrà conseqüències ni caldrà donar-ne compte a ningú: «La poesia pot ser útil o fer-se detestable. Depèn del que s'hi congrii i depèn també de les lectures que se'n facin» (PONS 2016: 101). A la poesia cal tot just construir-li aquesta noblesa sempre de nou. A cada poema cal insuflar-li l'ànima que farà que els versos esdevinguin també humans, capaços d'empatia i de memòria compartida que ens uneixi en una comunitat conscient de les seves ferides. No concebo la poesia com un elogi de la inconsciència.

A Catalunya, encara que molts poetes i escriptors sí que hagin escrit amb un fil de veu que tan sovint es trenca o no és escoltat, el missatge predominant és aquell que advoca per l'oblit. L'oblit va ser segellat durant el pacte de la Transició tant per la cúpula política com per la societat civil. Ho corroboro ràpidament amb les dues pel·lícules que més ressò van tenir no només a l'Estat, sinó que van ser vistes també en l'espai internacional com a relats convincents de la Guerra Civil espanyola. *Pa negra* (2010) d'Agustí Villalonga està filmada directament en color sèpia com si calgués subratllar la bretxa insalvable entre aquell abans i el nostre ara, establir un llindar infranquejable de la memòria. El director va modificar substancialment també el final

de la novel·la d'Emili Teixidor que li va servir de pretext. Allí on l'escriptor hi retratava un "monstre" —el nen reeducat en una escola religiosa franquista fins al punt de ser capaç de renunciar a la seva pròpia mare—, la pel·lícula tenyeix la decisió com si fos l'única opció disponible, un gest sensat, i admet que el conformisme s'havia imposat definitivament. *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro testimonia, en canvi, que la veritat històrica només pot aparèixer en flaixos. La pel·lícula per això té l'aparença d'un conte fantàstic que permet captar les atrocitats en breus episodis inserits en una atmosfera onírica. El que resta de la guerra és doncs el mite, al qual es poden anar afegint elements de procedències ben diverses, com el "somriure" del Joker de Batman que dibuixen els presoners al comandant franquista en un acte de venjança cega. No només a Espanya, sinó també a Catalunya, el discurs artístic de com referir-se al dolor compartit no està fet. Hi ha una enorme ruptura de memòria i es continua cultivant la noció que allò d'abans no té res a veure amb nosaltres. Un altre ràpid exemple que confirma aquesta inconsciència generalitzada podria ser l'intent de l'Ajuntament de Barcelona de situar davant del Born l'estàtua de Francisco Franco la tardor de 2016, "accidentalment" decapitada en els dipòsits del magatzem municipal. El gest de l'exposició a mi em resulta incompreensible, però és una proposta que confirma que l'oblit s'ha fet tan inqüestionable que el dictador, per a massa gent que ocupa llocs de la màxima responsabilitat, ja no és res més que una simple metàfora, com si la seva presència no pogués estremir, o ofendre, a ningú.

La poesia en tots els seus aspectes, també quan es bolca a la tasca de construir i preservar els ideals, conté en ella mateixa la reflexió sobre els límits d'aquests constructes, sobre la inestabilitat de les nostres creences i de la nostra identitat. No són els poetes culpables de l'abús de la força dels seus versos. Els responsables de totes les lectures, també de les més esbiaixades, d'aquelles que fan passar de les paraules a l'acció, som els lectors. Pel que advoco des d'aquesta plataforma que m'heu cedit tan amablement és pel compromís que tenim com a lectors, o exegetes, o traductors, per suscitar i obrir aquests textos a la crítica hermenèutica, ben bé en el sentit de Jean Bollack (2014). És responsabilitat nostra com seran llegits els poemes i si ens serviran per

comprendre el dolor i acostar-nos a aquella dimensió desconeguda, a l'altre, a aquell que és diferent de nosaltres, o bé si els utilitzarem obstinadament sords per tots els «elements forans» que no encaixen en la visió del món que professem com a excusa per poder mantenir barres, prejudicis, privilegis inconfessables.

En l'afany d'entendre el mite, de desxifrar la força incommensurable dels Relats, els intèrprets de les obres literàries entrem en competència directa amb els ideòlegs que senten la necessitat de transformar els missatges complexos i les metàfores en un discurs coherent, nítid, comprensible d'una sola manera. Estem en minoria. I som del tot febles, considerats com la partícula més prescindible de tot el sistema literari. No fem cap falta per preservar el bagatge cultural o el patrimoni artístic. No se'ns necessita perquè l'art pugui ser venerat. I aquí es produeix sempre de nou un espantós error d'apreciació perquè els Relats, els Poemes, l'Art en majúscula, només ens pertanyen si tenim la capacitat de llegir aquestes imatges potents sempre de nou, obligar-nos a fer front a nous reptes, a examinar i a reexaminar els relats en els quals creiem per poder establir quins són els fonaments que sostenen els nostres ideals.

La forma estricta tant serveix per a la construcció d'illusions compartides (Comadira / Leopardi) com per a l'anàlisi més severa (Pons / Celan). El vers lliure i exuberant pot ser tant un crit de decepció (Parcerisas / Pound) com un cant de joia que res no pot apagar (Pons Alorda / Whitman). O dit d'una altra manera: sempre hi haurà entre els poetes un Goethe, que va morir amb el crit «Mehr Licht!» [*Més llum!*] als llavis, i un Lenz, immortalitzat per Georg Büchner, que es lamenti: «Wird es denn niemals wieder Nacht?» [*No hi haurà mai més la nit?*]. Llum i tenebres, dia i nit, construir i analitzar... En les dues operacions hi ha inclosa la consciència de la força destructora de les il·lusions. Per això no hi ha una única manera definitiva de com abordar el coneixement del món. Però, tant si ens atrau la llum precisa dels dies clars com si ens agrada avançar a les palpentes en espais de tenebres, cal llegir els poemes des d'una distància crítica que eviti que no ens arrosseguin als seus abismes insondables.

La poesia és sempre una lliçó sobre el no-solapament i ens fa capaçs de descobrir que el nostre món se sosté en un equilibri fràgil. Amb

aquesta consciència que no hi ha solucions definitives, cal que ens fem partícips d'assegurar que la fragilitat mantingui el seu equilibri. Es fa urgent involucrar-s'hi i no observar la misèria humana amb els braços plegats. És només aquesta, l'actitud que pot apaivagar els símptomes de la modernitat malalta per la seva impossibilitat de superar la pròpia aparença d'espectacle inautèntic; de superar, en definitiva, la postmodernitat que ja ningú ni tan sols s'esforça a definir seriosament des que Zygmunt Bauman va declarar-la «líquida» l'any 2000. És llavors quan la poesia reprèn la seva tasca i transforma el cant en una crida, com va passar amb la poesia de Paul Celan. Celan utilitza la immensa potència de la paraula poètica per asseverar-nos, per fer-nos responsables de voler descobrir la veritat, d'invertir l'esforç per comprendre i també —no pas menys important— per fer-nos càrrec de tot allò que sabem. Es tracta de no girar els ulls, en definitiva, de no entrenar-nos en aquesta «consciència gandula» que ens fa tan feliços.

Llegir poesia significa voler viure entre les llengües, en aquest espai compartit per tots els poetes de tots els temps; instal·lar-se en llocs no segurs, però treballar sempre perquè es facin més habitables. «¿He de tenir, després del te, i els pastissos, els gelats», es preguntava T.S. Eliot en *La cançó d'amor de J. Alfred Prufrock* (1915), «la valentia de forçar l'instant a la seva crisi?» (ELIOT 1981: 51). Doncs, sí, els instants han de ser forçats a la seva crisi. Responc així la pregunta inicial de la meua reflexió. A partir de quina tradició ha de treballar l'intel·lectual modern? No importa, en el fons, mentre decidim no accontentar-nos amb les pastes i el cafè de mitja tarda, sinó que estiguem disposats a forçar els instants a la seva crisi.

BIBLIOGRAFIA

BOLLACK (2014): Jean Bollack, «Esbossos de comprensió», dins CELAN 2014: 85–122.

BORGES (1969): Jorge Luís Borges, «Prólogo», dins Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Buenos Aires: Lumen, ps. 19–24.

CELAN (1996): Paul Celan, «Fuga de la mort», traducció d'Antoni Pous, *Reduccions*, núms. 65–66 (1996), 24–27.

— (1998): Paul Celan, «Vingué l'avern d'una tempesta», traducció d'Ar-

- nau Pons, *El Pou de Lletres* [Manresa], núms. K/11–L/12 (tardor–hivern), p. 12.
- (2004): Paul Celan, «Aflució pronunciada en motiu de la recepció del premi de literatura de la ciutat lliure hanseàtica de Bremen (1958)», traducció d'Arnau Pons, *Rel's* [Tortosa], núm. 3, ps. 52–53. També disponible en línia a: <http://webfacil.tinet.org/usuarios/rels/rels_3_20080227094543.pdf>.
 - (2012): Paul Celan, *De lllindar en lllindar*, traducció d'Arnau Pons, Barcelona: LaBreu.
 - (2014): Paul Celan, *Cristall d'alè*, traducció d'Arnau Pons, Barcelona: LaBreu.
- COMADIRA (1985): Narcís Comadira, *Poesia italiana*, traducció de Narcís Comadira, Barcelona: Edicions 62 – La Caixa.
- (1990): Narcís Comadira, *Poesia italiana contemporània. Antologia*, traduccions de Narcís Comadira, Joan Tarrida i Xavier Riu, Barcelona: Edicions 62 – La Caixa, 1990.
 - (2001): Narcís Comadira, *L'any litúrgic com a obra d'art total*, Barcelona: Fundació Joan Maragall.
 - (2004): Narcís Comadira, «Introducció», dins LEOPARDI 2004: 5–21.
 - (2010): Narcís Comadira, «Pròleg», dins Josep Carner, *Els fruits saborosos*, Barcelona: Edicions 62, ps. 19–50.
- DEMALDÉ (2008): Felip Demaldé, «Pròleg», dins Jaume Pons Alorda, *Cilici*, Palma: Moll, 2008, ps. 9–10.
- ECO (1995): Umberto Eco, «Ur-Fascism», *The New York Review of Books*, 22 juny. Traducció catalana de Gustau Muñoz a *País Valencià, Segle XXI*, 20 gener 2017. Disponible en línia a: <<http://paisvalenciaseglexxi.com/2017/01/20/ur-feixisme/>>.
- ELIOT (1981): T.S. Eliot, «La cançó d'amor de J. Alfred Prufrock», traducció de Francesc Parcerisas, *Els Marges*, núms. 22–23 (maig–setembre), ps. 49–52.
- EMERSON (1982): Ralph Waldo Emerson, «The Poet» (1844), *Nature and Selected Essays*, Nova York: Penguin, ps. 259–284.
- JEFFERSON (1993): Thomas Jefferson, «La Declaració d'Independència» (1776), dins Roland Pupo, ed. i trad., *Independència i unió dels Estats Units d'Amèrica*, Barcelona: Llibres de l'Índex, ps. 49–54.
- JESI (1968): Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino: Einaudi.
- LEFEBVRE (1974): Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, París: Anthropos.
- LEOPARDI (2004): Giacomo Leopardi, *Cants*, traducció de Narcís Comadira, Barcelona: Edicions 62.

- MBEMBE (2016): Achille Mbembe, «Necropolítica», traducció de Simona Škrabec, *L'Espill*, núm 53, ps. 5-36.
- MONTOLIU (1909): Cebrià Montoliu, «Pròleg», dins Walt Whitman, *Fulles d'herba*, traducció de Cebrià Montoliu, Barcelona: Biblioteca Popular de L'Avenç, ps. 5-11.
- PARCERISAS (1985): Francesc Parcerisas, «Presentació», dins POUND 1985: 5-9.
- (2000): Francesc Parcerisas, «Sobre Ezra Pound i sobre aquesta traducció d'*Un esborrany de XXX Cantos*», dins POUND 2010: 7-14.
- (2014): Francesc Parcerisas, *Seixanta-un poemes*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2016): Francesc Parcerisas, «Pròleg», dins POUND 2016: 7-11.
- PETRARCA (2014): Petrarca, *Secretum*, traducció de Xavier Riu, Barcelona: Quaderns Crema.
- PONS (2016): Arnau Pons, «Els que somnien, dormen. Renaixences d'Ezra Pound en Pier Paolo Pasolini i Blai Bonet», dins Marcel Ayats *et al.*, *Pasolini*, Sabadell: Papers de Versàlia, ps. 93-133.
- PONS ALORDA (2014): Jaume C. Pons Alorda, «Aquests cants per a tu», dins WHITMAN 2014: 7-8.
- POUND (1985): Ezra Pound, *Catàl*, traducció de Francesc Parcerisas, Barcelona: Empúries.
- (2000): Ezra Pound, *Un esborrany de XXX Cantos*, traducció i introducció de Francesc Parcerisas, Barcelona: Edicions 62.
- (2016): Ezra Pound, *Els Cantos pisans*, traducció de Francesc Parcerisas, Barcelona: Adesiara.
- RILKE (1965): Rainer Maria Rilke, *La cançó d'amor i de mort del corneta Christoph Rilke*, traducció de Carles Riba i pròleg de Salvador Espriu, Barcelona: [s.n.]
- THOUARD (2014a): Denis Thouard, «Els noms de la poesia», traducció de Simona Škrabec, *Visat*, núm. 18 (octubre). Disponible en línia: <<http://www.visat.cat/articles/cat/90/els-noms-de-la-poesia.html>>.
- (2014b): Denis Thouard, «Els viatges de la poesia», traducció de Simona Škrabec, *Visat*, núm. 18 (octubre). Disponible en línia: <<http://www.visat.cat/articles/cat/89/els-viatges-de-la-poesia.html>>.
- WHITMAN (2014): Walt Whitman, *Fulles d'herba*, traducció de Jaume C. Pons Alorda, Barcelona: Edicions 1984.