You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

La segona persona comparada: "El pobre Randall Jarrell" i Gabriel Ferrater, cara a cara
Edgar Tello Garcia

Catalan Review, Vol. XX, (2006), p. 173-199

LA SEGONA PERSONA COMPARADA: "EL POBRE RANDALL JARRELL" I GABRIEL FERRATER, CARA A CARA*

EDGAR TELLO GARCIA

ABSTRACT

The aim of this paper is to study the second person pronoun in the poetry of Randall Jarrell and Gabriel Ferrater. The main thesis goes against the commonplace that holds that the second person pronoun is a mere trace dependent on the poetic *I*. As we shall demonstrate, the *You* is absent or evanescent, and its relation to *I* cannot be reciprocal but shifting.

Since both poets were conspicuous literary critics this article first draws up an outline of the possible theoretical implications for selecting that voice. The commentary on their poems is divided into four sections taking up Genette's concept of palimpsest. Based on a comparison of Ferrater's "La cara" and Jarrell's "The Face," second person clues lead us to comment on the different reading conventions they could have considered before writing a poem. The third section analyzes the second person anchorage, conceived less as an imprisoning structure than as an impossibility of naming (reading) the *You* properly. Studies of "Well water" and "Si puc" show how naming things that are open to the senses is the only way we can indirectly glimpse, reconstruct or interpret the original relation between first and second person pronouns—a relation we cannot help thinking of as the *real*—rather than phantasmal—overlapping realism.

Passejo per la ciutat. Aquí i enllà veig una cara que em recorda el pur plaer que trobem a la nostra mútua companyia, i que és de tot tipus: amistat, jocs, imaginació, tendresa i la còpula més obscura. I aquí i enllà veig una cara que em recorda amb molta tristesa que ja no sóc jove, que he sofert algunes pèrdues i no em resigno, que la sensació d'estar a la vorada del carrer, mirant el món de front com un jove, s'ha fos. (Cheever 168)

UNA SEGONA PERSONA CONFUSA, UNA RELACIÓ IRRECUPERABLE

El lloc de la segona persona dins de l'univers del discurs continua sent incert, a causa d'una incompatibilitat entre la seva escriptura i la seva

* Vull agrair les crítiques i suggerències que els lectors i editors de la *Catalan Review* amablement m'han fet. En cas de no especificar a la bibliografia el responsable de la traducció catalana, voldrà dir que corre al nostre càrrec.

lectura. No són certes les regles d'orientació dins de l'univers extremadament fictici del "no-jo", aquell que segons un il·lustre lingüista francès (Benveniste, I 230) ja no ens pertany perquè és irrecuperable: "el jo que enuncia, el tu cap a qui jo es dirigeix, són cada vegada únics". Sembla ser que la segona persona, inscrita en un entorn de ficció, funciona com un hàbil mecanisme de confusió dels processos memorístics i interpretatius de la lectura. El que un crític nord-americà resol com a "blurred you" (Holden 38), de vegades massa fàcilment escollit per fer imprecisa l'adscripció d'un sentiment, és la trampa que han fet servir alguns poetes per atraure al lector cap a l'entramat més emotiu. Com parlem d'una lírica de caire narratiu i com els primers estudiosos de la segona persona (Morrisette, Richardson) no hi diferenciaven més que un *mode de ficció* per sobre de gèneres literaris, proposarem amb Matt DelConte una definició relativament clara a propòsit de la "narració en segona persona":

[...] second-person narration is a narrative mode in which a narrator tells a story to a (sometimes undefined, shifting, and/or hypothetical) narratee —delineated by you— who is also the (sometimes undefined, shifting, and/or hypothetical) principal actant in that story. [...] the you of the second-person narration (unlike the presence or absence of a narrational I) carries extradiegetic effects for the reader. (207)

Així, el propòsit d'aquest treball és comparar l'ús d'aquest concret (malgrat ser fluctuant) mode narratiu de la segona persona, en el treball de dos poetes aquiescents, Randall Jarrell i Gabriel Ferrater, fent servir un criteri de selecció de poemes que observi estrictament la tesi central de DelConte: exceptuant el primer de tots, escollirem aquells poemes on el jo poètic expliqui una experiència a una segona persona que sigui a la vegada la principal protagonista i actant del poema, i amb la suficient ambició com per provocar aquest estrany "efecte extradiegètic" en el lector.

Un cop comentat el corpus mirarem de fer, si més no, menys confosa la presència del pronom del "narrative you" en aquests poemes, argumentant com la cançó d'amor més tradicional ha permès als autors contemporanis fer un lleuger canvi en la direcció de les seves veus, per tal d'amplificar-les i confondre-les amb les màscares dels seus lectors —on els manuals d'instruccions i el bombardeig publicitari han estat uns irònics llibres de text. Però, és clar, sempre haurem de tenir en compte que la indirecció del missatge i el trencament dels esquemes comunicatius més bàsics són l'ordre elemental d'aquest recurs a cavall entre la imitació clàssica (primera persona) i la narració (tercera persona); un símbol, en fi, que enrareix el context dels altres símbols literaris, una veu infiltrada que aspira a un altre reialme comunicatiu. Una anàlisi diacrònica dels canvis modulats per la segona persona del verb

des d'un passat remot fins a la retòrica d'avui dia excedeix les possibilitats d'aquestes modestes ratlles.¹

DOBLE SEMBLANÇA CRÍTICA

No cal amagar gaire estona l'afinitat del poeta de Reus Gabriel Ferrater (1922-72) amb el nord-americà Randall Jarrell (1914-65), ja que el primer la fa explícita en aquesta conversa mantinguda amb Roberto Ruberto ("La cultura"):

Allò que teníem en comú Jaime Gil i jo, era la poesia anglesa. Sobretot, per a Jaime, Auden; per a mi, Robert Graves. De seguida vaig descobrir Lowell. Coneixia molt Eliot, naturalment, de feia molt temps [...]. Globalment m'agrada molt la poesia americana. Frost és per a mi un poeta grandios. Per exemple, una de les coses que m'han fet antipàtic Eliot, que jo admirava molt de jove, és el seu intent de destrossar Frost. M'agrada molt Edwin Arlington Robinson, i tots els poemes que he llegit d'Elizabeth Bishop. I m'agrada molt el pobre Randall Jarrell.

Tots dos van ser crítics polivalents, novel·listes (Jarrell va escriure contes per a nens i una novel·la còmica, Ferrater una novel·la negra conjuntament amb José Maria de Martín), poetes (durant tota la vida adulta el nord-americà, uns cinc anys només el català), professors (el primer, vint anys de professor en un *college* femení de North Carolina; el segon, els últims anys de vida a l'Autònoma de Barcelona), traductors (els contes dels Grimm, Rilke o Goethe, Jarrell; i Gombrowicz, Chomsky o Peter Weiss, entre d'altres, Ferrater), al cap i a la fi s'apropaven molt al que pensem que serien uns humanistes moderns.

Les idees que comentem a continuació ens importen en tant que poden mantenir un correlat creatiu dins de les seves obres i, especialment, per la influència que poden tenir a l'hora de seleccionar una veu poètica determinada.

Haurem d'obrir *Poetry and the Age* per trobar que Jarrell tenia un to crític no gaire semblant al de Ferrater; una paraula punyent, que podia arribar a semblar arrogant en la dolorosa recerca de les interpretacions i lectures més precises: no sempre coincidien amb les convic-

¹ Com es veu, hem inspirat aquesta definició prèvia en la "metalepsi" de G. Genette ("una intrusió del narrador o narratari extradiegètic dins de l'univers diegètic", 243 i ss.). Respecte a la història de la segona persona, només comptem amb els treballs de Bruce Morrisette, que comença la seva particular història a Rimbaud, passant per Apollinaire i Eliot, i el de Monika Fludernik, a l'article inicial del monogràfic de la revista *Style*, la qual ens remet a les *Confessions* de Sant Agustí. La transposició dels sistemes teòrics narratius a l'estudi poètic ha estat feta en un llibre ben assenyat de Peter Hühn i Jens Kiefer, on s'estudien des dels sonets de Shakespeare fins a obres de Peter Reading.

cions més esteses.² L'estil de Jarrell es mou dins d'una retòrica que podríem anomenar "patològica", adapta les seves emocions segons les obres estudiades, només manté la seva normalitat en el fet que no adopta els paràmetres acadèmics de la comunicació, i amb la imaginació i força verbal de les seves assercions vol transmetre els diferents judicis (cf. Bergman 351). La persuasió que buscava amb el seu estil planer està en la línia de la seva obra lírica: trencada l'autèntica relació intersubjectiva per l'emmiration modern, segons Jarrell, no sembla haver-hi possibilitat de crítica sense establir un diàleg real amb la subjectivitat que l'obra comentada conté. Les sortides de to del seu estil, una delícia, poden ser una mostra de la dificultat d'assumir aquest nivell. En qualsevol cas, la retòrica de Jarrell dista molt de ser senzilla (o *ordinary* com a ell li agradava de dir), perquè no ens ha de confondre, "we can escape from the level of society, but not from the level of intelligence, to which we were born", segons ens parla a "The Obscurity of the Poet" (*Poetry* 17). Tampoc ens ha de confondre la preferència explicativa per argumentar partint d'exemples pràctics —directriu dels *New Critics*—, d'anècdotes extretes de l'experiència personal, de les seves classes, allò que en aquesta "edat de la crítica", com ell l'anomena despectivament, mitjançant divisions conceptuals ha acabat fent dubtar "if we like poems better than we like analyses" (*Poetry* 81): la pràctica, afable i propera, sempre era modificada per alguna tesi que dirigia aquella experiència primera, que dona la idea de necessitar la participació d'un lector disposat a seguir el fil imaginatiu de cada argumentació. Per a ell, el comentari d'un text ha de seguir les directrius del *close reading* (no en va era gran amic de John Crowe Ransom) i tractar "the things in themselves, the poem itself, abide neither our questions nor our categories; they are free. And our own freedom —the freedom to look and not to disregard, the freedom to side against oneself— is treated with delicate and tender imaginativeness" (*Poetry* 59). Allò que és per si mateix ("itself") no s'ha d'entendre irònicament: la intel·ligència de Jarrell no pretén ser una observació objectiva de la realitat, sinó una comprensió i interpretació psicològica del món empíric. Al contrari, Ferrater, en aquest sentit, es farà venir bé la construcció d'un destinatari poètic implícit, per tal d'expressar en la seva oberta explicitat la profunda obliquïtat de qualsevol missatge, escrit o no. La seva crítica literària, de la qual òbviament només podem donar unes pinzellades, té la particularitat de subratllar una veu, una qualitat d'un autor que podia passar desapercebuda sota un to més funcional, i que per això també ens empeny a llegir-la com a contingent d'un missatge subterrani, digne de privades identificacions per arribar a la perfecta, ideal, comprensió.

² *Poetry and the Age* era citat en la bibliografia d'*Escriptores en tres lenguas*, però finalment va ser suprimit a l'edició de què disposem de 1994.

Les idees d'*Escriptores en tres lenguas*, el llibre de crítica de Gabriel Ferrater, defugen el to retòricament ingenu de Jarrell, però no el seu cinisme per defensar unes idees que, dins d'aquest límit, tan sols podem equiparar: un escepticisme tan maliciós com el de Jarrell envers el públic burgès, fruit de la seva consciència d'intel·lectual desclassat; un públic lector amb qui mantindria la relació ambigua d'escriure crítiques ben directes i formals amb cops amagats. Com diu en el seu article sobre "Robert Frost", "es una de las más sutiles expresiones de su escepticismo ante la *american way of life*, y por lo tanto una de las que más desagradables resultarían para sus admiradores de periódico, si supieran leerla" (*Escriptores* 205). Aquesta observació és significativa en tant que pot tenir un paral·lel en l'ús de la segona persona, el periòdic d'àmplia recepció on s'escolen expressions no desxifrades, com un mecanisme de protecció contra la seva immediatesa. Com explica en la crítica de "John Crowe Ransom", amic de Jarrell, s'ha de valorar el doble circuit d'un missatge poètic, entre la popularitat i un decalatge anacrònic que el faria hermètic a l'aparent senzillesa: "Ransom es el único poeta de la generación 'vanguardista' en lengua inglesa que ha logrado desarrollar su poesía al margen de las modas internacionales, sin por ello verse relegado a un rincón de anacronismo" (*Escriptores* 257). En tots dos poetes, hem d'entendre aquesta personalitat d'una manera menys explícita, més amagada sota un discurs poètic o crític que es vol fer comprendre abans de transmetre la "subjectivitat" que manté, mentre els exemples, analogies i experiències iròniques, com veurem, són l'efecte d'unes paraules amb un so familiar rere una màscara personal —la de la segona veu, en aquest cas— que transgredirà la fantasia formal desfent-se en una impersonalitat final.

Com es reflecteixen aquests manifestes en l'elecció d'una forma original? Doncs, amb marginalitat i tendra imaginació. Per a Jarrell, els monòlegs dramàtics, tan revaloritzats durant el període modernista, necessitaven un tractament acurat que li permetés expressar la seva ànima emotiva; així, fent servir dones i nens com a interlocutors, basats en experiències emmascarades, i, amb el perllongat rerefons dels poemes de Rilke o Frost, s'ha convertit en un consumat clàssic en aquest ús que li permet alterar els seus sentiments i, fins i tot, el seu gènere líric —com ara en el poema, comentat tot seguit, "The Face".³ Com si necessités allunyar-se de la seva ansiosa personalitat, una ràbia callada s'escola en els somnis dramatitzats amb la placidesa de la seva obra. La veu més comuna de totes elles, no obstant, és una segona persona impecable i naïf, semblant a la veu d'un infant que no acaba de comprendre l'absurd del nou món modern i així l'expressa: en una sintaxi

3 Cf. Beck (67, 72), i Fowler (109) per a la millor definició de la seva poesia com una recerca de l'estranya "rootless abstraction" que malda per tocar "solid ground".

generadora de nous llenguatges, en imatges purament interiors, espectrals, que reben una “revitalització” en la impossible recreació que tota segona persona atreu.

Si més no, aquest també és el punt de fuga del jo poètic de Ferrater, sempre pendent de construccions morals basades en experiències i objectes que permetessin d’afirmar un subjecte descompost en la solitud de les relacions. D’altra banda, però, en estreta relació amb aquest moviment de ficció, Ferrater és el crític que, per sobre de la seva indiscutible personalitat, vol impersonalitzar les seves crítiques encabint-les en uns conceptes teòrics ja existents per veure si aquests resulten funcionals, o bé, per extreure ell mateix una teoria vàlida, útil per al comentari sistematitzat d’altres autors. La segona persona és, doncs, el correlat d’uns conceptes teòrics i una retòrica existent i complicada, però adaptats a la comprensió d’una subjectivitat, d’una necessitat de comunicar una energia afectiva de manera purament intel·lectual.

LA SEGONA PERSONA CARA A CARA

A Les dones i els dies aquest rostre
sempre el retrobaré en algun poema.

Joan Margarit, “Gabriel Ferrater”

La meua intenció, un cop expressada una connivència en les seves maneres de concebre el món cultural, és mostrar com tots dos autors tenien un domini semblant d’una veu lírica no massa explotada, que crearia certa controvèrsia, especialment arran de l’aparició de la *nova novel·la* francesa, en l’època en què Ferrater i Jarrell escrivien els seus poemes.⁴ Sostinguda sense gràcia corre el perill de donar la sensació de falsedat i arranament literari, però feta servir amb continència eleva enormement la qualitat dels registres poètics dels autors. Ens sembla un tret de contacte prou rellevant de la poesia dels dos autors, tant per la quantitat de poemes en què apareix com per la mestria del seu ús, lloc on mostren el virtuosisme indiscutible de la seva obra.

El primer poema que comentarem no és “un poema en segona persona” tot i que enfilàrà ben bé amb aquesta. I és que Jordi Julià, en *El poeta sense qualitats*, ha anat un pèl més enllà en la recerca de semblances entre tots dos poetes i crítics, assenyalant la “palimpsestació” d’aquest poema de Ferrater sobre un altre homònim de Jarrell (Julià 59).⁵ Semblantment a les teories mítiques que creuen que, darrere una

⁴ La modificació (1969), de Michel Butor, seria la representant més enlluernadora pel que respecta a la narració en segona persona.

⁵ La teoria del palimpsest l’explica Gérard Génette com, “la vella imatge del palimp-

forma lingüística estable s'amaga un senyal codificat per una matriu que s'ha de descobrir amb paciència, Julià proposa aquest poema com "escrit a sobre" d'un de Jarrell amb el mateix títol, establint-hi un diàleg secret, a partir del qual podrem arriscar alguna hipòtesi:

LA CARA

Quin injust pensament,
quin ésser de misèria
detestable

(la serp
que una roda tonant
ha aixafat, i que fa
camí tota la nit:
corda de carn ferida,
lenta i difícil, entra
a morir dins l'aurora
d'un jardí reservat,
i el matí rosa i verd
es trasbalsa que exulti
un llarg grumoll de mosques
fèrvides),

quin horror
ara s'ha introduït
dins aquest cervellet
fàcil de vulnerar,
i aquesta cara jove
s'ha fos per un segon,
s'ha fos com una màscara
de cera, i m'ha fet veure
la cara ineluctable
del vell que s'hi amaga
i sap com l'odiem.

El poema de *Menja't una cama* (1962) (*Les dones* 64) fa d'una frase nominal la forma conductora de l'experiència moral exposada; un sentiment de culpa s'encercla al voltant d'una cara jove que hi amaga "la cara ineluctable" d'un vell. I no costaria gaire veure darrere de la metamorfosi, una palpitació d'"auto-reconeixement" prolèptic de tot allò

sest, en la qual es veu sobre el mateix pergami, com un text es superposa a un altre al qual no oculta del tot sinó que el deixa veure per transparència" (Julià 81). A partir d'aquesta suggerent imatge el professor Julià comenta les diferents influències de Ferrater (§ 5. "Palimpsestar la tradició. Skelton, Proust i Eliot a la poesia de Gabriel Ferrater" a *El poeta sesnse qualitat* 79-110). Sobre Jarrell en concret, Julià només comenta que "el poema 'La cara', inclòs a *Menja't una cama*, 'palimpsesta' el símbol poètic de la cara d'un poema de Randall Jarrell que, curiosament, també es titula 'The Face', i conté una mateixa reflexió moral sobre el viure i el pas del temps" (58).

que és oposat a la vida. De manera similar a la pinzellada que John Cheever ens donava a l'epígraf, la part expressa de la composició és una *anagnòrisi* de la veritat verinosa en reconeixement distanciat, volgudament aliè a un rostre fonedís. Si la comparació silenciada pel parèntesi ens dóna la concreció imaginativa, específica d'un tema més general com és veure en una màscara —és a dir, en una persona que no és ben bé la nostra— el pas del temps, no solament l'alta qualitat metafòrica d'aquesta serp aixafada per una roda d'un cotxe suposadament luxós ajuda a no resoldre amb cap pronom el poema, sinó que ajuda a allunyar i enfosquir la pròpia història moral perquè no som capaços de poder adscriure un actor evident o tangible a aquesta escena descriptiva. Sens dubte, el sentiment de desassossec per la manca d'una terra ferma verbal, temporal i estacional on percebre aquesta cara, afegeix la necessària càrrega equilibrada d'al·lusivitat i elusivitat, combinades amb la consegüent ironia tràgica que el lector experimenta perquè no sap res dels personatges que hi intervenen, i perquè tan sols percep un flux de consciència que, tal vegada, pot confondre un temps amb el seu propi pensament. Si la teoria del professor Julià és certa, i la peça està construïda pensant en la de Jarrell que tot seguit veurem, llavors el punt de fuga del poema senyala en una altra direcció: en reconèixer un mateix horitzó de successos en l'escriptura d'aquest poeta, Ferrater observa que una mateixa idea compositiva ("dins l'aurora d'un jardí reservat") ja ha estat establerta, distribuïda i esgotada per algú definitivament odiós, ni tant sols un "ésser de misèria", sinó un text. Si sense originalitat no hi ha cap tipus de creació, sembla dir-nos el poema del reusenc, no eren ja prou inestables els nostres principis com per indicar un final que tampoc ens pertany? A la distància exacta de la tercera persona impersonal s'amaga (soterrat) un dolorós diàleg bidimensional; l'únic possible, ja que el llenguatge escrit només permet exercicis de soledat: el de la primera/segona persona amb ella mateixa, o la il·legibilitat. La invasió de la facultat malsana del pensament d'una part del cos humà, el cervell, és un senyal prou esgarriós però indefectible: si només percebre ja significa efectuar un judici, atribuir una forma que en tots els casos acabarà destrossada pel temps, qualsevol altra manera de percebre diferent, tot i ser en primera persona del plural ("sap com l'odiem"), serà equivocada. El més desassossegant de tot plegat és que la imatge moral que roman darrere dels subjectes retratats no serà mai reconeguda (de la mateixa manera), potser per un sentiment universal de pessimisme envers la degeneració del mateix pensament comú, infinit, se'ns escapen les diferències de parlar per a un altre no reconegut, no individualitzat. Un dels poemes més hermètics de la poesia de Ferrater, com és aquest, ens permet extreure'n aquesta conclusió justament sobre la segona persona: "le malheur de parler n'est pas de parler, mais de parler pour les autres, ou de représenter quelque chose"

(Deleuze 74). Saber que no exclusivament l'experiència concreta modela un poema, sinó que la consciència comunicativa i, dins d'aquesta, la segona persona, han de ser *representacions* objectives molt clares en la ment creadora, és la premissa que obliga a anul·lar qualsevol judici massa espontani i a assumir un esclavatge del negativisme, de la constant corrupció que aquella suposa.

Però Jarrell, en qui es podia haver inspirat Ferrater, no fa aquest joc tan oblic, al contrari, la seva declarada rectitud en l'assignació de papers és la que al final assoleix un objectiu semblant:

THE FACE

Die alte Frau, die alte Marschallin!

Not good any more, not beautiful-
Not even young.
This isn't mine.
Where is the old one, the old ones?
Those were mine.

It's so: I have pictures,
Not such old ones; people behaved
Differently then... When they meet me they say:
You haven't changed.
I want to say: You haven't looked.

This is what happens to everyone.
At first you get bigger, you know more,
Then something goes wrong.
You are, and you say: I am-
And you were... I've been too long.

I know, there's no saying no,
But just the same you say it. No.
I'll point to myself and say: I'm not like this.
I'm the same as always inside.
-And even that's not so.

I thought: If nothing happens...
And nothing happened.
Here I am.

But it's not *right*.
If just living can do this,
Living is more dangerous than anything:

It is terrible to be alive.

El poema de *Selected Poems* (1955) (*The Complete*) ve encapçalat per una cita en alemany que si traduïm com "la vella dona, la vella mariscala" de seguida podem relacionar amb el tòpic del pas del temps,

al qual es veuen abocats els escriptors que decideixen mirar-se solemnement al mirall. Tanmateix, "l'horror" del poema de Ferrater es comunica bastant bé amb el terrible sentiment d'estar vius en què es resum finalment la *closure* poètica de "The Face". Nogensmenys, encara que no tan líric com podien arribar a ser les imatges extremades de l'anterior, amb la meravellosa serp esclafada per un vehicle que para en un jardí reservat, en un matí rosat i verd, el poema de Jarrell aconsegueix condensar una major quantitat de sentiments emotius utilitzant enunciats sobris i colpidors: "where is the old one, the old ones?" es pregunta el jo/tu poètic (dramatitzat en la veu d'una dona que es nega a acceptar el canvi) un cop ens ha anunciat que els seus pensaments no seran pas bonics; aquest regne ja no li pertany ni en un entramat de ficció.⁶ El fil temàtic va descabdellant la parla d'una dona gran, esmaperduda, amb la ingenuïtat infantil d'alguns ancians, per les seves paraules embarbussades que semblen contradir o definir constantment l'afirmació emesa tot just fa un instant, com si no sabés massa el que diuen, deixant inacabats els raonaments ("People behaved / differently then... When they meet me they say"; v. 7-9). Així i tot, la completesa de l'estructura dels versos es torna ben clara, ben sòlida podríem dir, quan la veu poètica agafa una dicció en segona persona, especialment en la tercera estrofa. Llavors una veu arbitrària que no arriba a ser sintàcticament impersonal afirma la seva centralitat dins del poema assumint la càrrega moral que la veu inicial esprenia penosament, fent-ho amb una senzillesa sorprenentment profunda: "At first you get bigger, you know more / Then something goes wrong". El toc d'enginy magistral, en els versos posteriors, té la particularitat de lluitar per traslladar l'experiència del jo poètic i del "tu arbitrari" cap a la segona persona del lector; en un joc pronominal difícilment superable ("You are, and you say: I am") recolzat per algun tret que estén el seu abast per fora del marc poètic, en una demostració superba del domini exacte de cada modulació: "I'll point to myself and say: I'm not like this / [...] / —And even that's not so" (vv. 18-20). Donat el funcionament dialògic de "qüestió implícita-resposta-qüestió" que es desenvolupa, la dislocació dels subjectes de l'enunciació, dels marcs de referència als quals indiquen les seves veus, es deriva d'ella mateixa amb una fluïdesa que anul·la paradoxalment totes les possibles interpretacions: "Here I am / But it's not *right*", ens fa explícita aquesta tècnica en què es basa tota la poesia moderna; la presentació de la diferència en la percepció a la fenomenologia de l'esperit.

6 Segons Calhoun (2), "The Face" és "a poem about the refusal of a middle-aged woman to acknowledge the inevitability of change in life". El seu article és interessant per veure la revalorització que va veure la seva creació de persones líriques: la crítica acadèmica les titllava (cap al 1950) d'afectades, confuses i sense cap sentit (Calhoun 1). Sobre aquest tema i aquest poema en concret també es pot consultar Williamson (8) i Bergman (350).

Dins de la palimpsestació anunciada hem d'esmentar un referent molt clar per a aquest poema, a càrrec d'un conegut escriptor nord-americà molt estimat també per Ferrater: la *terribilitat* dels innocents versos de Robert Frost, com ara a "Home Burial", on el tema central, la impossibilitat de comunicació dins de la parella protagonista, sembla recordar a vegades el condensat monòleg dramatitzat de "The Face" ("I know there's no saying no. / But just the same you say it. No").⁷ L'aparent narrativitat d'aquests poemes apropa les veus líriques de Ferrater i Jarrell a una demanda continuada de desvetllament dels ports d'entrada a allò que Michael Riffaterre anomenava la matriu del poema, una estructura menys hermètica resolta per intertextualitat, on només el lector, amb el seu bagatge i la seva saviesa havia d'escollir les paraules nuclears — "the kernel words" a la terminologia del professor de Colúmbia— que connectessin les diferents estructures exteriors i interiors. Tenint en compte que aquestes estructures sempre referien, en última instància, a elles mateixes, és a dir, a productes lingüístics, no deixa de sorprendre la via de presentació tan afectiva que prenen aquests: una il·lusió sensible.

Aquest cop ha estat Jordi Sala (305), qui, en un article dedicat a comentar l'ús que fa Ferrater de les veus poètiques, ho ha resumit molt encertadament apel·lant al diàleg identificador que mou la poesia del reusenc —com podia moure la de J. C. Ransom— obligant-nos a assumir com a propis els dubtes i ambigüitats de la persona: "Al capdavant, allò que es desdibuixa fins a fer-se indefinida es, realment, la identitat del poeta: aquest és gairebé un espai en blanc, un lloc 'obert i buit' que cal omplir i tornar a omplir. De fet, són molt nombrosos els poemes on és gairebé obligat d'entendre el 'tu' com un desdoblament del jo poètic, de manera que l'amant es converteix en un tercera persona". En definitiva, el moviment és el mateix que farà germinar en la segona persona la identitat mateixa del jo, quan la tercera persona no està buida a aquest efecte, sinó ocupada pel rostre de l'amant. "Faig versos / dient la meua joventut / però veus que et parlen a tu" ens diu en el "Poema inacabat" (*Les dones* 96), com fent equívoc el diàleg perquè juga, de manera semblant, a moure l'ús tradicional de les veus poètiques: qui ets "tu", l'amant, l'estimada, o el mateix lector? i, qui és "el vell" de "La cara", nosaltres o el jo poètic? Potser seria arriscat desfer ara els interrogants —com hem dit la segona persona és *il·legible* en un entorn de ficció— però d'aquí es desprèn una ètica de l'escriptura: l'atzar condicionat de l'oblit és el precepte que podria deixar de convocar no ja una persona en un món creat o real, sinó fins i tot els diferents sistemes de

⁷ Robert Frost té dedicat un elogiós capítol a *Escritores en tres lenguas* i un parell de ben densos a *Poetry and the Age*. A propòsit de la relació moral que poden establir uns mers pronoms a "Home Burial", vegeu el detallat article de James Phelan.

recepció que el lector va assajant al seu cap i va canviant a favor de la lucidesa o del pur plaer, *intentant* encaixar i il·luminar els símbols que amaguen un palimpsest.⁸ No és una altra la gràcia d'aquest darrer poema de Jarrell —el qual proposem com a base semiòtica en l'ús de la persona que ens ocupa—: no pretén enunciar un poema sistemàticament original, potser la seva qualitat més lloable és la convicció i la personalitat, de vegades insegura però sempre sincera, que trasllueixen en moments com “You haven't changed. / I want to say: ‘You haven't looked’”, on el pronom de segona persona fluctua entre els dos pols comunicatius sense acabar d'arrelar-se enlloc.

En qualsevol cas, el descobriment del rostre “die alte Marschallin” dins del cadavèric poema de Ferrater ens ajuda a comprendre un pessimisme insuportable: quan llegim un poema les coordenades comunicatives han canviat, els seus *private jokes* i les seves referències només seran reconstruïdes per tècniques molt imperfectes i, amb elles, qualsevol possibilitat interpretativa que no afecti exclusivament la mentalitat dels seus lectors i lectores; mentre els temes i les idees de la poesia romanen els mateixos, només nosaltres envellim i odiem que ens ho diguin des d'un paper imprès. No deixa de ser graciós que per culpa d'unes condicions comunicatives determinades anem, precisament, oblidant les diferències.

L'AMBIGÜITAT LINGÜÍSTICA I LA SOBREESCRIPTURA

Hem d'acceptar d'entrada que és la segona persona qui estableix la “correlació de subjectivitat” entre les diferents construccions lingüístiques dels poetes, donant, diguem-ho així, l'ànima (*am phantasma*) als seus poemes: si Benveniste (I, 259) només era capaç de concebre un home “parlant à un autre homme”, la comunicació interna que aquestes peces estableixen entre elles i entre d'altres que se'ns escapen pot romandre menys oculta del que ens pensem, si els pronoms s'eleva a categòrics protagonistes. Així, a “El mutilat”, un dels poemes més aconseguits de *Da nubes pueris* (1960) (*Les dones* 31), sense tanta sofisticació el jo poètic accepta finalment la màscara d'aquesta persona, en un moviment invers al que havíem de recórrer en el de Jarrell:

Jo sé que no l'estimes.
No ho diguis a ningú.
Tots tres, si tu ens ajudes,
guardarem el secret.
Que ningú més no vegi
allò que hem vist tu i jo.

⁸ Prenc el concepte de “unreadability” de Man (245).

[...]

Donem-li temps i oblit.
Callem, fins que ningú,
ni jo mateix, no el pugui
confondre encara amb mi.

La curiositat més remarcable és el misteri que ens desperta en veure una refractària direccionalitat en el missatge del jo poètic: dirigit a l'amant i a algú altre, ja que "tots tres, si tu ens ajudes..." En fi, la veu poètica en primera parla d'una tercera amb qui s'identifica omplint aquestes tres veus eliotianes, la poètica pròpia, la dirigida a un auditori o a un lector i la dirigida a un personatge que coexisteix amb la veu que parla; així doncs, la mutilació real és que ja no hi ha cap estimada que l'escolti en un discurs natural. Ens hem de començar a preguntar, doncs, si escriure sobre el que un desitja, més encara que llegir-ne el que un desitja, és una activitat que ens millora i completa, o si per altra banda ens va configurant un pensament mutilat, aliè, on s'escola una serp llefiscosa que seria millor ignorar, segons va modificant el passat i el futur. De fet, l'única persona —en la terminologia de Benveniste— que quedarà fora del joc malsà d'aquests dos individus serà la "no-persona" (ell), quasi un objecte del discurs, mentre que la persona "no-jo", el "tu líric", sigui qui sigui, podrà engrescar-se amb l'enginy *self-destroyer* del poema. La mutilació en el desdoblament, en trencar la il·lusió d'una estimada a qui confessa un adulteri, deixa lliure l'espai pronominal perquè el lector prengui part en el sincerar-se del jo poètic, veient "allò que hem vist tu i jo" (v. 6) i que el burlet recomana "que ningú més no vegi". Si entràvem al poema amb el neguit d'uns *voyeurs* assistint a un acte de cruel tendresa, on el jo poètic encoratjava la dona a oblidar un altre, veuríem que tot el sistema comunicatiu queda trastocat al final, ja que la veu ens parla a "nosaltres" mateixos, sobre "ell" mateix. Com a l'efecte Kuleshov, mitjançant la juxtaposició de tantes ficcions com persones són possibles, l'experiència de la peça es desenvolupa en un conjunt de breus seqüències modulades en diferents estats d'ànim creant una ansietat interna, més gran com més esmorteïda per les rialles.⁹ Més probablement encara, i per algun motiu, (si no cometem l'error d'establir un mode interpretatiu fix per a la segona persona) el jo poètic no deixa de semblar-nos profundament fronterer. I per això terrible.

⁹ Em refereixo a l'experiment que va unir el rostre de Mozzuchin a tres plànols diferents: un plat de sopa, una dona morta i un nen jugant (les terceres persones). El resultat en la modificació intuïda en el rostre de l'actor (la primera persona) era, de fet, idèntica a la seva impassibilitat. Com sempre, la segona persona juga el paper de connector entre els dos diferents universos del discurs, un de possible i un altre d'impossible.

llevants", si perden aquesta condició diferenciable) que suposa tota sobrelectura avaluadora. Per fi, l'escandalós final del poema sembla ser una crida a favor del posicionament i la reacció, en contra de la indeterminació o la passivitat dels lectors que no es mouen en els diferents estrats, sempre amb un punt de relativisme irònic, perquè aquestes mentides, com deia l'Antonio Machado, "además no importan" (o són "permanently irrelevant"; v. 13). Només acceptant la mediació amb el text, el desinterès necessari per a l'activació del procés lector i l'aparició de les trames de la ficció —la segona persona és una d'elles— s'acompleixen.

Pel que fa a Jarrell, la seva consciència d'estar creant lectors en potència el porta a destacar en majúscules, "we furnish poems *and* readers", i alhora fer que aquesta consciència cobri relleu en quasi tota la seva obra. El dimoni privat de l'autor l'empeny a reconèixer en la conversació amb el diable que el lector "sobreescrirà" ("write over me"; v. 5) la seva pròpia experiència en els versos del jo poètic, i, per tant, a procurar-ne la claredat necessària per establir un terreny de ningú, on l'indulgent i el que no ho és pas, on el creador i el re-creador puguin tenir cabuda. Però com Jarrell demostra, és el mateix autor (*deus*) qui pot dir si el moblatge de l'obra ha estat el més correcte per facilitar el pacte de ficció entre tots dos, o si, per contra, la mentida i el fingiment roman-dran sense rellevància: serà impossible trobar un altre *diable* fora de la pròpia persona per establir-hi una conversa. En aquesta continuada insatisfacció consisteix l'estrany "efecte extradiagètic" que Matt Del Conte adscriu a la segona persona: un salt des de la comunicació en la ficció per tal d'assolir l'efecte de realitat i la presència de les veus; un salt al buit.

Una ansietat similar per refer la cadena de records que pot isolar el jo poètic, la podem trobar en aquest poema de l'autor català (*Les dones* 49):

FI DEL MÓN

Puc repetir la frase que s'ha endut
el teu record. No sé res més de tu.
Aquesta insistent aigua de paraules,
sempre creixent, va ensulsiant els marges
de la vida que vaig creure real.
La terra pedregosa i fatigosa
de caminar, i els arbres que em ferien
els ulls amb una branca delicada,
tan vivament maligna, convincent
amb la prova millor, la de les llàgrimes,
sembla que no són res. Es van donant
a l'amplària grisa, jaspada
d'esperma pàl·lid, embafós. Tot cau
amb una fressa lenta i mollà, i flota

sense figura, o s'enfonsa per sempre.
 Tot fa sentit, només sentit, tot és
 tal com ho he dit. Ja no sé res de tu.

Estem davant d'una peça on s'han deixat de traçar els caràcters bàsics: la segona persona ha desaparegut, i això, des del mateix títol, envaeix un discurs decadent. No només es transmet un estat d'ànim proper a una inundació de sense sentits, amb una "insistent aigua de paraules" (v. 3), sinó que la mateixa càrrega estètica del poema va decreixent a mesura que el jo poètic es distancia d'una vida que va creure real (v. 5), tancant-se en la pura especulació d'un estat psicològic que no arriba mai a semblar més que tangible. El llenguatge, així, no deixa de ser un conjunt de signes representatius d'uns altres signes de significats oblidats, com el de la segona persona. Però ni molt menys, com demostra la pesada insignificància del poema, es pot escapar del nivell metafòric de les experiències, perquè la realitat empírica no només és un sol enlluernador que cega, com dirien els filòsofs, sinó senzillament avorrida. La repetició de la frase que motiva el poema, indicant el desconeixement de la segona persona, torna ombrívola i passiva l'experiència, potser massa clara com per poder-hi extreure cap sentit a més de l'evident: justament la incapacitat interpretativa que sofreix el jo poètic. D'aquesta manera la comprensió del poema és senzilla: el símbol onanista de l'"esperma pàl·lid", sense receptacle d'arribada provoca les lamentacions per la falta de consistència que inevitablement tindrà el poema que serà sense figura creïble o s'enfonsarà per sempre. Com si ens advertís contra l'exercici retòric que suposa tot poema massa allunyat de la passió fingidament natural d'escriure pensant en algú, "tot fa sentit, només sentit" perquè està escrit per a un mateix, que sol ser qui millor comprèn les pròpies dèries. Però això continua sent massa evident, perquè el "jo" no necessita interpretar la seva pròpia existència, simplement hi és per inèrcia, sense més significat; encara hi manca quelcom més versemblant que la primera persona, l'ancoratge en un contorn temporal que no sigui un present sense temps. Òbviament, la preterició per timidesa, per cansament de la soledat ja significa un recurs declaratiu suficientment tangible, diguem-ne, com per afectar la tendresa del lector més coragre. La caiguda del poema, lenta però constant, marca precisament la línia que diu evitar: una ombra s'amaga a un altre nivell de consciència i no és altra que la que anuncia la direcció del "tu". Paradoxalment, la possibilitat de substitució de les persones —jo poètic per tu poètic— rau en una figuració complexa, imprecisa i ampla que confon el binomi més rellevant dels enunciats, fent-los inversemblants, irreals, i per això, més rellevants per la seva buidor (que podrà ser omplerta fora de l'escriptura).

És cert que una miroia d'excessiu tecnicisme és el perill més constant de la segona persona, i allunyant-se del treball del discurs que

podia aparèixer a "El mutilat" o "Conversation With the Devil" tots dos autors tornaran a la saviesa i la bellesa de la parla més senzilla que només vol fer-se entendre d'un destinatari, normalment femení: un risc lingüístic consistent a fer prevaler el discurs sobre la imatge, cosa que podria fer ratllar la sentimentalitat en sensibleria.

CREANT ELS BUI TS REFERENCIALS

En tot cas, però, la segona persona és un mode de ficció amb unes resonàncies més cíniques del que semblen; com diria Cortázar de l'humor, és *all pervading* o no és, com ho era la substància del poema anterior que queia "amb una fressa lenta i molla".¹¹ Al contrari, la següent peça de Jarrell (*The Complete*) desafia el risc de tenir la seva qualitat estètica en un discurs nerviós i ràpid:

LADY BATES

[...]
 But Death, after the habit of command,
 Said to you, slowly closing his hand:
 "You're a big girl now, not even afraid
 Of the dark when you awake-
 When the day you sleep through
 Is over, and you awake,
 And the stars rise in the early evening
 An inch or two over the grass of your grave-
 Try to open your eyes;
 Try to reach to one, to the nearest,
 Reach, move your hand a little, try to move-
 You can't move, can you?
 You can't move....
 You're fast asleep, you're fast asleep."

El poema és un cant feminista ben trist, potser cruel, escrit, en realitat, després de veure com s'ofegava una dona afroamericana durant la celebració d'un baptisme. Aquí, una veu diegètica ens disposa davant d'un personatge ben afalagador i educat que coneix com funcionen les lleis de la cortesia. Daurant-li la pínola a la petita somniadora, la Mort l'ànima a fer un volt fantasmal, en un clar exercici de contrast entre la negror de la pell de Lady Bates, l'obscuritat del regne dels morts en què viu ("not even afraid / of the dark when you awake"; vv. 5-6) i el

¹¹ Aquesta és la definició de Morrisette (20) per a la segona persona: un mode de ficció "capable, in the proper hands, of producing effects in the fictional field that are unobtainable by other modes of fiction".

dia il·luminat per les estrelles, a poca distància de la gespa de la seva tomba. L'estructura *in crescendo* del monòleg dramàtic ens sobta pel trencament del silenci per part de la mort; com si ella donés la qualitat del verb, de la vida, als que no la posseeixen. De fet és així: l'anafòric "you" que acaba el poema, juntament amb el "try" (vv. 9-10) en un discurs de frases curtes que no deixen treva al silenci, fan de la repetició, en tres cops sonors, la invocació de la presència —que en aquest cas és el traspàs entre dos reialmes ben demarcats. Quan el moment àlgid arriba, la peça acaba; sense aquesta contradicció la vida de la segona persona té poca volada, si no existeix la lluita per apropiat-se d'aquesta veu acumulada en un món sense presència, el poema perd el seu revers. L'encant d'un secret desitjat i mai desvetllat indica, però, que la Mort no serà capaç d'aconseguir la transcendència en un món empíric —en el sentit que donava Martin Buber—, cosa que ni molt menys troba tampoc en l'existència fingida de l'art.¹² Si així fos, Lady Bates deixaria en blanc el circuit metalèptic, no seria ni tan sols un rastre, per tal de ser la sola persona que domina les relacions del discurs i que no és una altra que la que enuncia reflexivament: el "jo".

Si ja resulta prou macabre aquesta seducció absoluta de la Mort, treballant-se la indolència de la donzella ("after the habit of command, / said to you, slowly, closing his hand...") perquè aquesta s'anima a obrir els ulls i mirar de tocar els estels, el que ja és d'una perversitat sense cap escrúpol és l'*evidentia* continguda a "try to open your eyes / try to reach one", "el més proper", per, tot seguit, en una fantàstica imitació dels modes d'un hipnotitzador consumat, acabar traient-li tota la força de voluntat i, fins i tot, la poca presència d'ànim que podia tenir: "you can't move, can you? / you can't move... / you're fast asleep, you're fast asleep". En el fragment de Lady Bates que hem copiat, la segona persona és el recurs expressiu de les manifestacions sorprenents, plenament persuasiu perquè va construint ella sola la història narrada, perquè va movent ella sola els fils d'aquest ninot seu que és la donzella, sense que ens faci falta la col·laboració de la senyoreta, perquè ens combrega a tots i ens fa actuar, moure i veure segons el seu gust de demiürg, que ens va, educadament, suggerint. Però el més curiós és que la Mort comença el seu monòleg *després* (v. 1) d'haver-se acostumat a dirigir les ànimes, *després* de qualsevol indicatiu o senyal de vigor discursiu. Per suposat, un cop ens hagi ajudat a intentar muntar l'escenari poètic desarmant-nos com a lectors, farà el doble joc de recordar amablement que la seva veu no es més que la d'un mort previsible.

No m'estic d'enllaçar aquesta il·lusió de no-ficció que crea la segona persona fent despertar el passat amb un dels poemes més exemplars

12 "Qui diu Tu no té quelcom, sinó res. Però es situa en la relació [amb la natura, amb l'ésser humà, amb els éssers espirituals]" (Buber 11).

de Ferrater, com és "By Natural Piety", extret també del seu primer llibre *Da nuces pueris* (1960) (*Les dones* 53):

[...]

El teu cos
ha pujat fins aquí.

Vull que ara em duguis
avall. Vull que m'ensenyis els indrets
que tens a la memòria, i et conten
com has anat naixent. Mena'm als gorgs
on vas aprendre a nedar, a les balnes
que s'irisen de febre d'unes aigües
on tu t'has capbussat. Anem a perdre'ns
pel bosc de roures baixos de les teves
primeres pors. Seguim la carretera
per on et feien anar amb bici al poble
a comprar pa pels hostes imprevistos.
Ja som a la cruïlla on esperaves
L'autobús dels retorns a Barcelona.
Pugem-hi.

[...]

Serà un moment molt curt. És un
moment, i ja s'esquinça com la seda
marcida, que tapissa un sofà vell.
No pots perdre-t'hi més. Dóna'm la mà
que és l'obra bona del passat, que ets tu.

La *hipotiposi* o la descripció visual, detallada del poema ensenya com els dítics de situació ("aquí", "avall", "hi"), els adverbials de temps en funcions ("un moment molt curt") inclosos en les formes verbals pretèrites ("vas aprendre", "et feien anar", "esperaves") i barrejats amb els imperatius de moviment inicials, en un retorn a un present ideal, *natural* ("vull", "mena", "anem", "seguim"), fan via cap a aquesta tècnica que vol simular l'actuació cinematogràfica d'un record passat. En una invasió psicològica de la ment a la qual algun cop hem estès el nostre "correlat subjectiu", com en diria Jarrell a "Fifty Years...", el jo poètic satisfà el seu propi apetit donant vida a allò que només viu en el passat: "vull que m'ensenyis els indrets / que tens a la memòria". I justament, la segona persona és l'element formal que satisfà la nostra pròpia curiositat de lectors, i, és clar, també les nostres expectatives.

Dins del codi de la (re)membrança ("el teu cos ha pujat fins aquí", fins al cim de l'eterna baixada) el més sorprenent és la pretesa carnalització de la segona persona, mitjançant una fugida del cos fins al recolliment més interior d'una manaire primera persona. Hem arribat a l'objectiu del jo poètic, identificat precisament com a obra del passat, com a pura construcció de la memòria en contrast amb tanta precisió

realista. Aquesta condició fugissera de la segona persona, dibuixada en contorns tètrics i romàntics, dona al poema un toc fantasmagòric, com si el jo poètic, esbossant el misteri de la seva pròpia psicologia, anés acceptant la pesadesa dels anys. Com una anticipació de la mort, el subjecte "dóna la mà" a la seva ànima, abans de consumir, en un instant molt curt, l'últim alè de vida. Parlant de "L'art, le suicide", les paraules de Maurice Blanchot són tan clares que fan contrallum a la lectura d'aquest poema: "la mort volontaire est refus de voir l'autre mort, celle qu'on ne saisit pas, qu'on n'atteint jamais, c'est une sorte de négligence souveraine, une alliance avec la mort visible pour exclure l'invisible, un pacte avec cette bonne, cette fidèle mort dont j'use sans cesse dans le monde, un effort pour étendre sa sphère, pour la rendre encore valable et vraie au-delà d'elle-même, là où elle n'est plus que l'autre" (Blanchot 134). Com la Mort que apropava la seva mà a l'anterior poema de "Lady Bates", el dibuix d'un adequat tu poètic exigeix un nou principi, o si es vol la fi del món figuratiu, on el llenguatge signifiqui exactament allò que el jo poètic demana, en un retorn fingit a l'ús natural de la parla, quan aquesta expressava sense cap dubte allò que referia. El més interessant de tot, però, és que les paraules continuen sent les mateixes, únicament s'ha forçat cegament en contra de les possibles dispersions de l'altre, per tal d'excloure-hi l'invisible. En la part no copiada del poema, s'esdevé un viatge de la llum natural fins al cap-al-tard de figures de la protagonista, en un procés de màgia negra —aquestes són les paraules de Ferrater que parafrasejo— de durada sospitosament curta: la pietat del títol més que a Wordsworth en aquest cas ens distreu cap a una veritat momificada en la marca d'escriptura que és la segona persona.

En aquest darrer àmbit, en un acte d'una fluïdesa amorosa sense pal·liatius, la transcendència imaginativa de tots dos subjectes és tan coincident que implica tot allò que els és aliè, des de les realitats exteriors fins als processos de concreció lectora, fent de la renúncia a la comprensió analítica i de la ceguesa envers allò que veiem tan clar condicions sense les quals el poema falla per tenir massa sentit. Quan finalment el jo poètic, maliciós, mana al "tu" que "no pots perdre-t'hi més" li està demanant aquesta "negligència" i abandonament en els seus braços: aquest és un esforç que se li demana a la segona persona quan en realitat ho ha fet lingüísticament efectiu el jo, deixant-se emportar per l'empenta de la segona. I podríem assegurar, a la llum d'aquests versos, que ho ha fet en un acte de pura necessitat per alliberar la tremolor de la reclusió a la memòria. En el moment final de la unió en el record, la seda s'esquinça imperceptiblement dins del poema, com si un sacrifici hagués estat portat a terme.

Certament, la gràcia més remarcable de crear un tu líric i parlar-li és fer-ho com si les paraules haguessin estat realment escollides pen-

sant en ell (acostumen a estar-hi), en una ona renaixentista on cada frase no és fruit sinó de l'alienació mútua que dos éssers estimats han patit amb el desgavell de l'amor. També podríem dir, canviant les paraules de Wordsworth, que la segona persona poètica és el jo recordat amb tranquil·litat, un cop aquest ha deixat de ser reconeixible.¹³

EL POU DE LA SEGONA PERSONA: CANVI I PERMANÈNCIA

Darrere de tota la fredor irònica barrada dins d'una construcció formal semblant, una cara, la imatge del moviment lector en la segona persona, la repetició substituïda de l'emoció, existeix la inhabilitat per prendre com a real el que només coneixem com a realisme. Per tant, l'últim motiu estudiat en aquest treball, el pou, representa la passió positiva per les idees, un cop hem descobert una autèntica emoció per les condicions d'existència real i significat de la segona persona.

El pou facilita el moviment des d'una concepció de la creació poètica, que, en paraules del poeta reusenc, segons l'experiència és recordada, només l'afecte d'uns pocs elements màgics podran fer surar quelcom "dins algun pou"¹⁴ per tal de compondre un camí d'accés cap al tu poètic (*Les dones* 59):

SI PUC

Alguna cosa ha entrat
dins algun vers que sé
que podré escriure, i no
sé quan, ni com, ni què
s'avindrà a dir. Si puc
te'l duré cap a tu.
Que digui els teus cabells
o l'escata de sol
que et vibra en aquesta ungla.
Però potser no sempre
tindrè del tot present
el que ara veig en tu.
He sentit el so fosc
d'una cosa que em cau
dins algun pou. Quan suri,
he de saber conèixer
que ve d'aquest moment?

¹³ És coneguda la definició de William Wordsworth: per a ell la poesia és "emotion collected in tranquility". Vegi's el seu "Advertisement" (1798) i el seu "Preface to *Lyrical Ballads*" (1800), a Wordsworth (I 117 i ss.).

¹⁴ Vegi's Julià (98 i ss.) per a l'apropiació d'aquest motiu per part de Ferrater, deri-

Sens dubte, la naturalesa fosca i profunda del pou fa plausible la caiguda d'una experiència passada pel sedàs de l'instrument artístic i estètic. Continuant amb aquesta imatge, el que suri serà definitivament un producte millorat, no contaminat per res que no sigui un vincle avortat amb la primera experiència. Fortament impulsat per una intuïció fora d'ordre, desconeguda pel subjecte que la percep (vv. 4-5), només serà capaç d'interpretar impressions parcialment rebudes ("una escata de sol" o "un so fosc", per exemple). El pou, així, és un sac d'un fort magnetisme: atreu la fredor i la negror, i s'empassa tot allò que és pesat, que no té una possible repercussió exterior, més enllà de l'idioma de la identitat interior. Normalment el que roman no és el més bell, però si el més comprensible, allò que no serà negat en un món de coordenades diferents, allò que podrà sobreviure a molts presents i que, malauradament, no serà finalment reconegut pel propi jo poètic que ha originat l'experiència.

Haurem d'anar a un poema paral·lel de Jarrell per afinar aquest comentari. Una equilibrada potència de sons en l'espectrograma d'aquestes veus a un poema de *The Lost World* (1965) (*The Complete*), on casualment també es concreta l'assumpte moral mitjançant el correlat amb l'aigua d'un pou ("well water"):

WELL WATER

What a girl called "the dailiness of life"
 (Adding an errand to your errand. Saying,
 "Since you're up..." Making you a means to
 A means to a means to) is well water
 Pumped from an old well at the bottom of the world.
 The pump you pump the water from is rusty
 And hard to move and absurd, a squirrel-wheel
 A sick squirrel turns slowly, through the sunny
 Inexorable hours. And yet sometimes
 The wheel turns of its own weight, the rusty
 Pump pumps over your sweating face the clear
 Water, cold, so cold! You cup your hands
 And gulp from them the dailiness of life.

A mig camí entre la paròdia de la parla fina de les senyoretes i el pensament reposat sobre un fet quotidià, se'ns transporta de l'asserció més trivial i conformista ("the dailiness of life"), sumant tots els misatges subterranis ("errands") que es poden donar en la complicitat de qualsevol conversa. El que fa el jo poètic és revelar els obstacles que la

vat, segons aquest professor, d'una conjunció del tractament que el pou rep als *Nous poemes* de Rilke (aquesta és la via que el vincula amb Jarrell); però també a Yeats, a Montale i a Carner.

comunicació quotidiana, entre una noia qualsevol i una altra segona persona, pot comportar: al que la noia diu, s'hi afegeix el que hom es pensa que vol dir i el que com subjectes reflexius ens suggereix, les associacions que provoca a la ment de qui escolta. El que es desprèn d'aquest tortuós camí és que la feina d'interpretació ja està feta per un subjecte que proporciona el correlat objectiu al voltant del qual es cimenta la dissertació; l'aigua d'un pou vell, bombejada des d'un cau inhòspit ("at the bottom of the world") per una segona persona que completa la tasca començada en l'enunciat de la noia.

La selecció d'una conversa sobre la càlida quotidianitat i el pou com a eix fred que extreu l'insuls assumpte, són suficients per posar en marxa aquest mode de (meta)ficció. Seria difícil d'identificar aquest "tu narratiu" amb uns vasos comunicants entre els pensaments de la noia, el jo poètic i el lector implícit, si al bell mig del poema no hi "entrés alguna cosa" —que diria Ferrater— un esquirol malalt ("a sick squirrel") que va fent voltes lentament. Són coses diferents: l'aigua del pou bombejada per innumbrables intermediaris humans ("a means to a means to a means") i l'esquirol que gira movent la roda del temps "through the sunny inexorable hours". Això fa possible que, de vegades, com ens diu el novè vers, la roda giri sola i la bomba bombegi aigua sobre la cara suada de qui hi treballa. Llavors s'escola l'assenyada reflexió del poeta: "you cup your hands / and gulp from them the dailiness of life", una crítica incisiva en contra de l'avorriment o el cansament vital que la noia podia haver deixat entendre en pronunciar el seu "the dailiness of life", tan diferent al que ens trobem tancant el poema.

CONCLUSIONS

La conclusió extreta d'aquests poemes és la circularitat i retorn ecoic de la segona persona, inclosa en un moviment infinit de les tres veus, dins dels paràmetres comunicatius, que no convé resoldre amb ingènues identifikacions. De fet, la confusió dels esquemes habituals de parla, juntament amb el moviment d'*overlapping* temporal entre passat i futur, des del present, és, com esperem haver demostrat al llarg d'aquesta comparació, la primera qualitat del tu poètic.

En segon lloc, la necessitat d'un endoll (un *embrayeur* que facilita la delimitació del pronom personal —segons explica Benveniste, I 253) que faci encendre la guspira adequada per a la posada en marxa del tu poètic: per exemple, "l'escata de sol que et vibra en aquesta ungla", al primer d'aquests dos últims poemes. Aquest element pot ser una acurada selecció de detalls per a la posada en escena i un joc de presents inconfusibles i irrecuperables ("que ara veig en tu"). La consciència de la irrellevància d'aquests detalls tampoc deixa de ser ambigua: només

entenent-los com a patents d'un univers propi que els separa de l'afecció de qualsevol segona persona aquesta cobra una autèntica identitat, separada en un estat fronterer, endormiscada, entre la ficció i el món empíric.

El lloc intermedi que ocupa el pronom entre dos móns del discurs oposats, entre subjecte i objecte de representació, entre un quarter d'hivern rabiosament ple de referències literàries, socials, privades, i una mentalitat reductiva, buida, fins i tot devastada com és la del lector que ha d'acceptar un paper actiu en el procés lector, obliga a pretendre un espai acollidor per a la segona persona. Les seves coordenades han de ser fàcilment i precisament conegudes —i per això la cançó d'amor més tradicional és la seva estructura organitzativa—, tot i que sovint es tornin ràpidament “ominoses” per falsament casolanes. El “pou” de la nostra cultura, si se'm permet expressar-ho així, on l'experiment constant ha imposat, com deia Ferrater citant Woringer, “la dictadura del productor en materias de gusto” (*Escritores* 230), ha acabat deixant fora de joc un subjecte que no pot desaparèixer, tot i tornar-se fantasmal, buit o apocalíptic. En contra de la dispersió d'idees i referents el complement del tu poètic suposa un punt de mira entre i per totes les veus que envaeixen una societat tecnocràtica. La que acabi surant entre tots els sorolls registrats per la ment haurà de ser la que el poeta hagi de distingir per tal de convertir-la en paraula en el temps (“he de saber conèixer que ve d'aquest moment?”)

La segona persona lírica, en aquest cas, funciona per disseminar un significat original, ocupant el seu focus de pensament per mitjà d'una màscara, reconduint-lo i confonent narrativament el centre que ha irradiat la substància del discurs. No ens recorda aquesta parla pretesament embogida la d'algú capficat en la seva pròpia follia? Quantes vegades no hem vist en les pel·lícules de misteri o de crims que el personatge ens testimonia que sent veus que li trastornen el seny empenyent-lo a dislocar les lleis de la vida real. I, malgrat tot, el seu pensament sembla més sincer, meticulós i menys superb que el que regeix de tant en tant les lleis de la vida quotidiana. Aquesta és la darrera qualitat dels poemes que fan servir el tu poètic per activar-hi un mode de ficció en segona persona: el dibuix d'un monòleg de la consciència afuant-se cap a un punt de fuga (el “tu”) en constant distanciament; la creació d'un espai i temps literaris inestables però que traspuen immediatesa, des d'un estrany zero narratiu.

Tot allò que imaginem és com una lliçó vista —la serp de “La cara”— en la infantesa, que va descobrint les darreres formes de comprendre el món, en relació amb altres objectes i subjectes virtuals. De mica en mica anem desprenent-nos de les restes de capes que deixen entreveure noves màscares, deixant pel mig les restes del naufragi: “aigua”, “oblit”, “rutina”, el que encara ens permet surar dins del pou

que comentàvem. Finalment, la darrera crosta és el cos en moviment, sens dubte el d'un Robinson modern apuntant cap a un altre impossible Robinson. Definitivament, la millor definició per a la segona persona, abans que canviant, encapsulada com una ceba entre moltes d'altres destinatàries, és la de la darrera representant dels nostres anhels comunicatius: un fruit prohibit que com a objecte desitjat necessita la repetició de la primera persona per diferenciar-se, per revelar-se.

En fi, un diàleg amb el passat des del present, on els rostres de les fotografies semblen tenir les respostes i d'on, ja se sap, tots venim. Si el futur és la realitat projectada sobre un passat virtual, la memòria seria la potència capaç de transformar la mínima partícula lingüística en material humà; entès de manera literal, el simulacre del tu poètic és inacceptable, un acte impossible del discurs al que no s'accedeix sinó des del jo poètic, una construcció purament subjectiva i intel·lectual i, per tant, doblement falsa. Potser controlar aquesta doble arquitectura del subjecte en el funcionament de la segona persona és el mateix que enllaçar amb una autenticitat natural del discurs, que confon la relació comunicativa més ideal amb la consciència de la seva impossibilitat.

En qualsevol cas, tant Jarrell com Ferrater aconsegueixen, si més no, una veu creïble i afectiva, en comptes de, com veia Holden, un producte d'infatuada modernitat, un "abús" del llenguatge.¹⁵ És clar que la mateixa època i la mateixa tradició no podien sinó aconduir a una mateixa evolució, amb diferències individuals que constituïrien la consumació poètica de cada veu. Dit això, les afinitats entre ells són quelcom més que unes meres opinions semblants sobre l'art, ans la manera d'expressar-les i d'escriure aquest art estava abocada a la simpatia.

EDGAR TELLO GARCIA
IES ÍTACA (Sant Boi de Llobregat, Barcelona)

REFERÈNCIES

Crítica literària

- BECK, Charlotte H. "Randall Jarrell's Modernism: The Sweet Uses of Personae". *South Atlantic Review* 50.2 (1985): 67-75.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. 2 vol. France: Gallimard, 2005 [1965 i 1972].
- BERGMAN, David. "Disturbing Randall Jarrell". *American Literary History* 16.2 (2004): 350-62.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

- BUBER, Martin. *Yo y tú*. Trad. Carlos Díaz. Madrid: Caparrós Editores, 1993 [1923].
- CALHOUN, Richard James. "Randall Jarrell: Towards a Reassessment". *South Atlantic Bulletin* 32.4 (1967): 1-4.
- DELCONTE, Matt. "Why You Can't Speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative". *Style* 37.2 (2003): 204-19.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 2005 [1968].
- DE MAN, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven & London: Yale UP, 1979.
- ELIOT, Thomas S. "The Three Voices of Poetry". *On Poetry and Poets*. New York: The Noonday P, 1961 [1954].
- FERRATER, Gabriel. *Escriptores en tres lenguas*. Barcelona: Antàrctida/Empúries, 1994.
- . "La cultura del país i altres literatures. Conversa amb Gabriel Ferrater, per Roberto Ruberto". *Cartes a l'Helena*. Barcelona: Empúries, 1995. 140-41.
- FLUDERNIK, Monika. "Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism". *Style* 28.3 (1994): 445-79.
- FOWLER, Russell T. "Charting *The Lost World*: Rilke's Influence on Randall Jarrell". *Twentieth Century Literature* 30.1 (1984): 100-22.
- GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- HOLDEN, Jonathan. "The Abuse of the Second Person Pronoun". *The Rhetoric of the Contemporary Lyric*. Bloomington: Indiana UP, 1980. 38-56.
- HÜHN, Peter, i Jens KIEFER. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. London: The Johns Hopkins UP, 1994 [1974/1978].
- JARRELL, Randall. *Poetry and the Age*. New York: The Noonday P, 1972 [1953].
- . "Love and Poetry". *No Other Book. Selected Essays*. Ed. i introd. Brad Leithauser. Estats Units: Michael di Capua, 1999 [1956]. 179-85.
- . "Fifty Years of American Poetry". *The Third Book of Criticism i No Other Book. Selected Essays*. Ed. i introd. Brad Leithauser. Estats Units: Michael di Capua, 1999 [1963]. 230-53.
- JULIÀ, Jordi. *El poeta sense qualitats*. Tarragona: El Mèdol, 2004.
- MORRISSETTE, Bruce. "Narrative 'You' in Contemporary Literature". *Comparative Literature Studies* 2 (1965): 1-24.
- PHELAN, James. "Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost's 'Home Burial'". *Poetics Today* 25.4 (2004): 627-51.
- RICHARDSON, Brian. "The Poetics and Politics of Second Person Narrative." *Genre* 24 (1991): 309-30.

- RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Indiana UP, 1978.
- SALA, Jordi. "La vigència d'una estètica: l'ús de les veus narratives en la poesia de Gabriel Ferrater". *Gabriel Ferrater. In memoriam*. Ed. Dolors Oller i Jaume Subirana. Barcelona: Proa, 2001. 293-313.
- SCHLEGEL, Friedrich. *On the Study of Greek Poetry*. Trans. i ed. Stuart Barnett. New York: State U of New York P, 2001.
- WILLIAMSON, Alan. "Jarrell, the Mother, the Märchen". *Twentieth Century Literature* 40.3 (1994): 283-99.
- WORDSWORTH, William. *The Prose Works of William Wordsworth*. Eds. W.J.B. Owen i Jane Worthington Smyser. 3 vols. Oxford: Clarendon P, 1974.

Obres de creació

- CHEEVER, John. *Diarios*. Introd. Benjamin Cheever. Ed. Robert Gotlieb. Not. Rodrigo Fresán. Trad. Daniel Zadunaisky. Barcelona: Emecé, 2004 [1978].
- FERRATER, Gabriel. *Les dones i els dies*. Barcelona: Ed. 62, 2002 [1968].
- JARRELL, Randall. *The Complete Poems*. New York: The Noonday P, 1996 [1969].
- JOYCE, James. *Retrat de l'artista adolescent*. Trad. Maria Teresa Vernet. Barcelona: Ed. 62, 1993. 293.
- MARGARIT, Joan. *Els primers freds. Poesia 1975-1995*. Barcelona: Proa, 2004.