
T.S. Eliot: «La terra gastada»

per Arthur Terry

A Pere Gimferrer

Fa uns vint anys, el crític anglès C. K. Stead va començar el capítol sobre Eliot en el seu llibre *La poètica nova* tot observant el poc que havien fet els crítics moderns per adaptar-se a allò que, segons l'opinió de molts, constitueix el seu màxim poema. «Fa quaranta cinc anys —diu—, que es publicà “La terra gastada” i en certa manera encara ens trobem incapacitats davant d'ell. No hi ha dubte que *existeix*; però no hem inventat cap llenguatge satisfactori per comentar-lo.»¹ Tot i que hom pot pensar de seguida en excepcions —en crítics, com Stead mateix, que sí que han reeixit a copsar quelcom de la qualitat peculiar del poema—, l'observació encara és provocadora, més que res perquè suggereix que hi ha vies errònies d'aproximar-nos a «La terra gastada», vies que, en efecte, ens allunyen del poema i que destrueixen, així, qualsevol possibilitat d'experimentar-lo de primera mà.

L'observació de Stead també implica una altra cosa: l'extraordinària *modernitat* de «La terra gastada» — el fet que Eliot, igual com els seus altres grans contemporanis Yeats i Pound, es veiés com a part d'un intent de *refer* la poesia anglesa a força d'alliberar-la d'un formes de llenguatge poètic antiquades. I això, forçosament, volia dir tornar a considerar la naturalesa sencera del poema: no solament el tipus de llenguatge que era possible utilitzar, sinó l'estructura mateixa del discurs poètic. En aquesta connexió, val la pena notar quelcom que va dir el mateix Eliot quan va llegir el poema a Oxford l'any 1928, esdeveniment que es va registrar puntualment en un diari estudiantil de l'època: «Mr Thomas Eliot va ésser el convidat el cap de setmana passat de Mr Stead, capellà del Col·legi de Worcester, i el dissabte al vespre un nombre reduït de persones afortunades foren invitades a sentir-lo llegir... Mr Eliot

1. C. K. STEAD, *The New Poetics. Yeats to Eliot* (Harmondsworth 1967), ps. 147-148.

va comparar el seu poema amb un cos despul·lat de la seva pell; l'interès "anatòmic" és a primera vista més enigmàtic, però resulta més insòlit i més real.» «Un cos despul·lat de la seva pell»: la metàfora és prou colpidora i, dins el context, molt acurada. Allò que Eliot vol dir amb «pell», m'imagino, és la mena de trets externs que un lector de poesia postvictorià havia vingut a sentir: el sentit superficial, la seqüència lineal d'idees o de narrativa —tots els elements d'un poema que es deixen més o menys parafrasar. Pel fet d'abandonar tot això, Eliot, naturalment, estava escrivint com a poeta postsimbolista, i posava a la pràctica allò que Arthur Symons, en *El moviment simbolista en la literatura*, havia batejat com la «revolta contra l'exterioritat».² I com els simbolistes anteriors, Eliot, igual que Pound, se sentia fascinat per les possibles analogies entre poesia i música —no tant pels mateixos sons de la música com pels principis segons els quals està organitzada una peça de música, la manera en què certs temes o motius són relacionats entre ells en l'absència de tota connexió verbal. Dit d'una manera aproximativa, l'efecte d'això consisteix a col·locar els símbols i les imatges, i no pas les idees i les creences, al centre del poema, de manera que el llenguatge de la poesia mateixa deixi d'ésser purament decoratiu. Així, Pound, en escriure sobre els propòsits de l'Imagisme, una branca posterior del Simbolisme, arriba a descriure inconscientment certs efectes de «La terra gastada»: «Des del començament de l'escriptura dolenta, els escriptors s'han servit de les imatges com a ornaments. La importància de l'Imagisme consisteix a no servir-se de les imatges com a ornaments. La imatge mateixa constitueix el parlar. La imatge és la paraula més enllà del llenguatge ja formulat.»³ Noteu aquesta última frase: «La imatge és la paraula més enllà del llenguatge ja formulat.» Indica molt bé, al meu parer, la manera com Eliot, igual que Pound, sovint tendeix devers quelcom que no es pot dir en paraules —quelcom que tan sols existeix en els silencis *entre* els mots, o bé en les transicions sobtades o en les ruptures de lògica que separen una part d'un poema d'una altra.

Així, en un sentit molt autèntic, al qual em referiré més endavant, «La terra gastada» és un poema sobre el llenguatge, sobre el tipus de llenguatge que es pot utilitzar quan es tracta d'escriure un poema, però també sobre els límits d'aquest llenguatge. Però, abans de tornar a això, voldria parlar una mica de la mateixa composició de «La terra gastada», puix que aquesta ja ens diu molt sobre el tipus de poema que Eliot intentava escriure. Més que res, cal tenir en compte que aquest poema no va ésser plantejat des del començament com un sol poema. «La terra gastada», tal com existeix ara, es va publicar per primera vegada el mes d'octubre de 1922 en el primer número de la revista «The Criterion», tot i que les notes es van incloure més endavant, segons una suggestió de l'editor. L'autor va dedicar el poema a Pound, tot reconeixent que va ésser Pound qui l'ajudà a donar-li la seva forma definitiva. Durant molt de temps, no es conegué quina mena d'ajuda havia estat la de Pound, fins que, per fi, el 1968, el primer esborrany del poema va sortir inesperadament a la llum a Nova York i va ésser editat i publicat tres anys més tard en forma de facsímil per la vídua del poeta, Valerie Eliot.⁴

Llegint aquesta col·lecció fascinant de manuscrits, podem observar les següents qüestions. L'una és que molts dels fragments que més endavant es van incorporar al poema que tots coneixem ens porten fins a l'any 1914, o potser abans. Una altra és que els materials originals semblen més una seqüència que no pas un sol poema; de

2. Arthur SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature* (Londres 1899), citat per STEAD, p. 5.

3. Ezra POUND, citat per John FULLER, T. S. Eliot, dins *Sphere History of Literature in the English Language*, vol. 7 (Londres 1970), p. 166.

4. Valerie ELIOT, ed., «*The Waste Land*»: *a Facsimile and Transcript of the Original Drafts* (Londres 1971).

fet, és probable que fos Pound qui, tot persuadint Eliot de suprimir la tercera part del manuscrit original, li fes considerar el text com un tot indivisible. I, finalment, podem veure molt clarament en què consistí la contribució del mateix Pound: un treball editorial del tot brillant que volia conservar les parts més ben escrites del poema. Això pot semblar estrany, tenint en compte la quantitat de comentaris que el poema ha suscitat; tanmateix, és ben evident que Pound no s'ocupà gens de les possibles interpretacions del poema. La seva intenció es limità a escollir els millors *versos*, seguint el principi que, si l'escriptura era suficientment viva, qualsevol sentit s'arreglaria ell mateix. I aquí cal afegir una altra cosa que, com veurem més endavant, té importància dins el context del poema sencer. Les activitats editorials de Pound, amb tot el que tenen de meravellosament intuïtiu, es limiten a allò que són ara les quatre primeres seccions de «La terra gastada»; per contrast, la secció cinquena i final, 'El que va dir el tro', va ésser escrita molt ràpidament un cop la resta del poema havia assolit la seva forma actual, i, quan Eliot el va enviar a Pound, aquest simplement va escriure al marge: «O.K.»

Abans de deixar aquests primers esborranys, cal dir una altra cosa. Tot i que la qualitat de l'escriptura és variable, vistos en conjunt, representen una sèrie impressionant d'exercicis en diversos estils poètics. Seria un error considerar-los com a treball d'aprenent —com el que produeixen els poetes joves abans de trobar una *veu* pròpia. En aquesta etapa, Eliot mai no intenta trobar una *veu* pròpia en aquest sentit; com podem veure a través dels assaigs que va escriure en aquella època, on insisteix contínuament en la necessitat de la *impersonalitat*, està més preocupat a trobar *veus* darrere les quals es pot amagar, i que disfressen conscientment la seva pròpia *personalitat*. D'aquí l'interès que tenia pel monòleg dramàtic i els dots hàbilment cultivats de ventríloc, per dir-ho així, que es manifesten molt sovint a «La terra gastada».

Davant d'això, és interessant notar que el mateix Eliot es refereix a la qüestió de la mímica en el primer esborrany del poema. En aquest, la primera secció comença, d'una manera una mica desconcertant, amb una citació de Dickens que fa l'efecte de servir com a títol provisional per a allò que segueix: «Imita la policia en veus diferents.» Es refereix al quinzè capítol d'*El nostre amic mutu* ('*Our Mutual Friend*'), on Sloppy, l'expòsit, és lloat per Betty Higden per la seva habilitat a llegir de viva veu: «Ho pots trobar increïble, però Sloppy sap llegir el diari molt bellament. Imita la policia en veus diferents.» Aquesta citació altrament inconnexa, que Eliot sàviament va suprimir, sembla indicar un aspecte central de la tècnica de «La terra gastada»: la manera en què el poema sencer constitueix no un monòleg dramàtic a l'estil de «Prufrock» o de «Gerontion», sinó un *collage* de moltes veus diferents, cap de les quals no és exactament la del poeta. Dit d'una manera molt senzilla: això explica perquè és tan important llegir el poema de viva veu, o almenys fer un esforç per sentir les veus diferents mentre es llegeix; d'una manera o altra, hom ha de prendre decisions pel que fa a la naturalesa de cada veu, i a la manera en què una veu queda equilibrada contra una altra —i és probable que això, al seu torn, ensenyi més al lector sobre el funcionament del poema que qualsevol nombre de comentaris. Així, hom s'adona ràpidament d'un altre aspecte del poema: que arriba un moment que no importa què diuen les veus o la manera com ho diuen, sinó que l'essencial és tractar d'identificar l'estat d'ànim del qui parla. I això, perquè, siguin quines siguin les dificultats del poema, aquestes, en general, no són dificultats intel·lectuals, com ja va dir I. A. Richards l'any 1924, en una de les observacions més intel·ligents que mai s'han fet al voltant de «La terra gastada»: «Els elements són units per l'acord, el contrast i la interacció dels seus efectes emocionals, i no per un esquema intel·lectual que cal comprendre per mitjà de l'anàlisi. El valor consisteix en la reacció unificada que

crea aquesta interacció en el lector idoni.»⁵ Aconseguir una tal reacció, com implica Richards, vol dir mantenir-se obert davant del poema, deixant-lo funcionar sense agafar massa ràpidament el tipus d'explicació racional que hom troba en tants comentaris. Això explica perquè, com segurament haureu notat, encara no he dit res sobre el possible sentit del poema: en el curs d'entendre un poema com «La terra gastada», allò que comença com a perplexitat sincera és probable que et porti més lluny que controlar totes les al·lusions i traduir les citacions en llengües estrangeres, res del qual ens aproxima veritablement a l'essència del poema. El que importa molt més és adonar-se d'allò que *fan* aquestes coses dins el poema; és a dir, d'allò que fan com a combinacions de mots concrets, amb el tipus d'associacions, literàries, culturals, etc., que aquestes impliquen.

Això no vol dir, naturalment, que «La terra gastada» sigui un poema sense sentit, una peça de pura música verbal; només vull suggerir que cal deixar que el sentit emergeixi dels mots i de les connexions no dites entre les imatges que els mots creen, més que seguir un argument, que en aquest cas no existeix. Més endavant, tornaré a la qüestió d'allò que vol dir el poema i a la manera en què els seus sentits són presentats, però aquest sembla el moment just per a mirar una part del text mateix, per a veure allò que *entendre'l* podria implicar. Heus ací, doncs, la primera secció, intitolada 'L'enterrament dels morts':

Cruel arriba el mes d'abril, llevant
 lilàs en terres mortes, barrejant
 memòria i desig, estarrufant
 amb la pluja les arrelsertes.
 L'hivern ens va tenir calents, colgant
 la terra sota neu d'oblit, peixant
 vides somortes amb tubèrculs.
 L'estiu ens va sorprendre venint damunt del Starnbergersee
 amb un ram de pluja: ens vam quedar sota dels porxos
 i vam seguir, amb el sol, cap al Hofgarten
 i vam prendre cafè i vam parlar com una hora.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
 I quan érem petits, uns dies a casa l'arxiduc,
 a casa el meu cosí, se'm va endur en un trineu,
 i em vaig esgarriar. Deia, Marie,
 Marie, agafa't fort. I ens deixàvem lliscar.
 A la muntanya, és que et sents lliure.
 Llegeixo, bona part de la nit, i en ser hivern vaig al sud.

Quines són les arrels que s'arrapen, quines branques creixen
 en aquesta pedregosa desferra? Fill de l'home,
 tu no ho pots dir ni endevinar, tu no coneixes
 sinó un munt d'imatges fetes a trossos, on el sol bat
 i on l'arbre mort no dóna empara ni dóna el grill consol
 ni remor d'aigua el roquerar eixut. Només
 hi ha ombra al dessota d'aquesta roca roja —
 vine a l'ombra d'aquesta roca roja—,
 i et mostraré una cosa que és diferent tant de
 la teva ombra al matí corrent darrere teu
 com de l'ombra a la tarda que creix al davant teu;
 et mostraré la por en un grapat de pols.

5. I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism* (Londres 1924), p. 290.

*Frisch weht der Wind
der Heimat zu.
Mein Irisch Kind,
wo weilest du?*

«Em vas donar jacints, primer, fa un any;
la noia dels jacints, em deien.»
—Però quan, tard, tornàvem del jardí dels jacints,
plens els teus braços, i el teu cabell mullat, jo no podia
parlar, els ulls se'm velaven, no em sentia
ni viu ni mort, res no sabia,
la mirada en el cor de la llum, el silenci.
Oed' und leer das Meer.

Madame Sosostriis, famosa endevinaire,
tenia un refredat, i amb tot
cap de més hàbil no se'n sap enlloc d'Europa
amb un maligne joc de cartes. Aquí, deia,
teniu la vostra carta, el Mariner Fenici
que s'ha negat (el que eren ulls són perles. Ep!),
i aquesta és Belladona, la Dama de les Roques,
madona dels topants.
Hi ha aquí l'home dels tres bastos, i aquí teniu la Roda,
i aquí el mercader borni, i aquesta carta d'ara,
tota buida, és quelcom que tragina a l'esquena
que m'és defès de destriar. No trobo
la carta del Penjat. Temeu la mort per aigua.
Veig colles grans de gent, que en un redol fan voltes.
Gràcies. Si veieu la senyora Equitona
digueu-li que li porto l'horòscop jo mateixa:
en aquests temps, cal anar amb tant de compte.

Irreal Ciutat,
sota la boira saura d'una aurora d'hivern,
flüia una gentada pel Pont de Londres, tants
que mai cregut no hauria que en desfés la mort tants.
Sospirs, curts i espaiats, s'exhalaven, cada home
tenia fits els ulls al davant dels seus peus.
Costa amunt aflüien i, per King William Street,
avall cap on Saint Mary Woolnoth donava l'hora
amb un so esmorteït al pic final de nou.
Vaig veure un conegut i vaig cridar-lo: «Stetson!
Tu que eres junt amb mi en els vaixells de Miles!
El cos que vas plantar l'any passat al teu hort,
ha començat ja a créixer? Farà florida enguany?
No li ha fet malbé el llit, la gelor inesperada?
Fes fora d'allà el Gos, aquest amic de l'home,
si no, amb les seves urpes tornarà a descolgar-lo!
Tu! *Hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frère!*»⁶

Tot el passatge, evidentment, constitueix un teixit de veus, cada una de les quals, com ja he suggerit, implica una atmosfera diferent. Primer, hi ha la veu autoritativa de les frases inicials —autoritativa, però no necessàriament la de l'autor—

6. He utilitzat la versió catalana de Joan Ferraté —per cert, excellent— amb permís del traductor. Vegeu JOAN FERRATÉ, *Lectura de «La terra gastada» de T. S. Eliot* (Barcelona 1977).

amb les seves referències a les estacions i a les «terres mortes». Poc temps després, sempre dins la seqüència de les estacions i reassumint l'«ens» dels versos inicials («L'hivern ens va tenir calents»... «L'estiu ens va sorprendre»), aquesta primera veu dóna lloc a una altra, aparentment la d'una dona, que parla més de pressa, traslladant-se, en un to de conversa familiar, d'una anècdota a una altra. I allò que ella descriu sembla pertànyer a l'atmosfera de l'Europa aristocràtica de pre-guerra: el lloc del qual es tracta és Múnic, la Primera Guerra Mundial, de fet, va començar amb l'assassinat d'un arxiduc determinat, i la veu sentida per casualitat, tot i que funciona bé com a soroll de fons, implica en realitat una qüestió d'idiomes: «No sóc russa, sóc de Lituània, una autèntica alemanya.»

La veu que inicia el segon paràgraf té una autoritat diferent de la primera: parla d'una manera més retòrica, com un profeta del Vell Testament, Ezequiel o Eclesiastès, i les imatges del desert vénen a expandir les «terres mortes» del començament. Aquest passatge acaba amb una nota de terror —«et mostraré la por en un grapat de pols»—, una nota que torna a aparèixer sota una varietat de formes en la resta del poema. Aleshores, al centre d'aquesta secció, vénen els versos sobre la «noia dels jacints», posats entre els dos brins de cançó de l'òpera *Tristany i Isolda*, una de les expressions supremes de l'amor romàntic, per bé que, significativament, un amor que condueix a la mort. (A més, l'òpera mateixa queda inclosa, per dir-ho així, entre les dues citacions: l'una de prop del començament, abans que es begui la poció fatal; l'altra de l'acte final —una imatge del mar buit que fa eco de les altres al·lusions a l'esterilitat.)

Més important, potser, el mar buit suggereix una desolació emocional —queda buit perquè no hi ha cap senyal de la nau que porta Isolda al Tristany moribund— i això, segurament, és el punt de la juxtaposició amb el passatge sobre la «noia dels jacints». Aquest, òbviament, es refereix a una experiència emocional que ara pertany al passat: ara la noia sembla indiferent, i l'altra persona que parla, aparentment un home, tan sols pot recordar un moment de transcendència que ja ha passat. El sentit, al meu parer, és que aquesta experiència perduda —el moment de bellesa irrecuperable fora del temps— torna a turmentar-lo; el jardí dels jacints, igual com la vida mateixa, ha vingut a ésser un desert, per bé que la memòria d'altres possibilitats resta viva.

Qualsevol que sigui la naturalesa d'aquestes possibilitats, el més important, des d'un punt de vista emocional, és que són autèntiques —tan autèntiques com la «por» que evoca la figura del profeta. En el passatge que tracta de Madame Sosostri, en canvi, *res* no és autèntic: les al·lusions a la societat de moda i als coneixements ocults i dubtosos semblen indicar un ritus una vegada poderós que s'ha degradat, o sigui, que ha perdut qualsevol sentit de la vida i de la mort. És cert que, mitjançant el seu ús molt personal de la baralla dels tarots, Eliot introdueix personatges que seran importants més endavant —sobretot el «Mariner Fenici que s'ha negat», que mira cap a Flebas, el fenici, en la quarta secció, 'Mort per aigua'. A més del fet que Madame Sosostri no sigui capaç de veure el veritable sentit de les coses —una capacitat que, comencem a sospitar, implica l'experiència de l'autèntica por—, aquestes al·lusions no tenen cap dels significats que tindran més endavant en el poema.

L'última part d'aquesta secció inicial té a veure amb una altra mena de ritus degradat. L'«Irreal Ciutat» és Londres —més específicament, la «ciutat» o àrea bancària on el mateix Eliot treballava en aquella època. Els qui treballen en aquesta Ciutat són vistos com els morts als Llimbs de Dante: són «morts» en el sentit que han perdut les sensacions que podrien haver dut a una «vida» autèntica. I, dins un context més modern, són víctimes de l'*ennui* o apatia diagnosticada per Baudelaire, el gran poeta de la ciutat del segle XIX, els mots del qual, adreçats al lector, són citats

com a conclusió. Els versos que van dirigits a Stetson són més enigmàtics, però s'ajusten al context, em penso, si seguim pensant en termes de ritus. Hi ha una mena d'enginy desenfrenat que caracteritza els mots del qui parla en aquest punt que pot recordar-nos el Hamlet de Shakespeare; Stetson, sigui qui sigui, sona com una combinació d'assassí i de jardiner suburbà, i allò que ha fet sembla una paròdia grotesca dels antics cultes de fertilitat, on se solia enterrar una imatge del déu per a fer créixer els grans. Si és així, s'ha errat de camí: l'única manera de penetrar el món diví, de transcendir el món actual, és morir si mateix. I és en aquest punt que el poeta mateix es desprèn del món «irreal» que està descrivint. Malgrat que el poema i les notes es refereixen més d'una vegada als ritus de fertilitat, Eliot es deu haver adonat que el propòsit interior d'aquests ritus era iniciar l'ànima individual, a través de diverses proves, cap a un nivell d'existència superior. Una vista momentània d'una tal existència ja l'hem tinguda en l'episodi de la «noia dels jacints»; ara, en els versos sobre la «Ciutat Irreal», és com si el qui parla hagués reconegut que allò que cerca és, en efecte, una mena ritus de passatge, i la qualitat de mal somni que té la vida entorn seu ve del fet que no sembla presentar cap oportunitat de transcendir-la. És aquesta visió terrorífica allò que Eliot devia tenir a la ment quan originàriament va pensar a introduir el poema amb les últimes paraules de Kurtz en *El cor de les tenebres* ('*Heart of Darkness*') de Conrad: «És que va tornar a viure la seva vida en cada detall del desig, de la temptació i de la renúncia durant aquell moment de reconeixença suprema? Va cridar en xiu-xiu davant d'alguna imatge, d'alguna visió —va cridar dues vegades, un crit que no va ésser més que un sospir— "L'horror! l'horror!"» Tanmateix, cal notar que aquest «horror», igual que la «por en un grapat de pols», constitueix una emoció autèntica: ésser capaç d'experimentar l'horror almenys indica que hom és viu, i, dins el context, fins i tot pot resultar ésser una etapa necessària del camí vers la purgació.

Això ja va més enllà de la primera secció, però abans de mirar la resta del poema, farem una pausa per veure on hem arribat. La primera cosa a dir és que, malgrat que acabo de comentar els diversos episodis segons l'ordre en què es presenten, això no vol dir que constitueixin una progressió lineal, com les anelles d'una cadena. Si hom intenta llegir «La terra gastada» com una seqüència, no funciona, i ens resten una sèrie de fragments més o menys inconnexos. Per altra banda, quan hom ha llegit el poema unes quantes vegades, una mena d'ordre diferent es comença a manifestar, una mena d'ordre que estem més acostumats a trobar en la música, un ordre que existeix més en l'espai que no pas en el temps. Per a veure les implicacions d'això, podríem considerar la primera secció com una sèrie de cercles concèntrics. El centre emocional, el centre del qual tota la resta radia, és l'episodi de la noia dels jacints. Aquest, com ja hem vist, és limitat pels dos fragments de *Tristany*; un cop més, un començament i un fi. En un costat hi ha la veu del profeta en el desert; a l'altre, hi ha l'episodi de Madame Sosostri, la versió moderna i degradada de la Sibilla, la profetessa antiga a la qual es refereix en l'epígraf. Mirant encara més a fora, l'episodi de Madame Sosostri condueix al passatge sobre la Ciutat Irreal, que dona equilibri al món perdut de Marie al començament. Aquestes són les connexions més òbvies, però més enllà d'aquestes hi ha unes altres semblances més tènues: potser Marie té relació d'alguna manera amb la noia dels jacints? L'home de la ciutat és també l'home del jardí? Etcètera...

Llegit d'aquesta manera, el poema sembla una vasta càmera d'ecos en la qual qualsevol punt pot interceptar freqüències d'un altre. A més, hi ha uns ecos totalment diferents, els ecos d'escriptors morts, les paraules dels quals segueixen ressonant a través dels mots del poeta del segle XX. Dante, un dels grans mestres d'Eliot, surt en algun punt de l'episodi de l'horòscop («Veig colles grans de gent, que en un

redol fan voltes») i una altra vegada en la visió de la Ciutat Irreal: «Mai cregut no hauria que en desfés la mort tants.» I també hi ha poetes anglesos: si hom coneix el començament dels *Contes de Canterbury* (*The Canterbury Tales*), resulta difícil no sentir Chaucer darrere l'allusió inicial al mes d'abril («Quan Abril amb les seves pluges dolces...»), i en altres llocs del poema hi ha ecos de Spenser, Shakespeare i Marvell. En Eliot, no hi ha cap intenció de lluir les seves lectures: pocs ecos resulten difícils de copsar, i en el seu conjunt no depassen allò que es podria esperar que recordés qualsevol poeta seriós que hagi llegit la poesia de la seva pròpia llengua i una mica de poesia estrangera. El més important, com en el cas de les «veus», és la manera en què es fan funcionar dintre del poema. A vegades els ecos són clars, altres vegades distorsionats, o bé (igual com les veus) són col·locats en unes juxtaposicions estranyes, com en el cas del cant d'Ariel de *La tempesta* de Shakespeare («el que eren ulls són perles»), que sorgeix per un instant al mig de l'episodi de Madame Sosostri. És cert que «La terra gastada» és un poema que porta, conscientment, el pes d'altres literatures: cal constatar, però, que no es tracta d'un pes *mort*, sinó de quelcom que s'insinua en la mateixa textura del poema que Eliot intenta escriure, tot creant unes ressonàncies culturals, però sovint empenyent el seu propi poema en unes direccions inesperades.

El fet que sovint aquests ecos siguin distorsionats suggereix una altra cosa: que la relació que té Eliot amb la literatura anterior no és gens fàcil, que conté unes tensions sense resoldre i uns contracorrents estranys. En general, les diverses allusions i citacions literàries no s'ajusten còmodament al context; a vegades fan l'efecte de rompre la superfície del poema, bo i trencant el moviment del discurs o produint altres menes de dissonàncies. Això s'aplica sobretot, al meu parer, als passatges en llengües estrangeres. Si no sabem allò que aquests volen dir, sempre podem mirar una traducció, i, quan ho fem, normalment trobem que sí que tenen alguna significació determinada, alguna connexió amb un tema o altre del poema. Si tot s'acabés aquí, podria semblar una perversitat no haver-los traduït en primera instància; però ho podem mirar des d'un altre punt de vista i pensar que l'aspecte més important de les llengües estrangeres és que siguin *estrangeres*, o sigui, en lloc d'escriure un poema en anglès ple de citacions estrangeres, Eliot ha produït una mena de poema multilingüe, en el qual l'anglès mateix resulta ésser una llengua entre moltes. Per què ho fa així? Sobretot, m'imagino, perquè vol suggerir quelcom que té a veure amb la mateixa natura del llenguatge poètic tal com ell la veu. Si pensem en les llengües com a fragments, com a branques mútuament inintel·ligibles d'una sola llengua original, hem de recórrer per força a un dels mites més impressionants de la *Bíblia*: a la història de la Torre de Babel i a la creació de llengües diferents com un acte de punició divina. Així, com ha dit Michael Edwards, «Eliot ens ha conduït fins a Babel, a un soroll confús de veus dissonants que registra la pèrdua més íntima que tracta el poema, la pèrdua d'un sol parlar just».⁷ I, tal com defensa, això vol dir que, a més de l'alienació cultural i psicològica, el poema representa —molt literalment, en la manera que utilitza els mots— una alienació lingüística que és a la base de tot: el llenguatge mateix, podríem dir, com una «terra gastada».

Allò que he intentat fer fins ara és suggerir una manera de llegir el poema que s'adhereix el més estretament possible al mateix text: no solament al text situat a la pàgina, sinó al text tal i com podria existir mentalment després de dues o tres lectures. La major part del que he dit s'ha derivat de l'anàlisi de la primera secció del poema, malgrat que ja es comencen a veure certs aspectes que seran importants per al conjunt del poema. Com que manca espai, evidentment no podré comentar la res-

7. Michael EDWARDS, *Towards a Christian Poetics* (Londres 1984), p. 107.

ta del poema tan detalladament, i l'únic que puc fer és esbossar els contorns d'una possible interpretació que podrà comprovar el mateix lector. Per començar, penseu un moment en la frase que tot just he utilitzat: «l'alienació cultural i psicològica.» Podem ésser més específics: per bé que «La terra gastada» és un poema que mai no constata els seus temes explícitament, hi ha dos temes essencials que semblen explicar una gran part d'allò que ocorre en el nivell verbal —allò que Bernard Bergonzi en el seu llibre sobre Eliot anomena «el desordre sexual i la manca de fe religiosa».⁸ No cal especular sobre el tipus d'experiència personal que poden amagar les experiències registrades en el poema. Gràcies a unes biografies recents, ja sabem molt, per exemple, sobre els problemes maritals d'Eliot i sobre el col·lapse mental que sembla haver patit poc abans del període més intens de treball sobre «La terra gastada». Això, evidentment, va afectar el poema, però d'una manera que no es pot calcular: allò que importa, segurament, és la seva capacitat per a confrontar-se amb aquest tipus de desordre i per a incorporar-lo en la mena d'ordre vers el qual el poema s'esforça. Pel que fa a la qüestió de la fe religiosa, cal tenir cura de no projectar sobre «La terra gastada» la mena d'actitud que apareix a la seva obra posterior i més obertament cristiana. Queda clar del poema que, per a Eliot, la fe religiosa, o bé la seva manca, és més que un assumpte personal, i és per això que m'he referit a l'«alienació cultural». No obstant això, si hom vol parlar de religions específiques, es pot argüir que el budisme és almenys tan important a «La terra gastada» com el cristianisme, i hom pot tenir la sensació que allò que molts lectors han pres com una denúncia de la civilització moderna és la majoria de vegades una manera d'exterioritzar una situació personal que no es deixa examinar directament. Així, si tal i com va dir Eliot una vegada, «Vaig escriure 'La terra gastada' simplement per a alleujar els meus propis sentiments», cal reconèixer que aquests «sentiments», de qualsevol manera que l'hagin ajudat a escriure el poema, queden contínuament reflectits i posats en dubte a través de les diverses «veus» que es contrasten i s'entretreixeixen dins l'espai del text.

Per altra banda, una de les maneres errònies de llegir el poema consisteix a reduir-lo tot a una qüestió de temes, i a ignorar els ecos més subtils creats per les mateixes «veus». Fa un moment, he intentat explicar com la primera secció sembla projectar-se des d'un centre emocional, d'un moment d'experiència directa que afecta tota la resta. Un patró semblant funciona, em sembla, en les seccions segona i tercera. A la segona secció, 'Una partida d'escacs', el diàleg dels nervis desfets ocupa el centre, inclòs entre la descripció molt elaborada de la dona a la cambra i l'escena final a la taverna. Tots tres episodis, a la seva manera, es troben relacionats amb quelcom que ja ha aparegut a l'«Enterrament dels morts»: la qüestió de la passió romàntica i les seves finalitats. La descripció inicial de la dona a la cambra, tal com s'ha dit, «presenta un palimpsest brillantment sintetitzat de la tradició literària de la passió fatal».⁹ Comença parodiant un tros famós de l'*Antoni i Cleopatra* de Shakespeare («La barca on seia, talment un tron brunyit, / cremava sobre l'aigua») i es mou entre al·lusions a Dido, a l'Hero de Marlowe, a la història ovidiana del rapte de Filomella, a la seducció d'Eva per Satanàs al *Paradís perdut* de Milton i a altres exemples semblants. L'escriptura mateixa arriba a suggerir alhora Milton i la tragèdia jacobiana: el llenguatge té una rigidesa molt conscient, i els detalls, per bé que individualment molt precisos, tendeixen a esfumar-se dins una impressió general de vistositat excessiva. I això determina una part del vocabulari mateix: mots com *Cupido* i *laqueària* són en certa manera morts, i «lluïa sobre el marbre» en lloc del «cremava sobre l'aigua» de

8. Bernard BERGONZI, *T. S. Eliot* (Londres 1978), p. 95.

9. A. D. MOODY, *Thomas Stearns Eliot, Poet* (Cambridge 1979), p. 85.

Shakespeare fa l'efecte de disminuir la visió original de l'esplendor de Cleopatra. I això, segurament, és deliberat: la passió viva i la intel·ligència dels diversos models que són evocats han desaparegut; segons la frase amb què el mateix Eliot va indicar els canvis que havien ocorregut en la poesia del segle XVII, hi ha hagut una «disassociació de la sensibilitat», en la qual el pensament i el sentiment s'han després l'un de l'altre.

L'escena final a la taverna —no tant un intent de realisme com una mena de peça de *music-hall* estilitzada— transposa aquesta inèrcia a una clau diferent. I allò que ve entremig —l'escena entre l'home i la dona en què les dues meitats d'un diàleg no arriben a connectar-se— dramatitza alhora la desolació d'un amor moribund i el terror de sentir que la seva isolació no té cap sortida. No obstant això, si comparem les tres escenes, en resulten unes semblances curioses: d'alguna manera, les dones de les dues primeres escenes es relacionen l'una amb l'altra i també amb Ofèlia, a la qual l'autor es refereix breument al final de l'escena a la taverna; i, enmig de la primera escena, hi ha una al·lusió inesperada a la història de Filomèlia, la noia que, després d'ésser raptada, va ésser canviada en un rossinyol, la frescor de la qual contrasta amb la resta del paisatge:

el mudament de Filomèlia, pel rei bàrbar
tan brutalment forçada; però allí el rossinyol
tot el desert omplia amb veu inviolable
i hi seguia cridant...

Una música natural, hom podria dir, que està relacionada amb el mal i el sofriment autèntics; és això el que s'ha perdut, però no ho ha perdut el poeta, que l'incorpora al seu poema com a record d'una puresa potser irrecuperable. I, naturalment, és també el poeta qui, pel fet de dramatitzar amb llur situació i, bo i posant-la al descobert, manté un punt de vista independent que a la fi podrà alliberar-lo d'ella.

La qüestió del punt de vista del poeta, o, més concretament, de quin tipus de consciència controla el poema, es presenta d'una manera decisiva a la tercera secció, 'El sermó de foc'. Un cop més, com a les dues seccions anteriors, hi ha un centre emocional entorn del qual els altres fragments semblen gravitar. Vist d'una manera superficial, aquest passatge —els versos que descriuen la mecanògrafa que rep una visita del seu amant— sembla un tros de sàtira directa, un exemple del tedi que afecta tota la vida moderna, fins i tot la passió. No obstant això, en un punt determinat hi ha una interrupció inesperada: resulta que l'episodi que llegim és recontat per un testimoni que no és el poeta:

Jo, Tirèsias, vell de mames arrugades,
tot ho vaig veure i vaig anunciar la resta —

I el mateix comentador intervé una altra vegada, just abans del final:

(I jo, Tirèsias, ho he previst i sofert tot,
el que en aquest mateix llit o sofà ha passat,
jo que a Tebes vaig seure arran del mur
i al més baix d'entre els morts vaig arribar.)

Tirèsias, el vident cec que ha estat alhora mascle i femella, apareix com a personatge a l'*Edip rei* de Sòfocles; és ell qui s'adona que són els crims d'Edip que han fet de Tebes una terra gastada. No obstant això, la nota d'Eliot suggereix que Tirèsias és molt més que una altra «veu» del poema: «Tirèsias — diu—, per bé que és un mer

espectador i no pas cap «personatge», és tanmateix la persona més important del poema, que uneix totes les altres. De la mateixa manera que el mercader borni, venedor de panses, es confon amb el Mariner Fenici, i aquest darrer no es distingeix del tot de Ferran, Príncep de Nàpols, així mateix totes les dones són una sola dona, i els dos sexes es retroben en Tirèsias. Allò que *veu* Tirèsias és, de fet, la substància del poema.»

És difícil saber amb quin grau de serietat ens hauríem de prendre les notes a «La terra gastada». Com ja he explicat, les va afegir al poema després de la seva primera publicació. Llevat d'aquelles que es limiten a identificar al·lusions, sovint semblen iròniques i a vegades completament perverses, com si ajudessin el poeta a burlar-se de si mateix en l'acte d'escriure. La nota de què es tracta, per bé que aparentment seriosa, és, al meu parer, molt enganyosa. Segons Hugh Kenner, proposa suplir el poema amb un «punt de vista identificable» que a la pràctica no té.¹⁰ Tan sols podem especular sobre les possibles raons que tenia Eliot per a escriure aquesta nota. Per part meva, jo m'imagino que recordava un dels conceptes centrals de la filosofia de F. H. Bradley, sobre la qual havia escrit la seva tesi doctoral uns quants anys abans. En un cert punt, Bradley afirma que «el perceptor només es pot descriure com a la zona de consciència on allò que percep pot co-existir». Aquesta idea d'una «zona de consciència» funciona molt bé en un monòleg dramàtic com «Prufrock», escrit uns quants anys abans, i el mateix model se li pot haver presentat a Eliot com la manera de justificar la versió publicada de «La terra gastada» —el poema, és a dir, tal com Pound l'havia aprovat i que ell mateix tan sols hauria pogut acceptar amb dificultat. Tanmateix, ja en «Gerontion», que en un cert punt Eliot pensava incorporar a «La terra gastada», hom té la sensació que la ment que funciona dins el poema ha vist més que no pas Gerontion, el qui parla ostensiblement, i això, d'una manera molt més complexa, sembla aplicar-se al poema més extens. Dit d'una manera molt senzilla, les visions de Tirèsias no són capaces de comunicar allò que cerca l'autor, i aquesta consciència d'una discrepància —com si el lector fos invitat a distanciar-se de Tirèsias i a reconèixer els límits de la seva visió— esdevé més aguda en el curs del poema.

Les primeres indicacions d'aquesta discrepància es manifesten, al meu parer, vers el final de l'episodi de la mecanògrafa. Aquest presenta Tirèsias, amb tota seguretat, no solament com a espectador fora del temps, sinó com un *voyeur* la mentalitat morta del qual només pot concebre la passió humana com l'acoblament d'uns animals, el representant suprem de tots aquells altres personatges del poema per als quals la vida no és més que una condició de l'*ennui*. Cap al final de l'episodi, la mecanògrafa se sent per un moment amb la seva pròpia veu:

Ella es tomba, i en el mirall es veu,
sense esma a penes de l'amant que és fora;
el seu cervell formula un pensament borrós:
«Bé, ja està fet: val més que ho deixi córrer.»
Quan una bella cau en el pecat
i volta per la cambra altre cop sola,
s'allisa amb mà automàtica el cabell
i prova de posar un disc al gramòfon.

Aquí, tot i que a primera vista els seus mots poden semblar harmonitzar-se amb el to satíric de la situació, tenim la sensació que fins i tot aquesta reacció limitada, junt amb el mateix moviment del vers, pot indicar una capacitat per al sentiment i

10. Hugh KENNER, *The Invisible Poet: T. S. Eliot* (Londres 1960), ps. 36 i 128.

el sofriment que ultrapassa la de Tirèsiàs mateix. És difícil assegurar-se d'això; el que sembla cert, en canvi, és que, d'aquest punt endavant —primer en l'episodi dels peixaters i després en la cançó de les filles del Tàmesi— la música del vers i els sentiments que això implica, alhora, comencen a apartar-se del món negatiu de Tirèsiàs. En ambdós passatges, hi ha indicacions d'una visió subjectiva que contrasta fortament amb l'objectivitat sense il·lusions de Tirèsiàs. A més, els versos en què cada una de les filles del Tàmesi parla independentment ("Tramvies i arbres polsosos. / Highbury em va parir. Richmond i Kew / em van desfer...") fan l'efecte de representar una mena d'honestedat tota nova, en la qual el fracàs de l'experiència sexual queda confrontat sense evasió. Aquí, la clau ve amb la referència a Dante: igual com la Pia al *Purgatorio* («Siena em féu. Maremma em desféu»), les filles del Tàmesi reconten molt sumàriament les seves vides de manera que impliquen el lector en el seu sofriment, i el llenguatge que creen sembla indicar una simplicitat i una resistència a ésser enganyades mitjançant les quals, igual com en Dante, el sofriment pot conduir a la purgació.

El procés segons el qual el sofriment es pot convertir en purgació pot suggerir un trànsit entre la mort i una nova vida. Al final de la tercera secció, la combinació de Sant Agustí i Buda (l'autor del *Sermó de foc* originari) ja fa possible el trànsit des de la vida sensual cap al foc refinador del *Purgatorio* que queda alludit al final del poema. La quarta secció, molt breu, 'Mort per aigua', en comptes d'indicar l'extinció, sembla registrar un alliberament de la «vida morta» que ombreja les seccions anteriors del poema —alhora una purgació i una possible iniciació. Tal com jo la lleixo, totes les associacions anteriors de l'aigua amb la mort acaben, evidentment, en aquest punt; quant a la mort mateixa, aquesta sembla mancar curiosament de finalitat, com si el distanciament una mica fred de l'epitafi («pensa en Flebas, que fou alt i ben fet com ara ets tu») no solament representés una sensació d'alliberament de les preocupacions de la vida material, sinó també la reconeixença pel qui parla que la mort es pot transcendir.

Com ja he explicat, la secció final, 'El que va dir el tro', sembla haver estat escrita molt ràpidament, com si fos el poema que Eliot havia intentat escriure sense èxit durant molts anys. El començament d'aquesta última part sembla reconèixer que, en termes de la vida mateixa, tota transcendència no pot ésser més que provisional: «els qui érem vius ara en veiem morir / amb un xic de paciència.» Aquí *paciència* suggereix *passió*: no tant en un sentit sexual, sinó com a sofriment que s'accepta voluntàriament, com el de les ànimes al *Purgatorio*. Però el més important és aquell *nosaltres* inicial: una veu comuna que ara es fa sentir per primera vegada. Això explica la nota d'exaltació, gairebé de cant, que caracteritza la primera meitat d'aquesta secció: la veu del poeta despersonalitzada que parla *per, i a través de*, la humanitat comuna. Tirèsiàs, qualsevol que sigui la seva funció a les seccions anteriors, ha estat finalment desplaçat; en aquesta secció final, no hi ha cap lloc per al seu món negatiu i objectiu, per bé que, sense ell, a penes podríem haver arribat a aquest punt. Allò que el substitueix és la reconeixença lúcida del sofriment i de la privació com a part de la condició natural de l'home, en la qual el purgatori del mateix poeta es projecta dins el símbol del viatge que aspira, contra tota probabilitat, vers un Altre ambigu. En aquesta secció, hi ha una sensació de progrés que és totalment diferent de les seccions anteriors; al mateix temps, a penes constitueix una progressió lineal, sinó més aviat una qüestió de la manera en què el sentiment es fa fluir contínuament a través de les diverses fases del poema. Això dóna una forma diferent a la secció final: en lloc d'un sol centre emocional que radia cap a fora, hi ha una sèrie de transicions molt delicades que porten el poema vers el punt en què s'escolta el tro per primera vegada. Una d'aquestes transicions queda indicada per la repetició del

mot *irreal*: «Quina ciutat dalt les muntanyes / s'esberla i es reforma i esclata en l'aire violeta / torres que s'ensorren / Jerusalem Atenes Alexandria / Viena Londres / irreals..» Això ha deixat d'ésser una denúncia, com ho era a la primera secció ('Irreal Ciutat'); és simplement una reconeixença que cap ciutat humana no és eterna. I això mena a un altre passatge de «mal somni» que evidentment recorda la part central d'«Una partida d'escacs». No obstant això, mentre que el passatge anterior formava el centre de tota una estructura emocional, l'episodi que tractem tan sols serveix com a reminiscència d'un estat mental que ja s'ha suplantat i s'adapta fàcilment al sentiment força diferent dels versos sobre les «campanes evocadores» i les veus incorporades, que fan eco de les veus d'infants de la secció tercera i de la música sobrenatural de l'Ariel de Shakespeare.

L'episodi del Graal que segueix, igual com les referències anteriors als cultes de fertilitat, implica un ritus de passatge —quelscom, cal constatar, que no havia semblat possible fins a aquest punt del poema. Dins el context, sembla tenir un propòsit doble: manté l'atmosfera d'acceptació —la decadència i la vacuïtat ara no són terrorífiques, sinó naturals— i al mateix temps suggereix un tipus de coratge que pot confrontar les instruccions morals del tro. En la mateixa història del Graal, el pelegrí, en arribar a la Capella Perillosa, tan sols havia de preguntar pel sentit dels objectes que li van ésser presentats perquè la fertilitat fos restaurada a la Terra. Aquí, com ha dit Hugh Kenner, «Eliot desenrotlla el viatge de mal somni amb suma habilitat, i llavors implica el lector en la situació del pelegrí, que és presentat amb un munt de fragments terminal sobre el qual ha de ressenyar-se». El protagonista del poema potser no inquireix: són fragments amb els quals ha apuntalat les seves runes. O potser sí que inquireix; almenys ha començat a servir-se d'ells i la «planura àrida és per fi darrera seu».¹¹

Allò que aconsegueix la primera part de la secció final, al meu parer, és imposar un estat de consciència unificat —el poeta ara com a «veu» impersonal i colectiva—, el qual, contrastant amb la visió objectiva de Tirèsiades, pot respondre de manera positiva als mandats morals finals. No obstant això, el poema acaba, molt conscientment, amb un munt de fragments i de citacions en llengües estrangeres. Evidentment, no hi ha cap solució, i just abans d'això hi pot haver una suggestió en la qual fins i tot el que sembla un punt de repòs provisional tan sols es pot haver aconseguit a costa d'altres coses:

... la barca obeïa
gaia, a la mà experta amb vela i rem
Era calma la mar, el teu cor hauria obeït
gai, en ésser pregat, batent obedient
a unes mans destres...

A qui es refereix aquest «teu»? Al narrador mateix? O a algú altre, potser a una dona? És difícil estar-ne segur: però si fos això últim, voldria dir segurament que el poeta, tot renunciant a la passió sexual a favor d'un autodomini ascètic, es veia obligat a desconèixer els sentiments humans i legítims de l'altra persona. I això seria ara una de les paradoxes no resoltes del poema: les manifestacions anteriors de la dona, començant amb l'episodi del jardí dels jacints, eren totes facetes d'allò que calia transcendir; no obstant això, en el mateix moment en què la transcendència sembla possible, la dona torna com algú les pretensions del qual, després de tot, s'han de respectar segons la humanitat comuna —una situació que continua torbant Eliot en la seva poesia posterior.

11. KENNER, p. 148.

El més important, però, segons la meua opinió, és la manera en què el final del poema ens torna definitivament a la qüestió del llenguatge. No és solament que el poema acabi amb un mosaic de citacions en les quals l'anglès mateix fa l'efecte d'ésser una llengua estrangera. També hi ha els mots enunciats pel tro: mots sanscrits, presos de les escriptures sagrades budistes. El darrer d'aquests és «*Çantih*», reiterat per formar el vers final del poema. Com Eliot explica en una nota, el nostre equivalent és «La Pau que depassa l'enteniment»; tanmateix, en la traducció, com tots sabem, mai no hi ha equivalents *exactes*, de manera que l'espai que separa les llengües es manté intacte fins al final. Amb tot, el fet que el tro parli en sanscrit, en la llengua més antiga indoeuropea, la llengua de la qual deriven moltes de les nostres llengües modernes i mútuament incomprendibles, subratlla quelcom al qual ja m'he referit: la idea d'un sol parlar just, el qual el poeta ja no és capaç de trobar a la seva pròpia llengua.

Sóc on volia arribar. Un altre gran poeta modern, Wallace Stevens, va escriure una vegada que «La poesia ha de resistir la intel·ligència gairebé amb èxit».¹² Estava pensant, m'imagino, en la necessitat de deixar que la poesia ens parli segons la seva manera, una manera que no es deixa parafrasar del tot en un llenguatge racional i que, al mateix temps, té el poder de crear la mena d'intel·ligència especial que és necessària per a comprendre-la. «La terra gastada», evidentment, és un poema d'aquest tipus. Igual com passa amb tota la poesia realment important, hom necessita viure amb ell durant molt de temps, però com un gran poema *modern*, posa en dubte la mateixa possibilitat d'escriure poesia amb una intensitat que pocs poetes d'aquest segle han assolit. Per a Eliot, evidentment, representava l'únic tipus de poema que li era possible escriure en aquesta etapa decisiva de la seva carrera, l'única manera en què una consciència determinada pogués assemblar els mots en un intent de crear el sentit. Si es tracta d'un poema que resisteix la interpretació, no és perquè s'ocupa de coses no familiars, sinó perquè col·loca les coses familiars en relacions insòlites, relacions que només podem agafar deixant que els mateixos mots del poema funcionin en nosaltres, i evitant la temptació de defugir-los a força de traduir-los en algun tipus de comentari laboriós. Pensant en l'observació de Stead amb la qual he començat, sí que és possible trobar uns mitjans per a comentar «La terra gastada», però bé que d'una manera inadequada. Si resulta un poema enigmàtic, com ho és de moltes maneres, l'únic que hom pot fer, potser, és donar al lector una mica de confiança en la seva pròpia perplexitat, o sigui, suggerir que la seva sensació de desorientació, de fet, pot acostar-lo més a prop de l'empresa del mateix poeta que l'intent d'imposar l'ordre i la claredat al poema a qualsevol preu.

ARTHUR TERRY

12. Wallace STEVENS, *Opus Posthumous* (Nova York 1967), p. 171.