

NOTES HIPERBÒRIES

—Ai Elvira, muller meva,
que ens haguem de veure així!
El dia que vam casar-nos
qui ens ho hagués hagut de dir!

Em plau d'imaginar aquesta quarteta publicada en un hipotètic concurs a l'estil dels que proposa setmanalment el suplement literari del *Times*, on cal endevinar l'autor d'alguns fragments literaris especialment triats per posar a prova la perícia i la memòria dels lectors. En el cas dels quatre versos que suggereixo no trobaria gens extravagant esperar que la majoria de respostes els atribuïssin a Pitarra, per exemple, o a algun castís sainetista de poble. En canvi, no crec pas que a ningú amb dos dits de seny —i la memòria prou flaca, naturalment— se li acudís d'imaginar que els versets poguessin pertànyer a cap poema seriós, i encara menys a cap gran poema romàntic o simbolista. Quan, al cap d'un número o dos de la revista, es publicués la solució correcta (Joan Maragall, *El comte Arnau*, seqüència XIII) els concursants decebuts se sentiren temptats de reclamar a la redacció, i potser es desfermaria una divertida allau de cartes iròniques al director del setmanari. Això, és clar, en el supòsit que Catalunya fos Anglaterra.

Si val a ser franc, el comte Arnau d'aquests quatre versos no em sembla gaire dotat per cavalcar eternament com una ombra paorosa temuda de tota una contrada. A tot estirar està preparat per a la molt més descansada missió de fer por en un guinyol de titellaire i, en acabat, anar a beure un got de barreja al cafè de Sant Joan. ¿Com pot ser al món que l'escriptor capaç dels virtuosismes dels *Goigs de la Verge de Núria* rellisqui tan alegrement en un indret on l'entrebancada és fatal de necessitat? M'ho pregunto un cop i un altre i no aconsegueixo d'enganyar-me amb una resposta convincent.

Digui el que digui la tradició noucentistoide, Maragall va llegar-nos, amb els seus dos *Elogis*, la reflexió poètica més important que hagi produït mai la nostra literatura. Doncs bé, en aquests textos Maragall no s'hi mostra pas com un simple instintiu desbridat i

anàrquic, sinó com un poeta amb prou dots de pensador per reflexionar força sistemàticament sobre la seva art i el seu ofici. Maragall, per tant, sabia molt bé el que feia. ¿Hem de creure, doncs, que componia la quarteta damunt transcrita amb la convicció que només podia ser com és? No ho deurem saber mai, però mentrestant sempre podrem distreure'ns imaginant hipòtesis variades per conjurar el terrible fantasma del tedi acadèmic.

De fet, l'*Elogi de la Paraula* té un petit punt flac al qual els noucentistes i els seus sequaços ulteriors s'han aferrat sempre per dinamitar mesquinament els elogis maragallians. Em refereixo, és clar, a aquella feblesa d'encantar-se candorosament davant el pastor de «la canal» i la nena de «lis esteles», que treta de mare esdevé previsiblement una arma mortífera idònia per als jocs dels terroristes que la nostra literatura es complau a nodrir tan generosament. Però la idea de Maragall no és pas un disbarat: ¿no era Eliot qui afirmava que tota revolució literària desemboca, en definitiva, en un retorn a la llengua de cada dia? El tema em condueix directament a Wordsworth, amb qui últimament comparteixo tantes hores, el qual es mostrava ja des de bon començament molt preocupat per retornar a la poesia el llenguatge realment utilitzat pels homes, inclús per determinar «fins a quin punt el llenguatge col·loquial de les classes baixes i mitjanes s'ajusta als objectius del plaer poètic». La diferència està en el fet que Wordsworth sembla més conscient que Maragall dels perills que entranya una empresa tan lloable; així, en un altre passatge ens ho deixa entreveure de la següent manera: «El meu propòsit ha estat d'imitar, i d'adoptar, tant com fos possible, la veritable llengua dels homes». Perquè és efectivament en la *imitació* del llenguatge col·loquial que descobreix el camí per renovar la llengua literària, no pas en la seva adopció acrítica, com reconeix quan manifesta que la seva llengua poètica consisteix en «una selecció del llenguatge realment utilitzat pels homes». La llengua literària pot imitar la llengua quotidiana perquè manté viva la consciència de la seva diversitat essencial. Wordsworth va saber-ho fer amb una traça envejable, a desgrat d'algunes vacil·lacions ben comprensibles, i va capgirar la manera d'escriure poesia com només ho fan els veritables revolucionaris. Maragall, en canvi, potser es va

prendre massa al peu de la lletra la nobilíssima necessitat que sentia de reconduir la poesia altament retòrica del seu temps cap a la llengua utilitzada per la gent. La qual cosa devia impedir-li d'adonar-se completament que el llenguatge poètic evita i rebutja, tant com l'encarcarat clixé retòric, el rutinari clixé de la llengua quotidiana; perquè és justament en la sorpresa del contraclixé que rau la força persuasiva del llenguatge poètic. Greu error que tampoc Sagarra va saber esquivar gaire, i que Carner va salvar sempre amb una intuïció i una saviesa admirables.

Tanmateix, és perquè Maragall és gran que ens adonem de les seves ensopegades. Les dels petits, per previstes, no atreuen l'atenció de ningú (com no sigui la d'algun aspirant a savi lligamosques en procés d'elaboració d'una tesi excelsament inútil).

Hom creu saber que les *Balades líriques*, aparegudes anònimament l'any 1798 a Bristol, són obra de dos poetes, és a dir: Coleridge i Wordsworth. Però jo he descobert, pel meu compte i risc, que el llibre pretesament fundacional del Romanticisme anglès és en realitat obra de tres poetes molt diferents. Això és: Coleridge, Wordsworth, i un altre Wordsworth que només coincideix amb el primer en el nom. O sigui: Coleridge, el Wordsworth de les balades, i el Wordsworth de *L'abadia de Tintern*. Algú que no conegués el llibre podria pensar que exagero, però només li caldrà posar de costat qualsevol de les balades i *L'abadia de Tintern* per comprendre que es tracta de dues maneres absolutament divergents de concebre i de formalitzar la poesia. Fins a tal punt que costa de creure que un mateix poeta hagués pogut escriure les balades i *L'abadia* amb tan poc temps de diferència, o —una vegada admès— que es decidís a publicar-les juntes en un mateix llibre.

La diferència, no cal dir-ho, va molt més enllà de la temàtica, però és cert que en cadascun dels dos Wordsworths cristallitza respectivament una de les dues preocupacions fonamentals del poeta en aquells anys; les quals potser ja són prou manifestes en aquesta estrofa d'una de les balades, la que du el títol de *Versos escrits a començament de primavera*:

La natura lligà a les seves obres
l'ànima humana que vivia en mi;
i en gran manera el cor m'adolorí
pensar el que l'home ha fet de l'home.

Els dos primers versos corresponen, evidentment, a l'autor de *L'abadia de Tintern*; els dos darrers al d'*El beneït*.

Wordsworth és, en veritat, un poeta de moltes cares. Amb la particularitat que aquestes diverses facetes apellen a públics i crítics molt diferents, perquè en realitat semblen incompatibles. L'admirador de *L'abadia* o d'*El preludi* difícilment s'empassa els feixucs poemes del Wordsworth engorronit i llorejat de la maduresa. Per això la seva obra pot suscitar alhora l'entusiasme d'un M. H. Abrams, per citar un savi de reconegut prestigi, i els penjaments més esqueixats d'un no menys prestigiós W. H. Auden. I tots dos, és clar, deuen tenir raó. Així ho va voler el poeta amb les seves desconcertants mutacions.

Dels tres poetes de la *Balades líriques*, doncs, jo em permeto de seleccionar-ne dos per a la meua antologia privada: el Coleridge d'*El vell mariner* i el Wordsworth de *L'abadia de Tintern*. Dos poetes —o dos poemes, per ser més precis— que inauguren dos vessants diferents de la poesia moderna. Ja Carner, segons reporta Manent, reconeixia *El vell mariner* com el germen del simbolisme i de la poesia moderna en general. I crec que, com quasi sempre, Carner l'encertava. Però també crec que perdia de vista l'altre braç del tors: *L'abadia*. Si *El vell mariner* obria el camí a la poesia simbòlica moderna, *L'abadia* el desbrossava a la poesia reflexiva dels nostres temps; tots dos camins ben característics del tarannà de la poesia anglesa: el primer, hereu de Shakespeare, arriba fins a un Ted Hughes, per posar un exemple; el segon, potser amb avis menys il·lustres, ens porta fins a un Philip Larkin. Naturalment, sé molt bé que simplifico: abans de Coleridge ja hi ha hagut ni més ni menys que un Blake, i abans de Wordsworth ja hi ha hagut l'*Elegia* de Thomas Gray. Però sí que és veritat que la singular significació històrica de les *Balades*, aparegudes en el moment just per esdevenir crucials, fa

que els dos poemes que obren el llibre i el tanquen, respectivament, semblin emblemàtics.

No sé si seria una pretensió imperdonable d'intentar publicar en un sol llibre la versió de Manent d'*El vell mariner*, inclosa dins *Poesia anglesa i nord-americana*, i la meua de *L'abadia de Tintern*. El retrobament dels dos poemes en el si de la literatura catalana no desvetllaria descendències, no cal dir-ho, però seria un encertat reconeixement de la seva importància conjunta. Ho hauré de proposar a algun editor.

La gran diferència entre Carner i els seus imitadors és, naturalment, que Carner era un poeta extraordinari i que els altres eren, o són, uns pobres infeliços. Però la diferència entre el més simple poema de Carner i el més reeixit d'algun dels seus imitadors és una cosa més concreta i més il·lustradora, tot i que és certament difícil, per la seva subtilesa, d'exposar en quatre paraules i sense desplegar un cert ventall d'exemples.

Vull dir que, així com la llengua dels poemes de Carner és, per la riquesa, originalitat i brillantor, una característica evident d'aprehensió immediata, el seu llenguatge poètic, —el seu mètode poètic— és un artífici molt més subtil i menys evident, que no es fa perceptible si no és a través d'una freqüentació intensa de la seva obra. No és estrany, doncs, que la llengua externa de Carner hagi engendrat tants imitadors —per regla general, tots de tercera divisió, incapaços com han estat de comprendre a fons l'horror carnerià al tòpic i al clíxe—, i que en canvi això més intern que podem anomenar el mètode carnerià no hagi trobat sinó uns poquíssims seguidors selectes.

El mètode carnerià concep l'organització del poema d'una manera diguem-ne —amb perdó— centrípeta. És a dir, Carner parteix gairebé sempre d'un punt exterior qualsevol per evolucionar en direcció al centre de l'acte poètic, que és això que hom anomena, un pèl bufadament, el jo líric. D'una manera, tanmateix, que allò que crida l'atenció en la façana final del poema és, sobretot, el punt de partida exterior. Punt de partida, d'altra banda, que en la poesia de Carner pot ser d'una varietat enlluernadora, literalment desconcertant.

Aquest mètode carnerià, que exposat així en abstracte pot semblar poca cosa més que un joc de criatures, és en realitat d'un dificultat extrema, i em sembla molt que només s'hi poden aventurar amb garanties d'èxit els virtuoses com ell. Tot sovint, sobretot en els poemes més diguem-ne exteriors, ens embadalim contemplant Carner evolucionar en un vol baix i despreocupat, entre obstacles de tota mena, que sembla talment que tard o d'hora li hagi de costar un disgust; tot d'una, però, en un moment determinat —generalment a darrera hora— ens adonem que, amb un domini d'ales i un control de timó impressionants i infallibles, el poeta remunta el vol de burxada per atènyer, en una mena de caiguda invertida del falcó, una altura absolutament imprevista que deixa els seus maldestres seguidors bocabadats i incapaçs de continuar-li al darrere ni un pam més. En igualtat de temes, els imitadoretts —sempre epidèrmics, com deia més amunt— s'estavellen perquè comencen el vol també a baixa altura, creguts que sabran remuntar-se a temps, com el mestre, però no compten, naturalment, amb les pròpies limitacions de moixons novells de poca ploma i acaben grotescament penjats a dalt d'una figuera, sense remei. Mentre que Carner pot començar a una altura tan baixa com li plagui perquè sap perfectament a quina alçada pot i vol pujar.

El gran Carles Riba, que mai no vacillava a proclamar-se obertament deixeble de Carner, no practicava mai, en canvi, aquest espectacular mètode acrobàtic: Riba es llança sempre a volar des de l'altura, sense cap pretensió de dur a terme aquestes exhibicions atlètiques —que d'altra banda és ben probable que no estava capacitat per fer, és clar. Riba practica un mètode centrífug: sempre parteix de dins seu mateix, del seu jo líric, per anar-se embolcallant de les coses exteriors que faran del poema una forma aprehensible. És per aquesta raó que Riba, pel fet de partir cada vegada del mateix punt, del seu centre líric, fa l'efecte de donar-se d'una manera global en cadascun dels seus poemes (uns pocs poemes majors de Riba bastarien per conèixer l'essencialment). En canvi, Carner, pel fet de partir cada vegada d'un punt exterior diferent, sovint ben allunyat l'un de l'altre, sembla no voler donar-se, o només donar-se molt fragmentàriament en cada ocasió. D'aquí ve que l'autèntica estatu-

ra de Carner no sigui perceptible sinó després d'una possessió sistemàtica i acumulativa de tot el conjunt dels seus variadíssims poemes. I en definitiva és també per això, sens dubte, que Carner, en sentir la seva obra poètica bàsicament construïda, es va dedicar a refer-la amb visió de conjunt i, sobretot, a ordenar-la i a sistematitzar-la en grans blocs que ajudessin a percebre-la com a un tot coherent. Carner, contra el que han volgut certs criticastres mandrosos, sabia perfectament què estava fent, i sospito que al mateix temps somreia amb malícia davant la idea d'irritar i treure del llit els eruditets locals que ja el donaven per definitivament emprestatjat.

Tornant al punt de partida: Carner ha estat sempre un mestre verbal carregat de deixebles —massa sovint, ho repeteixo, amb les orelles de suro—, però en canvi no n'ha tingut gairebé mai com a poeta de concepcions personals: el seu «mètode» era massa subtil i costerut per als pobres aprenents de poeta que han vivotejat pel país. Segons Gabriel Ferrater, l'únic poeta que ha sabut seguir la manera de fer carneriana amb resultats brillants i, naturalment, del tot personals —perquè els mètodes no imprimeixen caràcter— és J. V. Foix. Ningú no gosari incloure Foix entre els nombrosos «carnerians» de la seva generació, justament perquè no el segueix en aspectes externs, però en canvi és el més profundament carnerià de tots ells, el que més bé aprofita, a les mateixes arrels, la gran lliçó poètica de Carner. I després de la generació de Foix, potser només el mateix Gabriel Ferrater podria ser clarament allistat amb els veritables seguidors de Carner. Ell, que havia bregat per fer-nos entendre a les noves i desamparades generacions el sentit profund de la poesia carneriana, obscurit per obra d'una època maliciosament obtusa, ho admetia sense embuts, i ens ensenyava a adonar-nos-en.

Una de les assercions que més em sorprenen en el pròleg de Wordsworth és aquella que, capgirant Èsquil, es podria formular amb la següent sentència: «Pel plaer la comprensió». Segons el poeta de Cumbria, el plaer és el principi elemental per què l'home coneix, sent, viu i es mou. És més, amb una finesa psicològica envejable afirma que quan simpatitzem amb el dolor és perquè aquesta

simpatia es produeix per una subtil combinació de dolor i plaer. Tal concepció desemboca en última instància en la creença que allà on el científic no experimenta plaer no adquireix coneixement. «Què fa doncs el Poeta? Considera l'home i els objectes que l'envolten en acció i reacció l'un sobre l'altre, fins a produir una infinita complexitat de dolor i plaer». El conjunt de l'argument és certament atractiu, i en aprofundir-hi una mica hom arriba a la conclusió que no contradiu pas la potser modernament més atractiva sentència d'Esquil: «Pel sofriment la comprensió», sinó que la complementa d'una manera íntima a través d'un procés dialèctic alçat entre la tesi esquiliana i l'antítesi wordsworthiana. Si el plaer exacerbant del coneixement mena fatalment al dolor, el dolor al seu torn, aprofundint en el coneixement, retorna al plaer del coneixement. I el dolor recomença.

Recullo, encara del prefaci de Wordsworth, aquesta seductora idea, que immediatament em recordava una formulació similar de Stravinsky a *Poètica musical*: «...un principi que deu ser ben conegut de tothom que hagi fet d'alguna de les arts objecte de reflexió: això és, el plaer que la ment deriva de la percepció de similitud en la dissimilitud. Aquest principi és el gran ressort de l'activitat de la nostra ment, i la seva principal font d'alimentació. És en aquest principi que tenen origen la direcció del desig sexual, i totes les passions que hi estan associades: és la vida de la nostra conversa ordinària; i és de l'exactitud amb què percebem la similitud en la dissimilitud, i la dissimilitud en la similitud, que depenen el nostre gust i els nostres sentiments morals».

Pot ser que aquesta refinada concepció, tan profundament clàssica, no ens sorprengui gaire en un romàntic que, com Wordsworth, havia après a discórrer en l'escola del segle de la Il·lustració. Però, en canvi, estic segur que més d'un stravinskià desavisat creuria del tot improbable que l'autor de *La consagració de la primavera* pogués combregar amb una idea semblant. I tanmateix és exactament això el que ve a dir el músic rus en el cicle de conferències que titulava *Poètica musical*: el plaer de la creació o de la percepció artística

prové de la consecució o el discerniment de la similitud, no pas de la persecució o la troballa del contrast. És clar que, tot s'ha de dir, Stravinsky ho escrivia des de la seva maduresa, després d'un llarg període neoclàssic que havia vingut a contrabalançar els seus ardorosos inicis del període «rus».

Recordo que uns pocs anys endarrere, a l'estudi d'Albert Ràfols Casamada, parlant de música i pintura, mentre ens ensenyava els seus darrers olis, que semblaven basats precisament en aquest principi, li vaig comentar que em feien la impressió d'estar en sintonia amb el pensament de Stravinsky. L'home, que no devia comptar que el músic hagués pogut escriure tal cosa, en va quedar molt sorprès i seduït. I és que acabava de descobrir feliçment similitud en la dissimilitud.

El plaer pel contrast, en canvi, és molt més primari, més elemental, més salvatge (sense que amb això vulgui establir exactament un judici de valor), i és més a l'abast de qualsevol sensibilitat desperta. El plaer per la similitud deu ser fruit, per refinament, d'un estadi ulterior que ha necessitat l'existència prèvia del plaer pel contrast.

El que jo buscava, en els meus primers anys d'aprenentatge poètic, ara me n'adono prou, era justament el contrast. Santa innocència.

L'abisme que, venint de Blake, m'ha calgut sobrevoiar per atènyer Wordsworth sembla enfondir-se encara més amb la lectura de les notes escrites pel primer als marges de l'obra poètica del segon. Contra el que un observador superficial podria creure, l'excèntric i autodidacte Blake era un home molt del seu temps, que seguia amb atenció les evolucions de la literatura coetània, entre les quals la de l'obra de Wordsworth, només tretze anys més jove que ell. Les esmentades marginàlia del poeta londinenc revelen fins a quin punt colpidor els camins de dos dels primers constructors del Romanticisme anglès eren matemàticament paral·lels, és a dir només conciliables a l'infinit: dues columnes d'estils diferents que coincideixen exclusivament en la comesa de sostenir el mateix temple. En transcriure alguna mostra per completar les que citava l'altre dia. Així, al

costat de les elucubracions wordsworthianes sobre imaginació i fantasia, Blake s'exclama: «La imaginació no té res a veure amb la memòria». Evidentment. Només que, per ser justos, Wordsworth no afirma en cap lloc el contrari, i a l'únic passatge on ho podria semblar està en realitat parafrasejant una definició de diccionari de W. Taylor que es disposa a rebatre. Però Blake tenia molt clar el paper de la imaginació en el seu propi nou món, i ens en continua donant clariïcs, aprofitant les col·lisions amb el poeta de Cumbria: «La imaginació és la divina visió no pas del món, ni de l'home, ni tampoc la visió que experimenta l'home en tant que home natural, sinó només en tant que home espiritual». Aquí sí que el xoc entre el platònic i el quasi panteista ja és frontal i explosiu, en el mateix sentit que ho és en les notes següents, la primera de les quals fa referència al poema de Wordsworth titulat *Influència dels objectes naturals en l'excitació i enfortiment de la imaginació durant la infantesa i la joventut*: «Els objectes naturals m'han afeblit, esmorteït i bloquejat, ara i sempre, la imaginació. Wordsworth ha de saber que el que escriu de valuós no es troba a la natura». I encara, sobre els famosos versos finals de *L'arc iris*,

Oh si els meus dies s'ajustessin
per la pietat natural,

Blake escriu: «La pietat natural no existeix perquè l'home natural està en pugna amb Déu». I ja per acabar amb les citacions blakianes, el següent cap de mall final: «En Wordsworth veig continuament alçar-se l'home natural contra l'home espiritual, i ell doncs no és pas un poeta sinó un filòsof pagà en pugna amb tota veritable poesia o imaginació».

No és pas que Blake fos un lector cec i insensible, ni de bon tros, és simplement que el seu punt de partida era tan incompatible amb el de Wordsworth que el contrast li feia veure l'obra d'aquest darrer com una conculcació de les seves pròpies creences, és a dir com un enemic a combatre sense més consideracions. Ben probablement, Wordsworth hauria reaccionat d'una manera anàloga —o paral·lela— si hagués tingut l'oportunitat d'accedir a les belles però quasi

clandestines autoedicions de Blake (tot i que sabem que coneixia almenys, i admirava, les *Cançons* del londinenc). Eren massa a prop l'un de l'altre per comprendre's. Tan a prop eren que, creient-se diametralment divergents, no feien sinó convergir en una mateixa recerca del nou sagrat, cadascun en el seu propi i, aquí sí, divergent paisatge. Per al neoplatònic Blake, la natura és el sostre execrable que ens manté a les fosques, miserablement orfes de la llum divina; és l'obstacle que priva l'home de completar-se amb la seva contrapart espiritual, i doncs de combregar amb la unitat que esdevé objectiu darrer; un obstacle que només l'audaç salt imaginatiu pot arribar a franquejar. Per a Wordsworth, en canvi, la natura és justament el si que ens acull per completar-nos en la unitat fonamental, la dipositària de la perduda espiritualitat que la imaginació ens permet de recuperar. D'aquí ve que els significats concedits per l'un i l'altre a l'adjectiu *natural* s'oposin amb la contundència amb què el diví i el satànic es combaten. Però, en definitiva, Blake i Wordsworth no fan sinó aspirar a la compleció de l'home a través d'un retrobament amb la contrapart espiritual que el racionalisme i el mecanicisme newtonià els semblava haver destruïr. Només que ells no podien saber que feien junts el mateix viatge.

Tot just arribant a la quarta estroba de *Nabí*, hom descobreix el poeta inequívocament darrere el profeta, en uns versos impressionants que tenen l'entranyable virtut carneriana de donar-me conhort quan més el necessito. Sobretot, com en el passatge de referència, en aquells moments en què l'ull interior hi veu tant que sembla veure-hi massa i hom voldria tot d'una haver nascut sense ulls; en aquells moments en què l'horror fa acte de presència i ens atueix, i nosaltres ens voldríem amagar darrere una figuera, fent veure que no hem vist res, i preferiríem ser l'home més senzill d'un poble perdut del Pirineu —o dels Highlands—, sense més ulls que per al primer terme de les herbes, els núvols, els ocells, els veïns i les rieres. És el descoratge natural davant la no menys natural por: aquell que és encomès per la basarda al cor de la nit voldria trobar-se, per un fulminant encanteri, arraulit a la vora de la llar, amb els seus. És la

fugida natural. Tanmateix, en aquells moments, per més naturals que ens semblin la por, el descoratge i fins el desig imperiós de fugir, no podem evitar l'aparició del neguit per la sospita que els nostres sentiments mereixin només el nom poc honorable de covardia. Però aleshores sorgeixen, del mateix cor de la tenebra, els esmentats versos de *Nabí*, amb tot el seu poder de consol i d'encantament, i ens persuadeixen que no és coratjós qui no té por ni dubta, sinó només aquell que s'ha batut amb la por i els dubtes que indefugiblement ha sofert, i al capdavant els ha vençuts, potser després de llargues i lacerants agonies. Vet aquí la veu del Jonàs carnerià:

Que em vagui, al caire de les acaballes,
de fer-me perdedor.
Com d'altres. Com qui mai no et sent en cap remor.
Com aquell amb qui calles.
Que igual em sigui l'un i l'altre dia,
un solc i un altre solc dels sementers.
Xaruc, el terrissaire cap motlle no canvia;
la vella matinera fa d'esma son endreç.
Fes-me negat per a la teva esgarripança
com qui, son pa començant de menjar,
no té cap pensament que el destriï del pa,
com qui de tan somort ja no sent enyorança,
com qui no sap què sigui mai recança
del que jamai vindrà.

Jo estic personalment convençut que en aquest passatge, potser com en pocs altres, el profeta ha manllevat la veu discretament al poeta, que de ben segur tenia una experiència ben viva del sentiment que el profeta no sabia expressar. La percepció d'aquest tremolor, d'aquest dubte vacillant en la veu de Carner estraient la de Jonàs, acreix en mi, si això encara és possible, l'estatura moral de Josep Carner.

Com sempre, el magnetisme amb què imantem tot allò que ens envolta i que fa que les nostres lectures s'atreguin i es busquin dreturament, m'estira cap a aquestes pàgines uns versos del primer

llibre d'*El preludi* de Wordsworth, on de nou descobreixo un gran poeta vacillant davant la seva comesa, amb el paper expectant damunt la taula. I també aquí, en la mesura que, com a poeta que no gosa decidir-se a escriure, m'hi veig reflectit, els versos d'un gran poeta em vénen a portar un molt benvingut conhort:

Sovint la humilitat i la modèstia
em traeixen, servint com de manteu
a un egoisme més subtil; que adés
tanca en reserva tota funció,
adés, fallaç, confia en l'ull zelós
que amb un intrús desfici foragita
la senzillesa i la veritat nua.
Ah, prou valdria més deixar-se perdre,
voluptuós, per camps i corriols,
sense comptar les hores, resignat
al badoqueig, a la renúncia indemne
de tot, i a la vacança conscient.
Preferiria desconèixer els noms
de l'anhel i el deler, que no pas viure
corcat per una ment que en tot instant
retorna a la taleia, s'hi enardeix,
i al punt sent com un pensament balmat
afeixuga les seves esperances.
Tal el meu fat; car o bé encara trobo
mancances en el tema que he escollit,
o bé comprenc que per a un bell final
em falta molt; tant, que ja em faig enrere,
em descoratjo, i cerco algun repòs
en el menyspreu de perplexitats vanes,
marxant sense profit cap a la tomba,
com un majordom fals que ha rebut molt
i a canvi res no torna.

Aquí, el conflicte moral és en la consciència punyent d'haver rebut un poder, més alt i tot que el pur poder de la visió, i de no

saber-lo fer fruitar com sabem que caldria. Un neguit que, ho puc dir des de l'experiència turmentadora, corca i corroeix com un àcid que penetra fins a les darreres fibres.

Per a Wordsworth la conjunció d'aquesta frisança atuïdora i el riu de la seva lluminosa infantesa rural va constituir el punt de partida per a la seva obra més ambiciosa i, a desgrat dels moments baixos que cap obra de la seva extensió no pot esquivar, una de les més reexides. Jo sé molt bé que no puc aspirar a tenir tanta fortuna, però encara que sigui a una escala tant més petita goso desitjar i esperar el moment de la meva conjunció feliç. El punt de partida no serà el riu material de la meva infantesa, perquè en la meva primera noiesa no hi ha riu, ni tampoc el punt d'arribada serà un riu com *El preludi*, perquè en mi tampoc no hi ha riu. Tanmateix, espero. Espero i no cesso de preguntar-me en quin paratge naixerà i quin aspecte tindrà el meu riu de la infantesa, i encara quan naixerà i amb quina aparença creixerà el meu preludi.

Si penso que Wordsworth començava *El preludi* als vint-i-nou anys, i que jo encara no he fet els trenta, m'entra la poc estimulant certesa que hauria de viure quaranta anys més per arribar, fent puntetes, als seus trenta.

No em costa gens de simpatitzar amb aquest Wordsworth adolescent que, al tercer llibre d'*El preludi*, es troba a Cambridge de mal grat per seguir els estudis universitaris a què el seu origen social l'ha empès, amb un entusiasme ja ben escàs abans dels desenganys que la institució li reserva amb previsible generositat. A pesar dels ois que aquell indret resclosit li fa fer, però, el jove Wordsworth sent encara una mica d'escrúpol per les perspectives del seu futur professional i acaba sotmetent-se a la vida acadèmica amb una resignació que anuncia més el conservador Poeta Llorejat que no pas el jove revolucionari capaç de descobrir una pàtria espiritual en la França de 1792. Una resignació, això no obstant, que mai no va aconseguir de soscavar la seva actitud d'escepticisme envers aquell saber erudit que no li oferia ni una engruna de la formació que ell tot sol havia sabut aprendre de la Universitat de la Natura, al paradís encara

verge de la seva infantesa. Vet aquí com ens sintetitza els seus sentiments de primera hora a la venerable institució acadèmica:

I amb tot, ja des de l'hora abrupta
d'avenir-me amb el lloc inconegut,
em prenen deficiències de prudència
—deleros d'esperar, sense esperança—,
neguits pel meu futur en aquest món,
i, per sobre de tot, la fonda angúnia
de sentir-me aliè en aquell moment
i en aquell lloc.

No puc pas dir que en els meus anys d'estudiant jo tingués una consciència tan clara que aquell no era el lloc on un poeta es formava, però crec que sí que, sota un anàleg escríptol pel meu futur professional, s'amagava un desinterès profund per la formació i, sobretot, per la carrera acadèmica. Un desinterès que ha trobat la seva idònia per créixer esponent durant els anys que porto fent equilibris com a professor no numerari d'universitat, en un món enrarit d'on la saviesa s'ha anat retirant discretament en favor de l'ímpetu abassegador de la pedanteria, i on els colzes s'esmoren més en l'esportiu exercici de clavar-los al fetge del veí que no pas en la respectable diversió de fregar la superfície de la taula d'estudi. Per això he començat declarant la meua simpatia pel poeta que de seguida és capaç de comprendre que la universitat no és el seu lloc i que el temps d'estudiant no és la seva hora. És perquè Wordsworth no necessitava la universitat que la universitat va acabar necessitant-lo a ell.

En plena eufòria revolucionària, a França, Wordsworth viu una aventura amorosa segurament apassionada i encesa amb una tal Annette Vallon, d'Orléans, de qui acabaria tenint una filla molt poc després del seu retorn en solitari a Anglaterra. Però, per les raons que fossin, Wordsworth no va donar mai clàrícies sobre aquest episodi de la seva joventut, i encara avui és ben poca cosa el que n'ha

pogut esbrinar l'erudició més xafardera dels nostres temps. Ja no cal dir que durant molts anys l'endèmica pudibunderia britànica va esborrar meticulosament tot vestigi de la història (la biografia victoriana que tinc a la vista, per exemple, no en deixa traspuar ni el més lleu indici), però en canvi no estic pas tan segur que les raons del silenci del poeta es deguessin només a un atac similar de puritanisme estret i casolà (i remarco el *només* perquè en un home tan desconcertant com ell no està pas exclòs que el puritanisme més baix de sostre aparegui a continuació mateix de les exultances revolucionàries més agudes). L'escrúpol m'ha entrat en arribar a l'alçada d'*El Preludi* en què el fet hauria hagut de trobar el seu lloc. Ni la versió més coneguda de 1850 ni la modernament revalorada de 1805-1806 en diuen res a la clara, però la comparació dels dos textos, amb les manipulacions intermèdies, resulta molt instructiva i provoca l'aparició del dubte i de la conjectura. Potser la sola coneixença del text de 1850, que només esmenta molt alt per alt una malaurada història d'amor imaginària entre dos personatges, Júlia i Vaudracourt, no m'hauria desvetllat cap sospita, però en canvi el text de 1805-1806 és molt més explícit i alhora intrigant. Per començar, la rondalla de l'amor dissortat de Júlia i Vaudracourt s'hi estén al llarg de gairebé quatre-cents versos, que d'entrada contrasten vivament amb la trentena que la segona versió hi dedica i que, sobretot, adquireixen un relleu molt especial pel que tenen de contrast amb la tònica autobiogràfica i reflexiva de la resta del poema. La primera pregunta que em desvetlla, doncs, és: què hi fa aquesta rondalla, aquí? En aparença és una fugida d'estudi extemporània i incomprendible, i seria per tant molt fàcil de concloure que Wordsworth senzillament s'hi havia perdut i que per això a la segona versió ho va esmenar escapçant el passatge dràsticament. Però devia ser realment així de senzill? L'autor de les nombroses pàgines anteriors no és pas un aprenent, i quatre-cents versos no s'escapen així com així «per error». La meua obligació de lector és pensar que Wordsworth sabia què es feia. I és ell mateix qui m'ho acaba de fer creure quan al començament de l'episodi, en plena eclosió de l'amor de la parella, confessa les raons per les quals no entrarà en els detalls de l'idil·li:

Defugiré els deliquis dels amants;
cents de poetes han tocat el tema
en versos inefables que no goso
ni imitar, sobretot aquell gran bard
que ens parlà de Romeu i Julieta,
de l'alosa cantant abans de l'hora,
i dels fistons que ornaven els bromalls
del solixent inexorable.

No és pas pudibunderia d'escola dominical el que em sembla endevinar en aquestes ratlles, sinó un sentiment molt més honorable i de bon compartir: pudor literari. Wordsworth devia tenir bona consciència de la rellesciositat del tema amorós en poesia, i segurament trobava que la seva pròpia història amorosa, que s'havia acabat bruscament quan els oncles del poeta li havien tancat l'aixeta econòmica i l'havien forçat a tornar a casa, era encara una emoció que no podia recordar en un estat de tranquil·litat, segons ell mateix reclamava de tota poesia. En conseqüència, devia determinar que en substitució de la seva havia d'introduir-hi una història d'amor semblantment malastruga que l'ajudés a bastir-se una il·lusió de veritat completa per al seu poema. Sinó que el resultat, és clar, només va enganyar el Wordsworth de trenta-tants anys: era evident que la ficció afegida no es fonia amb el conjunt del discurs autobiogràfic. Per això el Wordsworth vell i experimentat devia decidir sensatament d'extirpar-la. El mal és que, per pudor literari o per pudibunderia social —o versemblantment per una intricada associació de totes dues raons—, aquell Wordsworth llorejat i festejat pels estaments més carques de la satisfeta societat de l'imperi no va creure necessari de restituir al seu lloc l'episodi autobiogràfic original que hauria emplenat de debò el buit manifest. De manera que *El Preludi* fa ara un efecte comparable al que farien *Les Confessions* de Rousseau esporgades de totes les històries amoroses que no fan quedar gaire bé l'autor.

A qualsevol lector li costarà de creure que en la creixença mental d'un poeta, que és allò que declaradament *El Preludi* aspira a reflectir, no hi hagi intervingut ni d'esquitllentes la follia de l'amor, i

haurà d'acceptar, doncs, que el poema, ja magnífic, és irreparablement mutilat com ho són tantes magnífiques escultures gregues esmotxades pel martell del temps. Que cap restaurador, per traçut que sigui, no ens podrà restituir.

MIQUEL DESCLOT
Durham, 1982.