

«POTSER HI HA ENCARA UNA MANERA DE FER BONA POESIA». INTERPRETACIÓ DE «MAÎTRESSE DE POËTE»

LUCAS CAPELLAS FRANCO
Universitat Pompeu Fabra
lucas.capellas@upf.edu
ORCID: 0000-0003-0491-2229

RESUM

Aquest article proposa una interpretació de «Maîtresse de poëte», un dels poemes més hermètics de l'obra de Gabriel Ferrater. L'ús dels pronoms, les referències temporals, la sintaxi i la citació que el tanca exigeixen per part del lector un esforç hermenèutic que palesa la complexitat que pot assolir la poesia ferrateriana. A «Maîtresse de poëte» s'hi construeix el desdoblament d'una veu lírica que articula el procés de racionalització d'una experiència passada. El resultat és la formalització d'una crítica a l'escissió inevitable que provoca tot poema respecte de l'experiència poetitzada, la vida real. A aquest element crític de la poesia de Ferrater, indissociable d'una preocupació per l'especificitat de cada experiència, hi dedico, a mode d'introducció general, la part de l'article que antecedeix la interpretació del poema.

PARAULES CLAU: Gabriel Ferrater, poesia, crítica, literatura i vida, Josep Carner.

TOWARDS GABRIEL FERRATER. INTERPRETATIVE ESSAY ON «MAÎTRESSE DE POËTE»

ABSTRACT

This paper puts forward an interpretation of «Maîtresse de poëte», one of Gabriel Ferrater's most hermetic poems. The use of pronouns, temporal references, syntax and the quotation that ends it require the reader to make a hermeneutic effort that demonstrates the complexity that Ferrater's poetry can reach. In «Maîtresse de poëte», the poet constructs the splitting of a lyrical voice that articulates the rationalization of a past experience. The result formalizes a critique of the inevitable division that every poem provokes in relation to the poetized experience, i.e., real life. To this critical element of Ferrater's poetry, inseparable from a concern regarding the specificity of every single experience, I dedicate, by way of a general introduction, the part of the article that precedes the interpretation of the poem.

KEYWORDS: Gabriel Ferrater, poetry, criticism, life and literature, Josep Carner.

Todo lo que hace el hombre es poesía, expresión, pero ocurre que es mala poesía, expresión inadecuada. Por esto no nos resolvemos nunca a dejar en paz a nuestro pasado; andamos siempre a vueltas con nuestros actos y nuestras palabras, corrigiendo, retorciendo, mintiendo, soñando en la risible gloria del borrón y cuenta nueva hacemos con nuestra vida como el principiante torpe con su dibujo: mucha más goma de borrar que lápiz, hasta que el papel se horada y hay que tirarlo.

Gabriel Ferrater, «Notas sobre la poesía de Josep Carner» (inèdit, 1958: 41).¹

Mai més maîtresse de poète. —Toco fusta.

Carta d'Helena Valentí a Gabriel Ferrater, 27 d'agost de 1966 (1995a: 49).

1. INTRODUCCIÓ: CAP A GABRIEL FERRATER

L'obra de Ferrater, la travessa una tensió. Una tensió profunda lligada a la crítica, que en determina la construcció (com una pedra angular) i el tancament. A vegades, reposa; hi ha poemes que són treves. Però l'obra és una unitat, i fins i tot damunt d'aquests poemes recau el replec crític que fixen, de manera més o menys explícita, els més autoreferencials; i hi recau perquè també són poemes. És en aquests poemes que parlen de si mateixos, i des de la seva singularitat, on es formula la singularitat d'aquesta tensió horitzontal: són alhora mitjà i objecte de la crítica. Perquè des d'un distanciament reflexiu proven de reeixir en la interpretació de les experiències que *recreen*, però la interpretació mateixa descobreix la poesia (o la imaginació poètica) com un biaix hermenèutic, i els poemes la mostren com a tal, ja sigui fent-la entrar en escena, dins la recreació, o apropant-la més a una matèria de reflexió. Se sotmet així la poesia a una exigència crítica que no és formalitzada sinó poèticament: és poesia contra poesia.² Però com més radical es torna la crítica, menys s'inquieta pel biaix hermenèutic (dins la poesia) i més per una falta ètica que porta a qüestionar, finalment, el mateix afany hermenèutic d'aquesta poesia que es construeix delatant-se.³ El poema és, d'aquesta manera particular, «objet d'une querelle et [...] critère de vérité» (Bollack 2013: 54). A continuació pretenc desplegar les idees que acabo d'exposar.

¹ Agraïxo a Jordi Cornudella, marmessor de l'obra de Gabriel Ferrater, que m'hagi permès d'accedir a aquestes notes. Les citaré seguint la paginació del document, perquè la numeració mecanoscrita presenta salts.

² L'expressió fa de títol al llibre de Jean Bollack *Poésie contre poésie: Celan et la littérature* (PUF 2001).

³ Ferrater fa servir el terme *delació* al seu escrit sobre Lichtenberg, recollit a *Escritores en tres lenguas*: «En otros [aforismos], por el contrario, el ingenio es un caparazón púdico que encubre una observación —casi siempre una delación de sí mismo— muy aguda» (1994a: 64). El terme fa pensar en «La vida furtiva» (2018: 100).

En Ferrater, el poema, com a creació, forma part d'un sol nucli crític que també es projecta sobre la vida. Al pròleg que va escriure per al *Nabí* de Carner, Ferrater identifica la poesia, concebuda de forma peculiar, amb tota forma d'expressió i amb la forma de corregir-se:

Tot allò que l'home fa és poesia, expressió, però ocorre que és mala poesia, expressió inadequada. Ara, estranyament, potser no se'ns ha mort del tot la capacitat d'escoltar amb bona orella la nostra melodia profunda i d'enregistrar-la amb fidelitat. Potser hi ha encara una manera de fer bona poesia, i potser això vol dir simplement no creure en la poesia que fem. Tota racionalització és insensata. (*op. cit.*, 2012: 10)⁴

Hi aparella poesia i mera expressió, literatura i vida. I ho fa des de l'escepticisme, la sospita envers el primer grau de reacció davant la realitat, que per si sol només erra i no és capaç d'entendre la seva pròpia inadequació. Per tant, aquest aparellament sorgeix d'una negativitat, d'una fal·libilitat bàsica. No creure en la poesia que fem (en les nostres expressions) podria, potser, permetre'ns de sortir-ne. El fragment segueix així:

Però això no ens acula a cap mena d'«angoixa», a la racionalització de la insensatesa. En tenim prou amb una mica d'equanimitat, amb saber mirar cara a cara les nostres racionalitzacions, sense malfiança però sense ingenuïtat. No hem de creure allò que ens diuen, però hem de saber escoltar allò que se'ns diu al seu través. Fins la mala poesia «s'entén» (molts no n'entenen d'altra). És cert que cadascun dels nostres gestos expressa malament l'anhel cordial o l'espasme menys que cordial que l'ha motivat. Però una expressió dolenta només desorienta mentre que la suposem bona: un cop n'hem reconegut la condició defectuosa, la podem llegir críticament i extreure'n tanta informació com d'una expressió bona. En aquest sentit, es pot dir que l'actitud de Carner davant de la vida és radicalment crítica. (*ibid.*, 10-11)

⁴ Aquesta citació surt del pròleg que Ferrater va escriure per al *Nabí* de Carner, en l'edició que se'n va fer l'any 1971. Però bona part d'aquest pròleg es troba ja escrit i treballat a «Notas sobre la poesía de Josep Carner», datat de 1958, any, per cert, en què Ferrater va començar a escriure poemes seriosament. En concret, m'interessa assenyalar el manteniment de la frase en la qual Ferrater condensa la seva interpretació del *Nabí*: «Todo lo que hace el hombre es poesía, expresión, pero ocurre que es mala poesía, expresión inadecuada» (1958); «Tot allò que l'home fa és poesia, expressió, però ocorre que és mala poesia, expressió inadequada» (1971). A l'inèdit de 1958 també s'hi troba la continuació de la frase tal com apareix al pròleg de 1971 («Ara, estranyament, potser no se'ns ha mort del tot la capacitat d'escoltar amb bona orella...»; «Tal vez no haya muerto del todo en nosotros la capacidad [...] de escuchar con buen oído...», 42); tanmateix, enmig hi havia escrit, tal com pot veure's al primer epígraf d'aquest article, la comparació de l'obsessió amb el passat i el full que s'acaba foradant de tant corregir el què s'hi ha escrit, i el fet que decidís no incorporar-la em sembla significatiu. Si destaco que al pròleg al *Nabí* Ferrater hi recicla l'inèdit, escrit tretze anys abans, és perquè em sembla que cal tenir en compte la condició de pedra angular, dins la seva obra, de les idees que s'hi exposen, sintetitzades en el fragment que n'acabo de citar. La present Introducció pretén, en primer lloc, assenyalar breument la importància de les idees d'aquest fragment, que és fonamental per entendre no només «Maîtresse de poète», sinó tota la poesia de Ferrater.

Ferrater va adoptar aquesta actitud que localitzava en Carner. Però ho va fer, com no podia ser d'una altra manera, des de la seva subjectivitat, és a dir, des d'un conjunt de referències, disposicions i inquietuds personals amb què la seva adhesió a Carner havia d'entrar en coherència. Carner, com és sabut, no va ser pas un descobriment tardà per a Ferrater, que, abans de lligar-s'hi com a *escriptor*, s'hi va lligar d'una altra manera. Al meu entendre, aquesta conciliació va adquirir una mena d'irresolubilitat que va participar molt intensament en la formació de la tensió de què he parlat al principi. Aquesta subjectivització de la disposició carneriana per part de Ferrater, si la tenim en compte més enllà de l'escriptura, faria comprensible no que escrivís durant un període de temps tan curt, sinó que dins d'una obra poètica desplegada en tant poc de temps la poesia pugui ser objecte central de crítica; que la poesia fos, a partir de diferents modes d'expressió de l'autoconsciència poètica, tan criticada, negativitzada i, en algunes ocasions, i sense gaire *equanimitat*, rebaixada gairebé a la deshonrosa categoria d'exercici o pràctica immoral.⁵ Hi ha una sola disposició crítica. Però hi ha els poemes, per una banda, que s'escriuen i es publiquen; i per l'altra, racons de la vida més privada, el «solitario pudridero donde la ruina de cada uno se gesta silenciosamente» (Martín Gaité 2011: 120). Les dues particularitats formen part d'un tot: *tot* allò que l'home *fa* és poesia. La frase, a l'inèdit de 1958, seguia així: «Hacemos con nuestra vida como el principiante torpe con su dibujo: mucha más goma de borrar que lápiz, hasta que el papel se horada y hay que tirarlo». La comparació no furga encara dins la llaga de la literatura, i tanmateix ja reuneix els dos àmbits tot diferenciant-los: els desplaçaments de la poesia, sobre els quals parlaré de seguida, no són lluny dels de la reflexivitat i la consciència extrema de la pròpia inexperiència. A l'obra de Ferrater, elaborada, en sentit ampli, aproximadament entre 1958 i 1968, no hi ha les inquietuds d'aquest grapat d'anys poètics, sinó les d'una vida (en general, àgrafa); van ser-hi abans, durant i després de la poesia, que n'és el mode específic d'expressió textual.

A l'obra de Ferrater veiem igualment problematitzada la poetització d'aquest segon grau, de la poesia que no creu en si mateixa —confeccionada per entendre la pròpia insensatesa inicial que no es pot autocomprendre pel fet mateix de ser insensata, però que té, per això mateix, contingut negatiu de

⁵ En aquest sentit, són definitius els versos de Jill Jarrell que Ferrater escollí com a epígraf de *Les dones i els dies*: «When more is said than must, / Then better left unsaid and done. / Your artful songs of love, / The rigor of your spoken lust, / Have now become a cunning sort of / Overrated pun.» (2018, *op. cit.*, 19; la cursiva no és meua). Sobre l'epígraf com a forma de citació, Antoine Compagnon ha escrit el següent: «L'auteur abat ses cartes. Solitaire au milieu d'une page, l'épigraphie représente le livre —elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens—, elle l'induit, elle le résume» (1979: 337). A «Les dones de Teseu. El paper de les figures femenines en la poesia de Ferrater», Carlota Casas (2019), que considera l'epígraf de *Les dones i els dies*, ha interpretat la poesia ferrateriana tenint en compte que a *Teoria dels cossos* s'hi planteja «la problemàtica essencial entre literatura i vida», que, segons Casas, «a la llum del silenci pel qual més aviat es decanta Ferrater, diria que es resol ja en el context de *Les dones i els dies* a favor de la segona» (174), la qual cosa mostra a partir d'una anàlisi de «Teseu», el darrer poema del llibre.

veritat—; com si en l'intent de sortir de la insensatesa que fonamenta tota racionalització (no creure en la poesia que fem), hi caigués novament, d'una altra manera, pel sol fet d'escriure. És una mena d'aporia. La necessitat d'aquest segon grau entra en contradicció amb una altra necessitat. En Ferrater hi ha un imperatiu categòric que obliga a dirigir l'atenció a l'especificitat de cada experiència, de cada situació. És aquest el nucli dur de la seva crítica a les ideologies (i això l'apropa a Hannah Arendt), però per damunt de tot és una fixació ètica que podem associar amb el desig d'una temporalitat concreta, identificable amb el *temps consumptiu* de què parlava Sánchez Ferlosio, un temps en el qual «cada instante está en sí mismo —no en función de otros—; es un tiempo sin sentido, ya que en su seno se gozan los bienes, no se persigue fin alguno» (2017: 243-244). És, en definitiva, el temps més profundament arrelat al cos:

Després hi ha una cosa que és la més difícil d'expressar del món (bona part de les meves poesies —i les de Pavese!— proven de dir-ho), i que no s'hi pensa mai i és molt important. Jo en diria senzillament el cos, si no fos que quan dius aquest mot tothom es posa a pensar, deixant caure la baba, en aquesta cosa idiota que en diuen «plaer». Em refereixo senzillament a *l'ordenació més elemental de la vida, a la prossecució del pur fer de la nostra existència*. Viure és, abans que res, exercici de l'aptitud de viure, i molt sovint no és res més. Si un aprèn a omplir-se la imaginació d'aquesta «elementalitat», se'n treu estímul i disciplina. És en aquest sentit que jo dic de vegades que la gent som com les formiguetes, i que això em posa tot content. (Ferrater a Cornudella 2019: 59-60)⁶

A *Il mestiere di vivere* Pavese va deixar escrit que «[a]ccorgersi che la vita è più importante che il pensiero, significa essere un letterato, un intellettuale; significa che il proprio pensiero non si è fatto vita» (2000: 247). Un títol tan feliç com *Da nuce pueris* (1960), el primer llibre del poeta, ja busca dissoldre aquesta condició del pensament («che [...] non si è fatto vita»), però les mans amb què Ferrater mou i reordena els poemes de *Les dones i els dies* continuen sent les mans de «La vida perdurable» (*op. cit.*, 230) —un poema que ja formava part, precisament, de *Da nuce pueris*—, «mortes de tant / d'aguantar temps fet present abans d'hora» (vv. 8-9). El problema hi és des del principi; i va més enllà de la poesia, però també passa per la poesia mateixa, que el complica.

Quin és però el problema específic de la poesia? En quin sentit entra amb contradicció amb aquesta ètica? La raó de la crítica a la condició del poema en relació amb aquesta fixació ètica es troba, de manera excepcionalment diàfana, a «Per no dir res» (*ibid.*, 87). Ferrater hi exposa una mena de fatalitat. El jo líric s'adreça a un «tu» que és la seva pròpia memòria, la qual cosa es fa explícita a partir del v. 24. A l'expressió del desig d'una vivència netament immanent de la realitat s'hi contraposa la fabulació del sentit, per la via de la recopilació, de la projecció, del desplaçament del «pur fer de la nostra existència». La poesia

⁶ Sempre que no indiqui el contrari, les cursives són meves.

allunya, desplaça, escindeix.⁷ I a aquesta contraposició s'hi suma el reconeixement del perquè de la persistència poètica: la feblesa, la por a la buidor: «No guardis les imatges / que saps pensar i descriure / i un dia de feblesa / pots partir-te amb els altres» (vv. 26-29).⁸

Aquí, en aquesta por a la buidor d'un *partidari de la felicitat*, s'hi troba, en certa manera, una altra tensió, que participa d'un binomi els components del qual podrien designar-se com a *poètica* i *poetologia*. Ferrater entén que la poesia és «un acto de relación, una manifestación de amistad hacia los hombres» (1958, *op. cit.*, 49), però caracteritza la seva pròpia poesia com un gest egoista; admira la cordialitat i l'*equanimitat* amb què Carner es mira la insensatesa,⁹ però el caracteritza la intransigència amb què es *delata* a si mateix. Al terme poètica li dono el sentit clàssic, descriptiu i prescriptiu alhora: designa les idees literàries que Ferrater exposa i defensa als seus textos crítics (i també a les entrevistes, per exemple) i que permeten de dibuixar uns criteris estètics. Amb el terme poetologia, en canvi, em refereixo a allò que trobem fixat als poemes: un grau més de subjectivització (problemàtica) d'aquestes idees poètiques.¹⁰ He parlat,

⁷ Dolors Oller ha reflexionat sobre aquesta escissió: «l'experiència es converteix, en el camp d'operacions d'una consciència, en una forma de coneixement problemàtic i en una estratègia de subjectivitat poètica problemàtica, és a dir, escindida. No és cap casualitat que molts dels poemes ferraterians es plantegin com una interrogació, com un problema en el qual l'anècdota, configurada mitjançant una paraula poètica d'intencionalitat representativa, serveix les dades que s'hauran de tenir presents per fer les operacions adequades» (2010: 304). Aquesta operació poètica, Oller l'anomena desemascarament (*ibid.*, 303), perquè el poema ferraterià no es limita a representar l'experiència, sinó que l'examina críticament. La idea de desemascarament pot ser molt fecunda, a l'hora de reflexionar sobre el caràcter problemàtic específic de la poesia ferrateriana, si se la lliga amb el «[p]otser hi ha encara una manera de fer bona poesia, i potser això vol dir simplement no creure en la poesia que fem» del pròleg de *Nabí*.

⁸ Pel que fa a la por a la buidor en la poesia de Ferrater, concretament a la fugida per la via del que Pascal anomenava *divertissement* (en concret el de «les hores amicals»), un poema especialment interessant és «Tant no turmenta» (2018, *op. cit.*, 101).

⁹ Referint-se a «Enyor», de Carner, Ferrater emfasitza que el poeta «consigue reducir al mínimo la angustia del conflicto, gracias a su ecuanimidad moral» (1958, *op. cit.*, 22). Però és un fragment que ja he citat del pròleg al *Nabí* on la qüestió es tracta en termes que ens interessin especialment: «En tenim prou amb una mica d'*equanimitat*, amb saber mirar cara a cara les nostres racionalitzacions, sense malfiança però sense ingenuïtat» (*op. cit.*, 10).

¹⁰ Pere Gimferrer ha vist aquesta dualitat: «Aquí hi ha un altre aspecte que també ha desorientat el lector. A part del fet que aquesta declaració inicial de *Da nuces pueris* ha creat una sèrie de malentesos, hi ha el fet indubtable que el Gabriel Ferrater crític [...] *dibuixa una determinada teoria de la literatura que no sempre correspon a la dels seus poemes. [...] El mateix passa amb les seves teories sobre poesia: són molt interessants i molt vàlides, però a diferència de Jaime Gil de Biedma —que sí que les aplica de manera sistemàtica—, en el cas de Gabriel Ferrater les teories existeixen, denoten un tarannà determinat, però no sempre funcionen en els poemes, no sempre expliquen els poemes»* (2001: 366). A la pàgina següent, Gimferrer assenyala aquesta diferència oposant l'homogeneïtat del Ferrater assagista amb el «ziga-zaga» dels poemes (*ibid.*, 367). En certa manera, però, aquest «ziga-zaga» és tan homogeni com és constant tot allò que pot encabir-se dins la poètica. En el cas de Ferrater, però, trobo rellevant prendre en consideració aquest postulat de Bollack, que ja he citat, encara

abans, d'una fixació ètica. Terry intuïa que a la poesia de Ferrater s'hi troba «la sensación de que, bajo la confusión de la vida normal existe una forma de vida más pura» (2002: 27); jo parlaria, en aquest sentit, de l'ideal d'una vida bona (ideal que, afegeixo, representa Carner). La distinció entre poètica i poetologia permet, potser, de donar major espai a la complexitat d'aquest ideal, o, més ben dit, a la seva frustració, que és determinant, tal com provaré de mostrar més endavant.

El present article proposa una interpretació de «Maîtresse de poète» (2018, *op. cit.*, 192), poema inclòs a la part 5 de *Les dones i els dies*, i inicialment a la part C de *Teoria dels cossos* (1966). És un dels poemes més ambigus i hermètics de Ferrater; exigeix una lectura atenta, vers a vers. És elusiu; la tercera persona del singular i la primera del plural que hi apareixen dificulten la definició de la identitat i la posició de la veu lírica envers la circumstància poetitzada; els canvis de temps verbal no faciliten la ubicació del contingut del poema en el temps, i el sentit de la citació final no és gens clar. Però es tracta d'un poema d'una gran cohesió. Per a comprendre'l, val la pena tenir present la distinció que Peter Szondi establia entre lectura i interpretació —entenent que la lectura és el procés que permet assenyalar les *relacions* que seran objecte de la interpretació (2005: 58). Així doncs, la primera part de l'apartat següent consisteix en una descripció del procés cronològic de lectura del poema, és a dir, en la descripció del seu desplegament i les incògnites que planteja en una primera aproximació, i la segona en l'intent de comprendre'n el sentit.

Conec dues interpretacions de «Maîtresse de poète». La primera és de Núria Perpinyà, que n'assaja una a '*Teoria dels cossos*', de Gabriel Ferrater (1991, 82-84). La segona, de Jordi Julià (2004, 42-46), i que té en compte la primera. Ambdues palesen la dificultat del poema, l'exigència que presenta al lector. M'hi referiré en nota al peu per clarificar millor la meua interpretació.

2. MAÎTRESSE DE POÈTE

- 1 Un brut defici. Com, només un ritme,
- 2 si el ritme ens fa d'ofici? Ara, vells,
- 3 reclamem més. I diem: quan la vida
- 4 volia imitar l'art, érem cadells.
- 5 Però no té remei. Què pot la nova
- 6 mà que estrenyem, sinó calcar records?
- 7 Els versos que ell ha pres d'aquesta noia
- 8 són immortals fins a la nostra mort.
- 9 S'hi assembla massa, doncs, i no té forma
- 10 ni lloc de cos. Un ritme despullat.
- 11 Marca del talent dur. I quina angoixa,
- 12 d'enveja o de menyspreu, ens va burlant!
- 13 Pensem que és vil qui deixa vida buida?

que retallat: «Le *moi* s'exprime dans le texte plus de dans l'entourage, il devient l'objet d'un querelle et le critère de vérité».

14 No, tan morals no ho som. O no creiem
 15 que ell xuclés res. És ella, merescuda
 16 al cap dels anys i d'obstinada fe,
 17 qui li va fer present el que ell, com neci,
 18 anava creant ja quan era fals.
 19 Un averany ens turmenta. Que el mèrit
 20 se sent ben poc feliç, recompensat.
 21 Va poder veure el seu estil de creure.
 22 I sí, va escriure molt millor que mai.
 23 S'hi havia compromès. Quan la va perdre
 24 devia ser com acabar un poema
 25 i publicar-lo i cridar l'èxit.

«Wyatt

26 ha traspasat al rei Anna Bolena».

«Maîtresse de poëte» planteja al lector, en primer lloc, l'existència descontextualitzada d'un «brut desfici» (v. 1). Es formula una pregunta retòrica, en la qual el «només» dona a entendre que el valor del «ritme» ha sigut qüestionat. La pregunta qüestiona aquest qüestionament tot defensant el ritme com a base de l'«ofici» (v. 2) del nosaltres que fa de veu lírica, i considerant implícitament, per tant, que l'ofici en qüestió, identificable amb la poesia, té un cert valor. Cal plantejar la possibilitat que la relació de contigüitat que hi ha entre el brut desfici i la pregunta retòrica estableixi la causa del desfici en el qüestionament o la menysvaloració del ritme. Abans d'acabar el vers, amb l'«Ara», hi ha una primera ubicació temporal. Fins aquí es pot assegurar, doncs, que hi ha la veu enunciativa d'un nosaltres, i que aquesta veu se situa en una actualitat. Aquest nosaltres és caracteritzat per la seva vellesa, i se'ns diu que reclama més. L'objecte del reclam s'identifica als versos següents, per contigüitat: el «més» apunta a la imitació de l'art per part de la vida, creença juvenil impròpia de l'edat del nosaltres (v. 4). Ara bé, quina relació té això amb la pregunta retòrica del principi? La veu lírica distingeix entre dues concepcions de l'art i de la vida; l'òptima entén que és l'art qui imita la vida, i no a la inversa.

La segona estrofa comença amb una adversativa. «Però no té remei» (v. 5). El què no s'explicita; el segon hemistiqui del vers planteja altre cop una pregunta, que no respon amb claredat què és allò que no té remei, tot i que podem pressuposar que es tracta d'algun dels elements presentats al primer quartet. El contingut de la pregunta fa referència a «[...] la nova / mà que estrenyem», que no pot «sinó calcar records» (vv. 5-6). Es tracta d'una estreta de mans particular? La pregunta està formulada en present, i la segueix, als vv. 7-8, sense construir cap mena de linealitat: «Els versos que ell ha pres d'aquesta noia / són immortals fins a la nostra mort». No només introdueix el temps verbal perfect («ha pres») —fent referència a un esdeveniment ja succeït, introduint així un canvi respecte del principi del poema, que fins ara feia servir el present—, sinó que fa referència a una tercera persona singular, un ell que ha pres versos d'una noia.

El v. 9 comença amb un pronom feble el referent del qual no és gens clar. Què «s'hi assembla massa», i a què? L'estrofa reprèn el temps verbal present. Què és el que «no té forma / ni lloc de cos» (vv. 9-10)? L'absència de forma i lloc de cos fan pensar que es tracta del «ritme despullat» del segon hemistiqui del v. 10. Però a què s'assembla massa, no ho podem entendre amb la mateixa facilitat. Aquest ritme, és també «Marca del talent dur» (v. 11)? Finalment, la veu lírica, que segueix enunciant un nosaltres, fa referència —fent servir un gerundi que indica actualitat (la de la pròpia confecció del poema?)— a una angoixa que es riu d'ells (que els va «burlant», v. 12), i que rau, tal com diu l'incís entre comes, en l'enveja o en el menyspreu. Aquesta angoixa sembla reprendre el brut desfici del principi, però a què responen l'enveja i el menyspreu?

Als dos quartets que ocupen els vv. 13-20, enllaçats per una continuïtat sintagmàtica, els impulsa una nova pregunta, amb què el nosaltres s'interroga sobre si «és vil qui deixa vida buida» (v. 13). El v. 14 ofereix una resposta clara: «No, tan morals no ho som. [...]». Al segon hemistiqui del v. 14, corregint aquesta primera resposta, la veu lírica es decanta per considerar que aquest «ell» indeterminat no ha xuclat res (al poema es diu en imperfet subjuntiu, «xuclés»), és a dir, que no ha deixat cap vida buida, que no és pas d'ella que ha pres els versos, de manera que la qüestió del judici moral sobre la vilesa del fet queda dissolta. Aquest quartet esclareix el nucli anecdòtic al voltant del qual es construeix el poema. Al v. 15, s'hi introdueix un pronom femení en tercera persona del singular («ella») que correspon a la «noia» del v. 7. El deixar la vida d'ella buida correspon als «versos que ell ha pres d'aquesta noia». Com es concilien el perfet del v. 7 i el passat perifràstic («va fer present») del v. 17? A continuació se'ns diu d'ella que va suposar, per l'ell a què fa referència el poema, la representació del que «[...] com neci, / anava creant ja quan era fals.» (vv. 17-18). Tenim aquí una mena de traspàs de la responsabilitat («És ella»..., v. 15) indestruable de la voluntat de la veu lírica, recentment expressada, de sostenir que ell no va xuclar res. Al v. 19 hi trobem el que podria ser una tercera ressonància del brut desfici —que ja ressonava en l'angoixa del v. 11—: «Un averany ens turmenta». Hi ha una preocupació respecte d'esdeveniments futurs. El vers segueix en un encavalcament amb el següent, amb una afirmació, de nou, d'aparença inconnexa i de difícil comprensió: «[...] Que el mèrit / se sent ben poc feliç, recompensat» (vv. 19-20). L'averany té a veure amb aquesta recompensa que no repercuteix positivament en el mèrit de què es parla aquí? Tampoc sabem amb certesa a què correspon aquest mèrit.

Arribat ja al primer tercet, el poema retorna al passat perifràstic («va poder veure», «va escriure», «va perdre»), fent referència a aquesta relació d'ell i ella, que se sobreentén amorosa, al voltant de la qual giren aquests versos. Queda clar que el subjecte dels vv. 21-23 és ell quan arribem al segon hemistiqui del v. 23, en què es fa servir el pronom femení «la», i on, a més, es menciona el final d'aquesta relació. El v. 21 reprèn el v. 18: ell va poder veure allò que ja imaginava (el que anava creant quan era fals). S'entén que aquest «estil de creure» és quelcom que

l'ell, abans de la relació, posseïa en un estat informe, abstracte (perquè no el podia veure). El v. 22 torna a fer referència a l'escriptura de forma explícita: ell, com el nosaltres, escriu, és poeta. El v. 23 presenta una nova dificultat: el referent del pronom feble «hi» és «escriure molt millor que mai», de manera que és aquest el seu compromís? La més gran dificultat, però, la trobem al final, on, després de la comparació de la pèrdua de la noia amb el fet d'haver acabat un poema, «publicar-lo i cridar l'èxit» (v. 25), hi trobem una citació que aparentment no té cap mena de lligam amb la resta del poema.

És un poema dubitatiu. Ho és sobretot al seu impuls inicial, concentrat en els primers quatre quartets. La forma d'aquesta dubitació és significativa: la construcció de les frases impedeix que apuntin al seu sentit amb claredat. Entre un plantejament i el seu resultat s'evita, en general, la concatenació que donaria lloc a un nexce de significat explícit. És per això que aquestes relacions han de deduir-se a partir de la contigüitat dels sintagmes, per exemple. Aquesta exigència que el poema imposa al lector en defineix el funcionament retòric bàsic, i cal considerar-lo com a element de sentit. La veu lírica, de fet, no té en compte al lector. El poema és un monòleg privat. Quan hom parla amb si mateix, sap de què parla, a què es refereixen les paraules que pensa, i és per això que els silencis i els buits no obstaculitzen l'ordre lògic dels pensaments. «Maîtresse de poëte» funciona, al meu entendre, precisament així, i és per aquest motiu que més que parlar de monòleg prefereixo parlar del dialogisme íntim que sosté tot monòleg: en la primera persona del plural hi ha el jo líric i la seva consciència; el ser dos de l'un mateix que es parla, que reflexiona. Juntament amb aquest desdoblament, cal tenir-ne en compte un altre, ara d'índole temporal: l'ell és el jo (el nosaltres) del passat.¹¹ Així es pot començar a explicar l'enginyosa expressió del v. 8 («Els versos que *ell* ha pres d'aquesta noia / són *immortals* fins a la *nostra mort*»). El nucli d'aquest moviment dubitatiu comença a fer-se visible a partir del v. 13, a la quarta estrofa. És un problema moral. La interrogació sobre la vilesa de deixar una «vida buida» (v. 13) té una resposta negativa, però tot seguit hi ha no una resposta a la

¹¹ El desdoblament és un tret prou típic i flexible alhora de la poesia ferrateriana: a «Signe», «Noies», «Mudances», «Metrònom», Ferrater el formula en present; a «Bosc», per exemple, en passat. El cas d'«El mutilat» és especialment conegut. I a «Perdó», de fet, ja hi ha un nosaltres que és u; cito els vv. 17-20 (2018, *op. cit.*, 178): «Amor, perdó. Perdó per mi. / Un últim perdó sense encant, / no un projecte dels vidres vils, / el frau que per tu vam muntar» (noti's que els vidres vils, considerats un frau, tenen un valor metapoètic, són els versos: el poema esborrona —immoralment— la realitat i la deforma, com si se la veiés a través d'un vidre). No és sobrer recordar que el desdoblament és un mecanisme enunciatiu que Ferrater trobava en la poesia de J. V. Foix: «Es otro rasgo familiar en sus poemas: y pudiera decirse que Foix se habla a sí mismo, desdoblándose, cuando no tiene a otra persona con quien hablar» (1994c: 313). «Maîtresse de poëte» és el poema de Ferrater que més respon a aquest desdoblament per falta d'interlocutor, per dir-ho amb les paraules d'aquest fragment.

pregunta, sinó la reformulació dels seus fonaments: ell no ha deixat la vida de la noia buida, sinó que, de fet, no n'ha extret (no n'ha pres ni xuclat res). Aquest descàrrec de responsabilitat marca el punt d'inflexió del poema: a partir d'aquí, la veu lírica fixa una revisió de la seva participació en aquesta relació amorosa.

Hi ha dos elements vertebradors, tots dos al v. 1: el «desfici» (que ressona en l'«angoixa» del v. 12) i el «ritme» (repetit al v. 10). Per a comprendre què posen en joc, no se'ls podrà deslligar dels dos criteris estètics exposats als vv. 3-4: l'art que imita la vida —considerat un art madur, propi del nosaltres—, contraposat a la idea de la vida que imita l'art. L'un és desitjable, l'altre no.

El v. 10, com deia, ens fa saber a quin ritme fa referència el v. 1. És el ritme d'ella o, per ser més exactes, la poesia que ell ha extret d'ella. El pronom en forma elidida «s'» del v. 9 anticipa aquest «ritme» del vers següent, i el pronom «hi» es refereix a ella (que al v. 10 es digui que el «ritme» està «despullat» fa pensar que allò que «no té forma / ni lloc de cos» ha de ser el mateix que està despullat: no ella, ni la mà, sinó el ritme). Tenint-ho en compte es poden comprendre millor les raons de la tensió formalitzada a la primera estrofa. El poema comença amb el qüestionament del qüestionament, i és d'aquí que sorgeix el «brut desfici» descontextualitzat:¹² havent reduït prèviament el valor de la poesia que ell ha extret d'ella, que ell ha escrit a partir d'ella, es qüestiona que sigui «només un ritme», justament pel valor de l'«ofici» que fa possible (la poesia). El poema comença, diguem-ne, *in media res*. Així, la importància de la poesia està situada en el si d'una tensió —formalitzada en la rima interna entre «desfici» i «ofici», que amaga un intertext carnerià que aporto al darrer apartat de l'article. És per sortir d'aquesta tensió (per afirmar el valor del ritme) que la veu lírica afirma el

¹² Julià identifica el brut desfici amb la proposta estètica romàntica (la vida imita l'art) i la menció del ritme amb una proposta clàssica formal, i per això afirma: «Així doncs, ni el desfici furios de la inspiració ni el virtuosisme formal constitueixen per a la veu poètica —que perfectament pot ser identificada amb un poeta— les bases de la poesia: “ara, vells, reclamem més”. La perspectiva dels anys ha proporcionat al jo poètic la possibilitat de veure que han passat els anys i que eren joves i inexperts “quan la vida | volia imitar l'art”, una cita de Riba que fa d'Oscar Wilde, o directament d'una frase extreta d'un dels diàlegs del poeta irlandès, *The Decay of Lying* [...]. No n'hi ha prou, per tant, ni amb la fórmula romàntica ni amb el plantejament simbolista, i quan s'enfronta als versos d'un poeta (de fet tot el poema es planteja com el comentari a versos d'altri, no importa si és Graves o no) planteja que la poesia surt de la vida i la copia (calca records), tot establint una cadena de records i vivències reals i literàries: el poeta pren els versos d'una noia i els transforma en poesia, i aquesta viu en nosaltres “fins la nostra mort”» (2004: 44). Al meu entendre, el fet que ell prengui els versos d'ella no significa que en faci poesia, sinó que ja ho són, i que per tant la vida imita l'art. Julià, seguint amb la identificació del brut desfici i el ritme amb les dues propostes estètiques del romanticisme i el simbolisme respectivament, considera que el poema ofereix una mena de tercera possibilitat, i és així com interpreta el «ritme despullat», justament perquè no considera el «Però no té remei», que exposa la impossibilitat de deixar enrere la concepció de l'art i la vida pròpia dels «cadells» i que, per tant, ancora les racionalitzacions de després a la idea de la vida que imita l'art: «El poema, tot poema, no surt ni d'un “brut desfici” ni d'un simple ritme, sinó precisament d'“un ritme despullat” que s'assembla enormement a la noia, malgrat no tenir “forma | ni lloc de cos”: és intangible però fidel al model real, evidenciant el talent del creador» (*ibid.*).

seu posicionament estètic actual: és l'art que ha d'imitar la vida, i no a l'inrevés. I és així com s'entén el pas de la pregunta retòrica a l'«[...] Ara, vells, / reclamem més»: el valor del ritme, i per tant de l'ofici, troba la seva raó en la imitació de la realitat. El qüestionament del qüestionament, la defensa (insegura) de la poesia, es legitima per mitjà d'aquest posicionament. La indignació de la pregunta precedeix l'exposició de la seva raó de ser.

Però la legitimació és desfà ràpidament: el «Però no té remei» (v. 5) retorna el poema a la tensió dels dos primers versos. La concepció segons la qual la vida imita l'art és com un vici; el posicionament estètic voluntari topa amb les imposicions de la realitat: «...Què pot la nova / mà que estrenyem sinó calcar records?» (vv. 5-6). Una resignació, una pregunta retòrica que té el valor d'una *màxima*, que va més enllà de la particularitat del cas (és qualsevol mà, és una primera persona del plural que podria ser un «s'estreny»): la vida, insistent, imita l'art. Una idea estètica valorada negativament regeix l'experiència de la veu lírica, i caldrà reflexionar sobre el paper d'aquesta idea, o sobre el seu ús, en la revisió (la racionalització) que fa la veu lírica del fet moral que serveix de nucli del poema. Aquesta segona pregunta retòrica és important. Hi trobem una idea recurrent en Ferrater¹³—hi he fet referència a la Introducció quan he parlat d'una «fixació ètica»—, i que comparteix amb W. H. Auden, de qui és probable que manlevés la imatge a través de la qual la vehicula en aquest cas, concretament dels vv. 22-23 del poema «This loved one»,¹⁴ a partir dels quals el cito fins al final: «*Touching a shaking hands / On mortgaged lands / And smiling of / This gracious greeting / "Good Day. Good luck" / Is no real meeting / But instinctive look / A backward love*» (1966: 26). No puc glossar millor que Joan Ferraté la idea formalitzada per Auden en aquest poema, perquè val igualment per a la pregunta retòrica de «Maîtresse de poète»:

La realitat efectiva de la presència immediata és menys que la realitat total, que inclou el passat determinant. La presència sensual pot arribar a commoure [...], però l'instint només sap perseguir el seu propi espectre esgaripant i esgarriós, que gesticula des del passat. (Ferraté 1989: 72)

Que la nova mà que s'estreny calqui records significa que tot nou contacte està condemnat a copiar en el paper vegetal del present les formes del passat al qual se superposa. Dins la lògica que segueix el poema, aquesta pregunta, que xifra una inquietud ferrateriana, no fa sinó reforçar que hi ha una idea sense remei,

¹³ De formes diferents, la trobem a poemes com «Signe» (on també se la formula fent servir la imatge del *calc*), «Midsommarnatt» o «Kensington», per exemple.

¹⁴ Pel que fa a la coneixença del poema per part de Ferrater, no n'hi ha cap dubte: forma part dels *Collected Shorter Poems, 1927-1944*, a l'ordenació alfabètica dels quals fa referència a la seva entrada sobre Auden (1994b: 161). A propòsit de la inspiració de Ferrater en aquest recull de poemes a l'hora de pensar l'ordenació de *Teoria dels cossos*, vegi's Besa, J. (2001), concretament les pp. 160-162, en què Besa qüestiona que el precedent de tal ordenació es trobi en Auden (considera que un precedent potser més plausible seria el *Bestiari* de Carner) i defensa que «l'intertext amb el qual dialoga Ferrater és més un gènere que no pas una obra»: el diccionari (2001: 162).

com si no hi hagués altra forma de relació amb la realitat: la mà (metonímica de la persona) calca records, és a dir, la vida imita l'art.

Als vv. 7-8, que tanquen aquesta segona estrofa, s'afirma per primer cop el que al v. 13 s'anomenarà deixar vida buida: «Els versos que ell ha pres d'aquesta noia / són immortals fins a la nostra mort». Són dos versos en què ja s'accepta implícitament que la vida imita l'art.¹⁵ Els versos eren d'ella, en ella. I és perquè els hi ha pres, que són immortals fins a la seva mort —la de la veu lírica—; són vius de la seva vida. M'interessa assenyalar, a més, que l'ús del perfet ens permet de veure que la relació no és tan llunyana com sembla indicar el passat perifràstic (a partir del v. 17), que la veu lírica fa servir per, mitjançant la major distància que li ofereix, explicar-se els fets, racionalitzar-los.

La tercera estrofa és desconcertant. Però podem entendre-la justament a partir d'una paraula que la fa ser-ho: el «doncs» del v. 9, que, al meu entendre, significa una represa. La veu lírica ha tornat, aquí, al punt de partida que el punt de partida del poema elidida: aquest «ritme despullat» (v. 10), sense «forma / ni lloc de cos» (vv. 9-10) perquè l'ha deslocalitzat, l'ha tret d'ella, queda reduït al v. 11 a una «Marca del talent dur»: és *només un ritme*. La positivitat del «talent» —la capacitat de formalitzar la vida en un ritme concret— és anul·lada per l'adjectiu «dur», ja connotat, a més, en certa manera, per la consecució dels dos hemistiquis hexasil·làbics (el segon del v. 10 i el primer del v. 11) que efectivament entretallen la fluïdesa precedent (i que fan paral·lelisme amb els primers hemistiquis dels vv. 1 i 5; és a dir que aquesta duresa està formalitzada en el poema mateix, forma part del seu to, acompanya part del seu moviment retòric dubitatiu, sorgeix d'aquest mateix talent). El «massa» del v. 9 és confús. Què vol dir que s'hi assembli massa, en excés? S'hi assembla més del que hauria d'assemblar-s'hi? Em sembla que aquest adverbí no fa sinó referència als abusos de la poesia. Conté gairebé un element de sorpresa respecte als resultats del «talent dur». D'aquesta manera, entenc que l'excés que significa aquest «massa» és la contraposició de l'elementalitat de què parlava Ferrater a la carta a Helena Valentí que he citat a la Introducció. Ja s'està apel·lant, doncs, al vici productivista que Ferrater considera inherent a la poesia.

Una breu digressió íntimament lligada a la qüestió del ritme en particular i al sentit del poema en general. Extrec la citació següent de l'entrevista que Ferrater va concedir a Federico Campbell l'any 1970:

¹⁵ Em sembla que és per no tenir en compte el primer hemistiqui del v. 5 («Però no té remei»...) que Perpinyà atribueix a aquest vers un valor continuador de la idea de l'art que imita la vida: «El poeta ferraterià torna a la concepció tradicional: l'afany del meu art és el d'interpretar la vida. Aquest és l'esperó per escriure. El de crear una obra immortal sembla importar-li molt relativament: no es pronuncia sobre el fet que ella sobrevisqui o no a la seva desaparició de la terra, ja que el que de debò l'interessa és saber que els seus versos "són immortals fins a la nostra mort", això és, que mentre ell viu pot veure retingudes en el llenguatge les seves passades experiències» (*op. cit.*, 82).

Hay un poema mío en el cual en un momento intento mediante el ritmo de un verso reproducir cierto gesto de una cierta chica de la cual estuve enamorado. Yo sé que eso ningún lector lo puede percibir. (Ferrater 1986: 513).

Té sentit pensar en «La lliçó» (*op. cit.*, 196).¹⁶ Aquest poema té dues parts, clarament diferenciades per l'ús del parèntesi dins el qual Ferrater tanca la segona, que comença al v. 12. La primera part descriu, en present, el «posat» de l'amant, la seva imatge plàcida i sensual, abans de sortir per la porta, girada cap al jo líric. La segona funciona com un replec de la primera —com una participació, diguem-ne, de l'«obstacle de rompent on m'aïllo» (v. 5), gràficament representat pels parèntesis, que ella li «allisa» (v. 4) quan hi és, com *hi és* a la primera part—: el present de la descripció és un artifici, perquè és el present de l'escriptura:

- 12 (Quin horror innegable, quin horror
- 13 de matèria del món, quan penso
- 14 que em dono a compondre una rompuda falsedat
- 15 des d'aquí, d'aquest altre
- 16 lloc del món, mentre potser
- 17 que es gira, en el moment que obre la porta
- 18 d'una cambra on no em trobaré mai).

Una «rompuda falsedat» (v. 14), això són els poemes. És molt probable que «La lliçó» sorgeixi d'un poema de Bertolt Brecht titulat, en la traducció que va fer-ne Ferrater, «Descobriment en una noia» (se'n reproduïx una imatge del manuscrit a 1993: 141). Brecht hi fa servir el gastat tòpic literari de la degradació de la joventut femenina pel pas del temps. Si dic això és senzillament per assenyalar que d'aquest poema de Brecht a «La lliçó» la corrupció es trasllada i es localitza en la pròpia poetització de l'experiència (l'horror de matèria de món, la rompuda falsedat). Hi ha en joc la justesa del poema, que corromp, disloca.

Torno a «Maîtresse de poëte». El v. 13 s'entén del tot si no es perden de vista els vv. 7-8: que la veu lírica es plantegi haver deixat la vida d'ella buida és un pas més en la idea de l'apropiació dels versos. Apel·la al caràcter instrumentalitzador de la poesia, que aquí adquireix gairebé una caracterització vampírica o parasitària.¹⁷ «Perdó», on Ferrater fa referència als versos com un «llampegueig desficiós», acaba així (vv. 25-28): «Jo que no sé deixar el servei, / massa fàcil, del

¹⁶ També ho considera així Dolores Oller (2010, *op. cit.*, 300).

¹⁷ Perpinyà entén que la pregunta del v. 13 equival a la següent: «¿fa mal ús de l'art el que renunciï a fer immiscir la seva vida en la seva obra?» (82). *Deixar vida buida* no és el mateix que renunciar a fer immiscir la seva vida (la d'ell) en la pròpia obra: és prendre la vida de l'altra i absorbir-la en l'obra pròpia. Respecte d'aquest vers, Julià diu el següent: «com que el jo poètic no pensa que sigui vil aquella persona que no deixa res d'ell mateix al poema, i s'hi pot veure “vida buida”, i no té una idea de moral tan estricta, s'inclina més aviat per l'enveja, més que no pas pel menyspreu, com a origen de l'angoixa produïda per la lectura d'aquells versos» (45). Julià no identifica doncs el deixar vida buida amb «Els versos que ell ha pres d'aquesta noia» (v. 7). D'altra banda, al meu entendre, cap vers permet de creure que la veu lírica s'inclini per cap de les dues emocions lligades a l'angoixa del v. 12.

cor absurd, / *he oblidat* (oi que ho comprens?) / *com ets real, com vius en tu*» (*op. cit.*, 178). Deixar vida buida té a veure amb això darrer, tot i no ser, per l'especificitat del cas, el mateix. Com ja he dit, aquesta quarta estrofa introdueix un punt d'inflexió, un gir discursiu, a partir del rebuig del fet d'haver buidat la realitat d'ella. La veu lírica abandona la idea nuclear de les elucubracions de les estrofes anteriors; era una lògica provisional. «No, tan morals no ho som. O no creiem / que ell xuclés res. És ella, merescuda / al cap dels anys i d'obstinada fe»... (vv. 15-16). Es capgira el discurs; i se'l capgira, se'l recondueix, des del criteri estètic que, de fet, ja l'orientava, com si la veu lírica s'adonés que és justament perquè la vida imita l'art que pot deslliurar l'ell (al seu jo del passat) de la immoralitat (malgrat que abans de deslliurar-l'en se la negui); així doncs, ha sigut senzillament tan «neci»¹⁸ com ja era abans d'arribar ella, que li ha fet presents les seves fantasies (vv. 17-18). Deia Ferrater, sobre la novel·la de Musil que

Ulrich, «l'home sense qualitats», és un matemàtic, i [...] les «qualitats» de tots els altres personatges són les idiosincràsies (el literat en diu «estil»), les fantasies morboses on s'acull qui és incapaç de traçar per abstracció la geometria del món real. (Ferrater 1995b: 125)

L'«estil de creure» del v. 21 és la idiosincràsia d'ell, aquestes fantasies morboses «que es refusen a confrontar-se amb la realitat» (*ibid.*, 124). I en aquest cas, la realitat és la d'ella (el seu *viure en ella*). La *bêtise* pròpia d'aquesta disposició, molt palesa en la citació anterior, és indissociable de la fixació ètica per l'especificitat. Els poemes són projecció, desplaçament. El to del v. 21, i l'entrada del v. 22, semblen indicar una certa vergonya o un descàrrec implícit en relació amb el descàrrec de responsabilitat dels vv. 14-18.

Cal aturar-se però en els vv. 19-20, pel damunt dels quals acabo de passar. «Un averany ens turmenta. Que el mèrit / se sent ben poc feliç, recompensat». Què és aquest presagi, a què respon? El segon hemistiqui del v. 19 i el v. 20 fan referència al contingut de l'averany, i tal com veurem en arribar als dos tercets que tanquen el poema, el final d'aquesta cinquena estrofa s'avança al relat final del final de la relació, un cop ja fixada la lectura que en fa la veu lírica. Però l'averany, justament, és el que ens permet de veure que existeix, de fons (gairebé

¹⁸ Perpinyà fa servir el terme en plural, desvinculant-ne tot el lligam amb el vers: «Tanmateix, hi ha “necis” (v. 17) que s'ho creuen [la possibilitat d'una obra completament desvinculada de la vida, cosa que, segons Perpinyà, és present al poema des del v. 11] i no saben veure com la vida (la “*maîtresse de poète*”) s'ha anat filtrant en la seva obra; quan se n'adonen escriuen “millor que mai” (vs. 14-19; 21-23), fins que arriba un dia que el trist pronòstic (vs. 19-20) s'acompleix; és lloable pretendre retenir la *maîtresse* amb la literatura, però la pretensió és vana. Quan la vida (o l'estimada) se'n va, allò que n'havien retingut els poemes és fútil. La inversió de la comparança dels versos 23-25 ha facilitat aquesta lectura (acabar un poema i publicar-lo i cridar l'èxit és com perdre la *maîtresse*)» (82-83). Tot i que el final del fragment que acabo de citar no em sembla del tot desencaminat, aquesta suposada inconsciència de la vida que es va filtrant en l'obra no se sosté, i allunya la interpretació de l'experiència personal de què parla la veu lírica. D'altra banda, acabar el poema i publicar-lo, més que equivaldre a perdre la *maîtresse* em sembla que equival a les implicacions que té perdre-la.

com un indicati de la presència autoral), una consciència crítica respecte a aquest relat (vv. 19-20, 23-26); una consciència de la insensatesa de tota racionalització. Vegem-ho.

«Un averany ens turmenta. Que el mèrit / se sent ben poc feliç recompensat». El mèrit és precisament allò que fa a algú digne de recompensa. Tanmateix, Ferrater fa de la recompensa del mèrit un complement accessori, innecessari; fins i tot en fa una mena de nosa, un indicati de la culpa. No és en ella que rau la felicitat del mèrit. Aquí hi ha una insistència en la crítica a la poesia, a l'escissió que comporta; el rebuig de la recompensa sorgeix de la unitat del temps consumptiu, de l'ètica de l'actualitat. La felicitat del mèrit és el mèrit mateix; l'única condició d'això, però, és saber o sentir que el mèrit és, en si mateix (sense dependre de la recompensa), feliç.¹⁹ Ni haver escrit millor que mai (v. 22)²⁰ —aquesta seria la recompensa— ni haver desplaçat el contingut de vida real de la relació en favor de la poesia —retret profund del poema— li permeten de creure-ho.

Amb la comparació final, als vv. 23-25, abans de la citació que clou el poema, la veu lírica formula una analogia que xifra el tema del poema. És una imatge amarga i esmolada, perquè cridar l'èxit del poema publicat és una bestiesa. És una darrera forma d'insistir en l'absurditat del moviment de desplaçament propi de la poesia.²¹ Que fer versos —o, més exactament, fer, d'ella, poesia— ha impedit al jo-del-passat viure la vida real de la relació amorosa.

¹⁹ La idea del valor ètic com a fi en si mateix fa pensar en «Prop dels dinou» (*op. cit.*, 214), un poema que impressiona per la capacitat d'arribar a fons des d'una perfecta senzillesa: «Així sabràs donar sense penyora, / tal com donen els bons. / I sabràs rebre, tal com et mereixes, / un do sense retorn.» (vv. 27-30).

²⁰ Julià escriu el següent: «Al final el jo poètic explica que el poeta va perdre la noia i ho compara al fet de produir un poema, perquè de passar de ser una cosa pròpia i íntima, aquesta s'allunya a través de la publicació i al final passa a mans d'altres, i els lectors se'l fan seu. No obstant, se m'acut una altra explicació d'aquest símil que construeix el poeta de Reus, i és la possibilitat de veure la pèrdua de l'estimada lligada [sic] la possibilitat d'escriure millor poesia, ja que com ell va indicar en una entrevista: "cuando uno está enamorado observa más, está mucho más atento a lo que es una mujer que cuando no lo está. No. No escribo mejor cuando estoy enamorado. Escribo mejor después del enamoramiento". Des d'aquesta nova perspectiva la comparació s'establiria entre el final de l'amor i la capacitat d'escriptura, atès que l'una pot arribar a ser causa de l'altra» (45). La relació amb l'entrevista és una troballa, i cal considerar-la. Ara bé, acarada al text, no funciona: els vv. 17-18, en plena revisió de l'experiència passada, en plena *racionalització* d'una objectivació de l'experiència, com ja he comentat, relacionen directament l'estar amb ella amb la capacitat d'escriure versos. El cas podria servir com a exemple per mostrar la diferència entre la poètica (Ferrater diu que l'amor implica una atenció per la persona estimada que deixa la poesia en un segon pla) i la poetologia (Ferrater escriu un poema en què la veu lírica ha perdut una relació amorosa per culpa del desplaçament poètic, és a dir, per falta d'atenció a la persona estimada; cosa que també està en joc en un poema al qual ja m'he referit: «Perdó»).

²¹ Perpinyà no té en compte el *criidar l'èxit*, i per això contempla les següents opcions interpretatives, decantant-se per la segona: «a) per a ell perdre (la vida o l'estimada) devia implicar com haver acabat la feina (o millor: creure-s'ho) i trobar-se en disposició de rebre els honors per la feina ben feta; i b) per a ell perdre (la vida o l'estimada) devia implicar com

Un últim apunt sobre els temps verbals. Aquest jo-del-passat —i ara reprenc el que ja he dit sobre l'ús del perfet (del v. 7)— és d'un passat encara proper. He dit que l'imperfet forma part de l'operació interpretativa de la veu lírica, però al v. 24 l'ús modal del verb *deure* («devia ser») em fa pensar que es pot dir alguna cosa més sobre els temps amb què opera el poema. Podria indicar la distància pròpia del desconeixement o la inexperiència respecte a la pròpia experiència, però em temo que es tracta de quelcom més punyent. L'exercici poètic que és «Maîtresse de poète», el progrés poètic de la reflexió sobre els esdeveniments en qüestió, allunyen encara més la possibilitat de comprensió per part de la veu lírica. La proximitat del perfet degenera en la incertesa d'un «devia ser» perquè el poema imposa un segon hiat a una relació ja fracturada per la poesia.²²

El darrer vers i mig de «Maîtresse de poète» ha provocat molts maldecaps. És una citació? De ser-ho, l'ha escrita la veu lírica?²³ En aquest cas, resulta del final de la relació, o del final de l'elaboració del poema mateix? Al meu entendre es tracta, possiblement, d'un vers que sorgiria del procés de revisió de l'experiència que és el poema fins aquests dos últims versos. Com si «Maîtresse de poète», en la seva dubitació, en la seva revisió de l'experiència, consistís en la poetització de la insensata racionalització prèvia a la construcció d'un poema. El «[...] Wyatt / ha traspassat al rei Anna Bolena» seria la matèria reflexiva ja plenament poetitzada, metaforitzada, condensada. Crec que puc explicar la referència a Thomas Wyatt, poeta anglès del s. XVI. Rere la referència a Wyatt hi podria haver concretament aquest sonet seu (1978: 77):

- 1 Whoso list to hunt, I know where is an hind,
- 2 But as for me, helas, I may no more.
- 3 The vain travail hath wearied me so sore,
- 4 I am of them that farthest cometh behind.
- 5 Yet may I by no means my wearied mind
- 6 Draw from the deer, but as she fleet afore
- 7 Fainting I follow. I leave off therefore
- 8 Sithens in a net I seek to hold the wind.
- 9 Who list her hunt, I put him out of doubt,
- 10 As well as I may spend his time in vain.
- 11 And graven with diamonds in letters plain
- 12 There is written her fair neck round about:

experimentar aquella buidor, aquell desreconeixement de tu mateix que tens quan acabes un poema, te'l publiquen i esperes la reacció del públic» (83). Cridar l'èxit del poema és més que rebre els honors per la feina ben feta o esperar la reacció del públic.

²² Crec que el sentit d'un poema com «Fi del món» —on es formalitza com la construcció del poema i la seva imposició de sentit va esborrant l'experiència real—, recolza aquesta lectura. Per a un comentari del poema vegi's Ballart (2007: 103-105).

²³ Julià contempla la possibilitat que es tracti d'un «vers escrit pel propi jo poètic» (*op. cit.*, 45); de ser així, escriu, respon a una «objectivació de la situació del jo poètic, que ha perdut l'estimada, però que aquesta situació de desenamorament li fa sorgir la seva vena poètica, a través d'aquests dos versos que formulen la seva situació personal» (*ibid.*, 46). Comparteixo en part aquesta interpretació, que ara provaré de justificar.

- 13 'Noli me tangere for Caesar's I am,
14 And wild for to hold though I seem tame.'

En dono a continuació una possible versió en prosa, en què no puc evitar que es perdi la referència al sexe femení del cérvol, que permet justament la identificació amb l'amant:

Qui vulgui caçar, jo sé on hi ha un cérvol [femella], / però pel que fa a mi, ai las, no hauria de fer-ho més. / Aquest va esforç m'ha deixat tan adolorit, / que soc el més endarrerit dels qui li van al darrere. / Tot i així, no puc de cap manera deslligar la meva esgotada ment / del cérvol, i mentre s'allunya / el segueixo desmaiament-me. Per tant em rendeixo, perquè amb una xarxa intento atrapar l'aire. / Qui vulgui caçar-lo, el trec de dubtes, / perdrà el temps en va com jo. / I gravat amb diamants en lletres clares / hi ha escrit, al voltant del seu coll: / 'Noli me tangere, perquè pertanyo al Cèsar, / i sóc salvatge, malgrat sembli dòcil'.

Al llibre de les poesies de Wyatt que faig servir, R. A. Rebholz, l'editor, assenyala en una nota a aquest sonet que «[m]any commentators on this poem think that Wyatt is referring to his relationship with Anne Boleyn at the time when Henry VIII claimed her for himself» (*ibid.*, 343). El cérvol seria, així, una figuració d'Anna Bolena, la seva amant prohibida, que porta escrit al coll «'Noli me tangere for Caesar's I am, / And wild for to hold though I seem tame». Al poema de Ferrater hi ha l'extracció d'un ritme que és la vida de l'amant, com una caça. El jo líric de Wyatt abandona la cacera perquè arriba a la conclusió que és com intentar atrapar l'aire amb una xarxa (v. 8). Al poema de Ferrater és l'amant qui abandona el poeta, però en el fons, malgrat que el ritme s'hi assembla massa i ell hagi escrit millor que mai, malgrat que provi de convèncer-se del contrari des del principi, el ritme, en aquest sentit, és *només un ritme*, la vida se n'escapa. No és aquest, el motiu de l'enveja angoixant del v. 12? La veu lírica, acceptant la veritat profunda que amaguen les seves racionalitzacions (la impossibilitat d'assolir una proximitat real amb la realitat objecte de la formalització poètica), sembla dir, amb el vers final: al Cèsar (a Enric VIII, a la vida) el que és del Cèsar.

Jordi Cornudella, a l'edició crítica de *Les dones i els dies* (la que he fet servir) assenyala que Ferrater «fa servir expressament la grafia antiga poëte, anterior a la reforma de 1878», quan va substituir-se la dièresi per l'accent greu (2018, *op. cit.*, 330). És com escrivia el mot, per exemple, Baudelaire. Parlant de Riba, però també de si mateix, Ferrater recordava que «"Une vie exemplaire, comme devant un miroir", [es lo que] se proponía Baudelaire como norma ética» (1983: 190).²⁴ Aquest darrer vers de «Maîtresse de poëte» és el fruit de l'interès de sinceritat profunda que Ferrater trobava en l'error com a factor de veritat, com a part més (negativament) significativa d'allò que cal posar davant el mirall. «Potser hi ha encara una manera de fer bona poesia, i potser això vol dir simplement no creure en la poesia que fem. Tota racionalització és insensata».

²⁴ Em sembla que la citació, com és habitual en Ferrater, és de memòria i no és exacta. Tanmateix, la idea es troba en una nota de *Mon coeur mis a nu* on Baudelaire escriu: «Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir» (1961: 1273).

«Maîtresse de poète» és, fins a l'últim vers, una racionalització insensata que el poeta (no la veu lírica) treballa des de l'exigència de viure davant d'un mirall, i per això és també, fonamentalment, un dels replecs poètics que sorgeixen d'aquesta crítica radical al fet mateix d'escriure poesia.

3. CODA: UN INTERTEXT CARNERIÀ

El penúltim poema de *La primavera al poblet*, de Josep Carner, es titula «De mal registrar», i a la versió de *Poesia* (1992: 605) fa així:

- 1 Ennuegat d'aquesta olor de roses,
- 2 llanguint de l'ombra blava de la nit,
- 3 encelat lluny de tanques i de closos,
- 4 ho sé tot i no res: massa espargit.
- 5 Em porten un gran llibre, amb el *desfici*
- 6 que jo mes entresenyas hi posés.
- 7 No sé qui sóc, d'on vinc. El meu *ofici*
- 8 és fluctuar perdut, fins que m'abissi,
- 9 al ritme encar d'una cançó de bres.

És perfectament possible que la rima de «desfici» i «ofici» que hem assenyalat al comentari de «Maîtresse de poète» surti de la rima dels vv. 5 i 7 d'aquest poema. També hi apareix el mot «ritme» (v. 9). El poema, breument, planteja la situació següent: de nit, el jo líric, lliure d'ocupacions i preocupacions, l'inunda l'«olor de roses», que el dispersa, tot ell, per l'ambient del moment, i li suspèn les facultats intel·lectuals. Li «porten un gran llibre» i li insisteixen agitadament («desfici») perquè s'hi registri, s'hi inscriui. Però la demanda li és contrària: ell és algú que viu sense saber qui és, d'on ve, «al ritme encar d'una cançó de bres». El poema és autoreflexiu —tracta de la concepció que el poeta té del seu «ofici»—, i resulta molt interessant la contraposició quiasmàtica dels vv. 5 i 9, en què es creuen el «gran llibre» amb la «cançó de bres» i el «desfici» amb el «ritme» (que, en tant que és de la cançó de bressol, no pot ser sinó antagònic al desfici). El jo líric s'afirma en la benaurança de la contingència, el tracte cordial amb la indeterminació que regeix la vida.

A «Maîtresse de poète» hi ha un intent d'atorgar coherència a l'experiència, d'ordenar-la. Acceptada la indeterminació, Carner no té cap necessitat de «dibujar una imagen de sí mismo, su propio ideograma para el rollo del Altísimo» (Ferrater, *op. cit.*, 1958: 22). Sí que la tenia Ferrater, que responent a una pregunta de Federico Campbell digué que amb la seva poesia ell pensava «en saber de dónde vengo y cómo he llegado a donde estoy» (*op. cit.*, 329). Aquesta necessitat constitueix el pol oposat del poema de Carner, i de la seva poètica. És aquí que emergeix la dimensió ribiana de la seva poesia, basada en l'objectivitat com a autoconeixement, en la possibilitat d'una imatge total d'un mateix; que emergeix, en definitiva, la raó de ser problemàtica de la persistència (breu) d'una poesia que es construeix volent no creure en si mateixa, i des d'una consciència

dels perills que fins i tot comporta aquest replec autoconscient. L'intertext de Carner aprofundeix el sentit del poema, i hi incorpora una impossibilitat (la impossibilitat de viure i escriure, en relació a aquest viure, com Carner). Ferrater fa servir la poesia per *dibuixar una imatge de si mateix*, i així esdevé indissociable d'un «brut defici». La tensió era indefectible, però el resultat, fins a deixar d'escriure, fou sempre radicalment crític. «Maîtresse de poète» n'és un exemple: l'èxit del poema depèn del fracàs del poeta. L'al·lusió d'Helena Valentí al títol del poema en una carta de 1966 permetria, potser, d'especular sobre l'amplitud d'aquesta querella poètica. Però el poema, amb el seu hermetisme precís, en conté una mesura més exacta que cap altra.

BIBLIOGRAFIA

- AUDEN, W. H. (1966), «This loved one», *Collected Shorter Poems 1927-1957*, Londres, Faber and Faber, 26.
- BALLART, P. (2007), «Dos aspectes sobre expressió i representació a “Les dones i els dies”», *El somriure de la màscara*, Barcelona, Quaderns Crema, 93-121.
- BAUDELAIRE, CH. (1961), *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1273.
- BESA, J. (2001), «Teoria dels cossos: dispositio alfabètica i rizoma», a *Gabriel Ferrater, 'In memoriam'*, Oller, D. i Subirana, J. (eds.), Barcelona, Proa, 159-172.
- BOLLACK, J. (2013), *Au jour le jour*, París, PUF, 54.
- CARNER, J. (1992 [1957]), «De mal registrar», a *Poesia* (ed. de J. Coll), Barcelona, Quaderns Crema, 605.
- CASAS, C. (2019), «Les dones de Teseu. El paper de les figures femenines en la poesia de Ferrater», *Reduccions: revista de poesia*, 113, 172-196. Disponible a: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7640094>>.
- COMPAGNON, A. (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil, 337.
- CORNUDELLA, J. (2019), «Tres cartes inèdites de Gabriel Ferrater a Helena Valentí», *Reduccions: revista de poesia*, 113, 56-67. Disponible a: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7640088>>.
- FERRATER, G. (1958), «Notas sobre la poesía de Josep Carner» (article inèdit), Arxiu Gabriel Ferrater.
- FERRATER, G. (1983²), «En la muerte de Carles Riba», a *La poesia de Carles Riba* (ed. de J. Ferraté), Barcelona, Edicions 62, 127-133.
- FERRATER, G. (1986), «Gabriel Ferrater o las mujeres, por Federico Campbell», *Papers, cartes, paraules* (ed. de J. Ferraté), Barcelona, Quaderns Crema, 509-521.
- FERRATER, G. (1993), fotografia del manuscrit de «Descobriment en una noia», *Àlbum Ferrater* (ed. de J. Cornudella i N. Perpinyà), Barcelona, Quaderns Crema, 141.
- FERRATER, G. (1994a), «Georg Christoph Lichtenberg», a *Escriptores en tres lengües* (ed. de J. M. Martos), Barcelona, Antàrtida-Empúries, 60-64.
- FERRATER, G. (1994b), «Wystan Hugh Auden», a *Escriptores en tres lengües* (ed. de J. M. Martos), Barcelona, Antàrtida-Empúries, 159-163.
- FERRATER, G. (1994c), «J. V. Foix», a *Escriptores en tres lengües* (ed. de J. M. Martos), Barcelona, Antàrtida-Empúries, 308-317.

- FERRATER, G. (1995a), «18. De l'Helena al Gabriel», a *Cartes a l'Helena* (ed. de J. Ferraté i J. M. Martos), Barcelona, Empúries, 49.
- FERRATER, G. (1995b), «Les dues cultures», a *Cartes a l'Helena* (ed. de J. Ferraté i J. M. Martos), Barcelona, Empúries, 122-125.
- FERRATER, G. (2018 [1968]), *Les dones i els dies* (ed. crítica de J. Cornudella), Barcelona, Edicions 62.
- GIMFERRER, P. (2001), «Malentesos ferraterians», a *Gabriel Ferrater, 'In memoriam'*, Oller, D. i Subirana, J. (eds.), Barcelona, Proa, 361-369.
- JULIÀ, J. (2004), *El poeta sense qualitats*, Tarragona, El Mèdol, 42-46.
- MARTIN GAITE, C. (2011), «CMG, 17 de junio (de 1966)», a *Correspondencia* (ed. de J. Teruel), Benet, J. i Martín Gaité, C., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 117-120.
- OLLER, D. (2010), «La poètica de Gabriel Ferrater», a *Accions i intencions. Estratègies de lectura i assaigs de poètica*, Barcelona, Empúries, 279-328.
- PAVESE, C. (2000 [1952]), *Il mestiere di vivere* (ed. de M. Guglielminetti i L. Nay), Torí, Einaudi, 247.
- PERPINYÀ, N. (1991), «Teoria dels cossos», de *Gabriel Ferrater*, Barcelona, Empúries, 82-84.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (2017), «Juegos y deportes», a *Qwertyuiop: sobre enseñanza, deportes, televisión, publicidad, trabajo y ocio* (ed. de I. Echevarría), Barcelona, Debate, 242-246.
- SZONDI, P. (2005), «Lectura de "Strette"», a *Estudios sobre Paul Celan*, Madrid, Trotta, 47-101. (trad. de A. Pons, *Celan-Studien*, Frankfurt del Main, Shurkamp Verlag, 1972)
- TERRY, A. (2002²), «Prólogo», a Ferrater, G., *Mujeres y días* Barcelona, Seix Barral, 7-53. (trad. de P. Gimferrer, J. A. Goytisoló i J. M. Valverde, *Les dones i els dies*, Barcelona, Edicions 62, 1968)
- WYATT, TH. (1978), «XI», *Sir Thomas Wyatt: the complete poems* (ed. de R. A. Rebholz), Londres, Penguin, 77.