

Les més sorprenents de tots els tipus de composicions, siguin del tipus que siguin, són aquelles que, en poques “pàgines”, modifiquen la percepció que tenim del món. I de totes aquestes, les més valuoses, són les que ho susciten amb rapidesa, posant-se en circulació entre nosaltres en forma de “llibre obert”. Això és, en un format autònom i lliure; podent-se inserir fàcilment en les diferents branques i arrels de tot allò que constitueix el saber. És aquí on rau la seva força i el poder de la seva revelació.

The Waste Land/ La terra erma (Londres, 1922, 64 pp) de l'escriptor T. S. Eliot n'és una d'aquestes. I tot i que, a cop d'ull, la col·locaríem entre les composicions d'àmbit poètic, que ho és, una lectura atenta decanta clarament aquest escrit cap l'àmbit de l'ètica. Més exactament, és un poema, això és, un escrit fet en el llenguatge de la poesia, que acaba enunciant un resultat de tipus ètic –aquest fet, afegint-hi la forma innovadora en què està escrit, fa que sigui de lectura encara més difícil. Passa el mateix amb el *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein (Viena, 1914, 75 pp): un llibre d'aforismes enllaçats jeràrquicament que d'entrada col·locaríem en l'àmbit de la lògica formal i que mostra constructivament com bastir el llenguatge, acaba formulant de retruc quina és la naturalesa de l'ètica –hi ha un punt d'inflexió significada i similar en les seves vides poc després de publicar que contrasta amb els canvis, com a estela d'aquestes publicacions, que apareixen en els àmbits de la poesia o del pensament filosòfic respectivament. Dos llibres que tenen en comú un tret essencial: l'exemplaritat amb que fan paleses les seves eticitats. I si Wittgenstein traça els confins de l'univers de l'ètica des dels límits del pensament abstracte, Eliot assenyala en quina forma un poeta s'ha de fer responsable del món que escriu:

“Conec les teves obres i sé que no ets ni fred ni calent. Tan de bo que fossis fred o calent! Però ja que ets tebi i no ets ni fred ni calent, estic a punt de vomitar-te” (Joan, *Apocalipsi*, 3 15-16). Aquestes persones tèbies, queden recollides, segles després, en un passatge de *La divina comèdia* de Dant, a la porta de l'infern –el vestibul dels indecisos– i Eliot els intercala magistralment, més segles després, entre els versos del seu poema, tancant la primera part d'aquest (*The Burial of the Death/ L'enterrament dels morts*): “Irreal Ciutat,/ sota la boira ocre d'una albada d'hivern,/ una multitud fluïa pel Pont de Londres, eren tants,/mai hauria pensat que la mort n'hagués desfet tants.¹/ Sospirs, curts i espaiats, s'exhalaven/ i cada home fitava els ulls davant dels seus peus”.

En conseqüència, a l'entorn de la veu pròpia de l'autor, tot un brogit de veus alienes es despleguen en el transcórrer del poema (l'esberrany del poema

¹ “vaig veure al que renuncia al bé per covardia,/ i que ni a Déu ni al seu enemic agrada.” Dant, *La divina comèdia, Infern*, cant III.

portava el títol *He Do the Police in Different Voices*). Són veus de l'alteritat, veritables, que parlen o criden des del present o el passat; des del quotidià o la literatura; des de les més col·loquials a les que són de culte. Unes veus sempre desfermades, barrant el pas o desbrossant de matolls les rasses on van brostant els rengles dels versos del poema. Mai cap poeta havia callat tant i fet parlar tant als altres. Si la vàlua d'un autor la mesurem per la capacitat negativa que té de *rebre* més que d'*emetre*, veig dibuixada al firmament una única pintura: *Skrik* (1893, *El crit*), del noruec Edvard Munch; a l'aire i en primeríssim pla, la cara esvoletegada d'un autor que en l'endemig d'un present aquós, tot ell voraginós i crepuscular, cull totes les veus que del món el sotgen i se'n esglaia.

Anys abans, Igor Stravinski havia collit d'entre les veus autòctones de l'estepa russa *La Sacre du Printemps*, una composició musical que constitueix un altre "llibre obert" d'aquests. La tècnica compositiva d'Stravinski, absolutament innovadora, esclata en la sonada estrena de la peça al Théâtre des Champs-Élysées (París, juny de 1913; un mes després el ballet es va representar a Londres). Quan anys després la companyia de Serguei Diàguilev torna a estar de gira a Londres (1921), Eliot fa una ressenya de *La Sacre...* a la revista *The Dial*, i afirma que la música d'Stravinski "fa l'efecte de transformar el ritme de les estepes en l'esgarip dels clàxons, el tric-trac de les màquines, l'estridor de les rodes, el martelleig del ferro i l'acer, el bramul del tren subterrani, i tots els altres salvatges crits de la vida moderna". Eliot publicarà el seu poema un any després però porta elaborant-lo des d'anys enrere i dos mesos després d'escriure aquesta ressenya dóna el seu poema per acabat². Fa la impressió que és en aquest moment que fa la recensió a *La Sacre...* quan les dues obres arremolinen les seves veus. Tal i com assenyala Mildred Meier³, els ritmes endimoniats i les dissonàncies de *La Sacre...* hem de trobar-los en la juxtaposició de les veus diverses que en *La terra erma* apareixen i desapareixen d'improvís, sense avisar i fragmentades. Referint-se a *La Sacre...* Pierre Boulez assenyala que "pròpiament no hi trobem desenvolupament sinó repeticions que varien, no hi ha pas canvis químics, sinó únicament juxtaposicions de tipus físic."⁴ Aquesta consonància, atenent a l'estètica, en la forma que adopten les dues obres també la trobem en l'objectiu ètic en què s'embranchen: Eliot escriu el poema per redimir-se com a persona davant del cosmos i Stravinski compon el seu ballet per redimir-se com a individu davant de la col·lectivitat. Al rerefons de les dues hi ha una concepció similar del quefer de l'artista en relació a la tradició i el caràcter impersonal que hi adopta, com en aquest aforisme d'Eliot: "The more perfect the artist, the more separate to him will be the man who suffers and the artist wick creates."⁵ Això

² El poema d'Eliot prendrà la seva forma definitiva (inclòs el títol), després de la revisió que en farà Ezra Pound a començaments del 1922.

³ *Music and poetic analogues in T. S. Eliot's The Waste Land and Igor Stravinsky's The Rite of Spring* (Mildred Meyer, 1980; The Centennial Review).

⁴ *Relevés d'apprenti*, Pierre Boulez, 1965. Citació dins *Music and poetic analogues...*

⁵ T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, 1919.

és, la perfectibilitat d'un artista rau en la perfectibilitat amb què posa distància entre l'artista que crea i el ser humà que pateix.

En *The Waste Land: ritus i ritmes de la terra en Eliot i Stravinski*, hem acostat el poema d'Eliot i alguns extrems de la reducció per piano que William Fried (2011) va fer de *La Sacre...* d'Stravinski. Estant atents a com, en aquest cas, paraula i música poden reverberar una a través de l'altra. Allò que veritablement interessava a Eliot de la música d'Stravinski era aquell transvasament de valors des d'uns "contenidors" a uns altres dins del present atemporal. A la ressenya que Eliot fa dins de la revista *The Dial* escriu: "In everything in the *Sacre du Printemps*, except in the music, one missed the sense of the present". I és que si bé la música de la *Sacre* és una barreja de primordialitat i modernitat, aquest "ser ancestral" no és de cap manera un retorn a les formes musicals antigues, medievals o renaixentistes, sinó la cerca d'una forma compositiva que retrobi i "reconegui" el fil del passat en el fil que conforma el present a través d'una forma musical.

El ballet d'Stravinski consta de catorze episodis i el poema d'Eliot està dividit en cinc parts i aquestes en diverses seccions que sumen el mateix nombre. Aquest és el motiu pel qual hem trobat adient fer també catorze citacions musicals de *La Sacre...* durant la lectura dramatitzada. A excepció d'alguna d'elles, les citacions es repeteixen per ocasionar leitmotiv i alguns d'ells coincideixen en leitmotiv que hi ha en el poema d'Eliot. Aquest és el cas, per exemple, de la vinculació que hem fet entre una citació que fa Eliot d'un vers de *La tempestat* de Shakespeare ("el que eren els seus ulls són perles ara") o altres versos que al·ludeixen als morts, els ossos i les rates que funcionen per cinestèsia amb aquell i el *Tema de l'acció ritual dels ancestres* de *La Sacre...* d'Stravinski.



Escenificació de *La terra erma* dins de *A obagues d'una arada* (CC La Bòbila, 2018), amb Úrsula Garrido i Laura Yvars. A fons d'escena *El front destrossat de la nit* (Jordi París, 2008, ferralla)

La tardor del 2017 vaig decidir incorporar definitivament el poema d'Eliot a un projecte que vaig presentar un any després al CC La Bòbila i que duu per títol *A obagues d'una arada*. Mantenir el text en l'original anglès, tot i la dificultat que podia haver-hi per aconseguir intèrprets anglòfons, comportava poder oferir al públic assistent a la representació un peu de subtítols. Aquest requisit finalment passava per tenir una traducció que, sent fidel a l'original, em convingués i convencés. Tot i que he consultat esporàdicament també les altres traduccions catalanes (Rosa Leveroni, Agustí Bartra)⁶, algunes castellaneres (Andreu Jaume, José Maria Álvarez) o en altres llengües, la traducció de referència ha estat sempre la de Joan Ferraté (*Lectura de la terra gastada*, Barcelona 1977, Edicions 62). Però des del l'inici vaig decidir naturalitzar-ne el català tant com podés i esquivar-ne els cultismes per apropar-me més al lèxic planer de l'original. Això no ha estat sempre possible però penso que ho he aconseguit en la gran majoria de les ocasions. He mirat també de mantenir algun tipus de mètrica i de rimes allà on les he trobades. Cal remarcar que moltíssims dels peus que hi ha a l'original són fragments de poemes de la literatura anglesa dels que Eliot en fa una deriva subtil i deliciosa. Se'n pot fer una traducció però és gairebé impossible mantenir aquest "joc" literari que fa l'autor perquè, inevitablement, queda disseminat i difuminat per entre el lèxic de la llengua receptora. Ben mirat potser una "traducció" més fidel de *The Waste...* tot i que a costa de dur a terme una feina ingent, consistiria en realitzar la "reconstrucció" del poema aconseguint fragments escaients i homologables a l'original anglès entre els clàssics de poesia en la llengua on volem bolcar l'original. Per això, quan a la segona estrofa, estant a recer de la *Paràbola del sembrador* de l'Evangeli, l'autor avisa al lector que "tu no ho pots dir, ni endevinar, perquè tu bregues només/ amb un piló d'imatges trencades" no li falta pas gota de raó. "Un piló d'imatges trencades"... una expressió que alhora entronca amb les disquisicions, tan presents a començaments del segle xx, sobre la teoria del llenguatge i en especial al Cambridge de Russell. Just un vers abans, el qualificatiu de *stony rubbish* (empedreïda desferra) com a sinònim de "ser humà" no podia ser més premonitori. I dues seccions després, reblant el clau i tancant tota aquesta part primera del poema, retrobem "el vestíbul dels indecisos" que, segles després, l'autor situa (no podia ser altrament) al Pont de Londres. Amb aquest fer, la manera en què Eliot desplega en *The Waste Land* una eticitat dins del lliscar de la poesia, està ja absolutament traçada.

Sant Pol de Mar, març del 21

Jordi Fàbregas Ferrer

⁶ Quan tenia fet un primer esborrany de la meua traducció, Josep Maria Fulquet va tenir la gentilesa de fer-me'n a mans una de seva que m'ha sigut d'ajut en alguns passatges. Un mes després que havia realitzat l'escenificació del poema dins de *A obagues d'una arada* al CC La Bòbila de l'Hospitalet (octubre del 2018), es va publicar la traducció de Neus Dalmau (Palma, novembre del 2018, Lleonard Muntaner, Editor).