

ALLEN GROSSMAN

El meu Caedmon

Sobre la vocació poètica

Al seu costat, en somnis, hi havia un home que el va saludar en el nom del Senyor, i cridant-lo pel seu nom li va dir: «Caedmon, canta'm alguna cosa!».

BEDA

Em passejo per la llarga aula, preguntant

W. B. YEATS

I

El primer cop que vaig anar a escola, a «la llarga aula» del principi poètic, va ser quan vaig començar a llegir amb la intenció d'escriure poemes: l'any 1951 (tenia dinou anys), un matí calorós d'agost (en la meva memòria, sempre és a les onze del matí), en una biblioteca pública rural a Colorado: lluminosa, amb una polida olor de cera. Els assaigs aquí recollits, seleccionats a partir de trenta anys d'escriure sobre poesia, donen una idea de la lliçó que hi vaig aprendre. Vaig aprendre la lliçó; aquesta va determinar la meva manera de treballar com a poeta. Però avui, em sembla que aquests textos meus no tenien quan els vaig escriure, ni tenen ara, cap altre propòsit que indagar si aquella lliçó no havia estat també la darrera, si hi ha més maneres de treballar en poesia que no aquesta.

Allen Grossman (1932-2014) fou un influent poeta, crític i professor nord-americà. Aquest text forma part del llibre *The Long Schoolroom: Lessons in The Bitter Logic of the Poetic Principle* (University of Michigan Press, 1997)

Però, en tot cas, haver estat la primera no és una característica de l'experiència. El que he anomenat la «primera» experiència molt probablement comprèn un assortiment de termes de moltes experiències que van passar abans de la «primera»: de fet, una seqüència de primeres experiències que van caient enrere, com un dòmino, cap al començament de la vida conscient; i després, més enrere, cap al començament del món; i després, per fi, cap al gran recipient de tot el que existeix: la figura de l'absència de començament.

Tot significant de la «primera experiència», com ara «creació» o «vocació», és també una figura de l'oblit de l'absència de començament (com quan deia «lluminosa» o «una polida olor de cera»). En aquests assaigs, llegeixo l'experiència de la vocació cap enrere: a partir de recurrències posteriors d'aquella «primera» lliçó sobre l'amarga lògica de la pràctica poètica, cap a les preguntes d'aquell lluminós matí a la llarga aula.

Per la raó que sigui, mai no he distingit entre l'aula del principi poètic i l'aula de les formes de vida de la civilització en general. Totes dues són el mateix lloc de treball, i he treballat en totes dues de la mateixa manera, i encara ho faig.

Vaig entrar a l'aula com a estudiant —a finals dels anys quaranta i començaments dels anys cinquanta, després de la Segona Guerra Mundial— pensant que la violència havia irromput *des de fora* a dins l'aula i a la civilització que sostenia, i que havia fet malbé la seva justa forma per tothom coneguda. Vaig tornar a l'aula com a professor als anys seixanta, i vaig descobrir que la violència que deploràvem no venia de fora, sinó *des de dins* de la civilització, i de fet molt probablement des de dins de la mateixa representació. I que no hi ha un exterior de la representació.

A quina llum, doncs, he llegit i llegeixo encara la vocació poètica, el *meu* Caedmon? A la llum d'aquest descobriment: que la cosa més important que m'havien ensenyat a classe no era veritat. M'ho havia ensenyat un mestre, que tanmateix va fer una demanda impossible: «Canta'm alguna cosa», va dir. Però jo no sabia cap cançó.

L'única resposta a una demanda impossible («digues alguna cosa», «canta'm alguna cosa», «canta») només pot ser una resposta falsa, una evasiva (al cap i a la fi, no es pot fer l'impossible). L'única manera lògica de complir amb la demanda d'un text que no existeix és fracassar (d'una manera o altra, hi ha moltes maneres de fracassar) a l'hora de presentar la cançó demanada; però després, per mitjà de complicades estratègies de resistència i fuga, aconseguir de produir una altra cosa: l'única resposta que realment és desitjada, el text que no és un text, el text poètic.

Tota vida consisteix a pensar sobre la vocació. La vocació no és simplement una «primera» instància, el començament d'un encàrrec. La vocació és tot el que hi ha. Però la pregunta és, ara i sempre, si la primera lliçó no és també l'última.



La biblioteca pública de què parlava em va donar accés a les principals històries de la literatura anglesa, inclosa la poesia anglesa. Totes les explicacions de la poesia anglesa començaven amb el relat de Beda el Venerable sobre Caedmon, el primer poeta en llengua anglesa que té un nom («Caedmon»), i un poema (el seu «himne»), i una història (el relat de la seva vida, que comença amb la seva vocació, en la vellesa, i acaba amb la seva mort). Aquell matí jo llegia per esbrinar com s'esdevé la poesia.

En aquell moment, igual que ara, la meva intuïció era que la poesia vàlida s'esdevé només quan l'home o dona que ha de fer una feina ha exhaurit tots els mitjans que no siguin poètics per fer aquesta feina. Com si el quefer poètic sempre recordés un estat de les coses en què la necessitat d'aparèixer socialment (vida o mort) només es pogués assolir per aquests mitjans i no per cap altre. I entre els mitjans exhaurits, la poesia és sempre el que cal dominar, canviar —i superar.

Va ser de manera fortuïta, doncs, que aquell moment a la biblioteca —la meva primera entrada en «la llarga aula»— em va fer descobrir, amb totes les seves particularitats, el relat de Beda el Venerable sobre l'aparició del primer poeta: Caedmon, un pagès escèptic, analfabet (durant tota la seva vida) i fins aleshores ignorant de cap cançó en cap llengua, que va inaugurar la poesia cristiana en anglès —és a dir, de fet va inaugurar la poesia britànica i americana— tot cantant en somnis un poema de lloança al creador del món humà, estrictament parlant un text impossible: un relat d'una acció que no es pot presenciar, la creació: una gesta que no pot tenir lloc a la pràctica.¹

Avui en dia, a la seva primera pàgina de text, *The Oxford Anthology of English Literature* tradueix així el poema de Caedmon, ell mateix una traducció, concebut al segle VII:

Now we must praise of heaven's kingdom the Keeper
of the Lord the power and his Wisdom
The work of the Glory-Father, as he of marvels each,
The eternal Lord, the beginning established,
he first created of earth for the sons
heaven as a roof, the holy Creator.
then the middle-enclosure of mankind the Protector
the eternal Lord, thereafter made
for men, earth, the Lord almighty.

¹ Empíricament parlant, sembla que la «lloança» és el gènere primigeni de totes les poesies occidentals. La *Iliada* és un poema de lloança (epidíctic) d'Aquil·les, de la mateixa manera que el Gènesi ho és de Jahvè. Cf. Gregory NAGY: *Pindar's Homer*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984

[Ara hem de lloar el Guardià del regne del cel
 el poder del Senyor i la seva Saviesa
 L'obra del Pare Gloriós, que de totes les meravelles,
 El Senyor etern, va establir-ne el principi,
 primer va crear per als fills de la terra
 el cel com a teulada, el sant Creador.
 llavors la ciutadella del mig el Protector dels humans
 el Senyor etern, després va fer
 per als homes, la terra, el Senyor totpoderós.]

I així és com la paràfrasi llatina que Beda va fer del mateix poema de Caedmon va ser traduïda al segle XVI pel traductor catòlic de la *Història eclesiàstica de la nació anglesa* de Beda:

Now ought we to praise the Maker of the heavenly kingdom, the power of the Creator and His counsel, the acts of the Father of glory; how He being God eternal, was the author of all miracles; which first created unto the children of men heaven for the top of their dwelling places, and thereafter the almighty Keeper of mankind created the earth.

[Ara cal que lloem l'Artífex del regne celestial, el poder del Creador i el Seu consell, els actes del Pare de la glòria; i com Ell, essent Déu etern, va ser l'autor de tots els miracles; el qual primer va crear per als fills de l'home el cel com a teulada, i després el totpoderós Guardià de la humanitat va crear la terra.]

Però així (llevat de les lletres modernes que utilitzo) és com els copistes anglosaxons de la *Història* de Beda sentien el poema, i l'escrivien en la seva llengua, al costat de la paràfrasi llatina de Beda, al marge o al final dels seus manuscrits del text llatí de Beda:

Nu sculon herigean heonfonrices weard,
 metodes meahte and his modge thanc,
 weorc wuldorfaeder, swa he wundra gehwaes,
 ece drihten, or onstealde.
 He aereast sceop ielda bearnum
 heofon to hrofe, halig scyppend;
 tha middangeard moncynnes weard,
 ece drihten, aefter teode
 firum foldan, frea aelmihtig.

II

El conte ens diu que Caedmon, un pagès del segle VII, va fugir de la llum de la llar de foc quan li van demanar una cançó, una cançó de la mena que els homes cantaven en les estones d'oci, en la llengua del seu país (l'anglosaxó). Caedmon va sortir corrents perquè *no sabia cap cançó d'aquesta mena, i mai havia après cap cançó de la mena que fos*. Però més tard aquella nit va començar, impossiblement, a cantar en somnis.

Va compondre el seu poema impossible, precisament l'obra de què se sabia incapaç, mentre dormia, en resposta a una segona i misteriosa demanda d'un desconegut (*quidem*) d'estatus còsmic indeterminat —àngel?, dimoni?, musa?, pagà?, cristià?— que li deia: «Caedmon, canta'm alguna cosa» (*canta mihi aliquid*).

Algú va ordenar a Caedmon en el seu somni que cantés alguna cosa. Quan es va confessar incapaç de pensar què cantar o com, li van donar instruccions de cantar, en somnis, «el començament de les criatures». I així ho va fer. Un cop despert, en presència de les autoritats del monestir on treballava (Whitby), Caedmon va *refer*, un cop més en resposta a una demanda, el seu text poètic. Aleshores l'abadessa (Hild) i els ancians es van retirar a deliberar; i després van autoritzar la vocació de Caedmon. I se la van fer seva. És a dir, van abolir per decret la indeterminació de la crida de Caedmon, van identificar la inidentificabilitat de l'amo vocacional de Caedmon (dimoni?, Àngel?). Van suprimir, en el cas exemplar de Caedmon, la destinació ideològica inherentment indeterminada (demoníaca?, angèlica?) de l'imperatiu de fer poesia.

En la seva mena de gènere, l'himne de Caedmon és un «poema de lloança» («Ara hem de lloar» / «Nu sculon herigeon»). En aquest sentit, és com el Gènesi, 1, que relata com a lloança l'acció caracteritzadora (la «creació») de l'heroi el nom del qual s'amaga sota l'expressió «el meu senyor» (*adoni*).

L'«himne» de Caedmon el canta, impossiblement, un cantant que no sabia cap cançó ni sabia cantar, i tracta d'un Senyor, igualment desconegut, el mestre de la primera creació que va fer la cosa prototípicament impossible (i per això és recordat i lloat) —i això no era, tanmateix, segons el text judeocristià (naturalment, Caedmon devia conèixer el Credo), precisament crear alguna cosa del no-res. Més aviat, el «Wuldorfaeder» de Caedmon mereix lloança perquè construeix a partir de materials existents una casa per als éssers humans, i la deixa en les seves mans.

III

La traducció de la *Història eclesiàstica* de Beda, segons vaig descobrir l'any 1951 a Colorado, era una revisió dels anys trenta d'una traducció (del llatí de Beda a l'anglès del segle XVI) feta el 1565 per Thomas Stapleton a Lovaina. Stapleton la va presentar a la reina Isabel, filla d'Enric VIII, amb la idea de persuadir-la de tornar a l'autèntica religió catòlica de la nació. Aquí en teniu un fragment:

Durant tot el temps que [Caedmon] va estar establert en la seva vida secular, i fins ben entrat en la vellesa, no havia après cap cançó. I de vegades, a taula, quan la concurrència estava contenta i s'havia posat d'acord perquè cadascú cantés una cançó per torns, ell, quan veia que l'arpa se li acostava, s'aixecava a mig sopar i se n'anava a casa seva.

I una vegada va fer això mateix, i de la casa on tenia lloc la festa se'n va anar a l'estable del bestiar de què havia de tenir cura aquella nit, i quan es va ajeure a descansar, un home, que estava dret al seu costat en somnis [*adstitit ei quidem per somnium*], el va saludar en el nom del Senyor, i adreçant-s'hi pel seu nom li va dir: «Caedmon, canta'm alguna cosa!» [*«Caedmon, [...] canta mihi aliquid»*]. Aleshores [Caedmon] va respondre: «No sé cantar; per això me n'he anat de la taula a aquest altre lloc, perquè no sé cantar». «Tot i així», va replicar l'home que li parlava, «has de cantar-me alguna cosa». «Què he de cantar?», va contestar.

Aleshores l'altre va dir: «Canta el començament de les criatures!». I amb això, [Caedmon] immediatament va començar a cantar en lloança a Déu el Creador [*Dei Conditoris*] uns versos que no havia sentit mai abans, i el sentit dels quals era aquest: «Ara cal que lloem l'Artífex del regne celestial, el poder del Creador i el Seu consell, els actes del Pare de la glòria; i com Ell, essent Déu etern, va ser l'autor de tots els miracles; el qual primer va crear per als fills de l'home el cel com a teulada, i després el totpoderós Guardià de la humanitat va crear la terra». Aquest és el sentit però no l'ordre idèntic de les paraules que va cantar mentre dormia: perquè les cançons, per molt ben fetes que estiguin, no es poden passar d'una llengua a una altra, paraula per paraula, sense que perdin part de la seva gràcia i dignitat [*decoris ac dignitatis*]. Quan es va despertar del seu son, encara es recordava de totes les coses que havia cantat en somnis, i aleshores va afegir en la mateixa mesura més paraules de la cançó digna de Déu.

I al matí es va presentar a la vila davant de l'encarregat sota qui treballava i li va mostrar el do que havia rebut; i el van portar davant l'abadessa Hild, que li va ordenar en presència de molts savis que expliqués el seu somni i assagés la cançó, per tal que poguessin jutjar què era i d'on venia la cosa que reportava. I a tots els va semblar que el Senyor li havia atorgat la gràcia celestial [*cælestem ei a Domino concessam esse gratiam*].

El relat de Beda prossegueix fins a la mort de Caedmon en la seva vellesa, que Caedmon prediu. El van fer monjo, el van declarar «una bèstia neta», i va cantar la història cristiana tal com la hi havien ensenyat, en llengua i prosòdia anglosaxones.²

El quefer poètic, tingui el resultat que tingui, i independentment d'altres propòsits que se li imposin, té com a objectiu fer una representació del món, i oferir-la a una institució (l'església de Hild n'és un exemple) que reguli els seus poders, és a dir, que assigni significats i raons per a la creença. Però el discurs de la poesia mai no és idèntic —i tampoc no ho és la imatge que en dona— a la ideologia de la institució que li proporciona un fonament. L'amo en el somni de Caedmon (un desconegut) no és ni una musa ni un àngel, i el Senyor de Caedmon no és el Déu judeocristià.

El principi poètic requereix institucions (la poesia *religiosa* té un estatus normatiu en la nostra civilització), però per la seva naturalesa també les excedeix o se n'escapa. En aquest sentit, el principi poètic és més com la santedat, anterior a totes les institucions que l'administren, que no pas com l'ordre civil, inscrit damunt un ordre d'una altra mena. L'himne de Caedmon, com afirma Beda, no és traduïble fidelment «sense perdre part de la seva gràcia i dignitat».³

² De fet, allò que el somni va proporcionar a Caedmon no era un relat (ja el devia conèixer), sinó una prosòdia; i més precisament, la imaginació de l'aplicació de la prosòdia anglosaxona a la matèria cristiana. Els àngels entenen la prosòdia. Cf. «Segons Fuller, es diu que un monjo capsigrany a qui van demanar que compoqués l'epitafi [de Beda] estava perplex per haver de fer el dàctil que calia per al quòrum en l'hexàmetre [és a dir: trobar una paraula llatina adient per fer el dàctil al cinquè peu sense el qual no hi ha hexàmetre dàctílic], i aleshores a la nit va deixar el vers incomplet, "hic sunt in fossa Bedae [...] ossa", fins a poder consultar amb el coixí per emplenar el hiatus; però en tornar-hi al matí, un àngel (sovint hem sentit parlar del seu cant, ara en veiem la poesia) havia emplenat el *chasma* amb *venerabilis*». Citat a BEDE: *Historical Works*, 1, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1994, pp. xxi-xxii

³ Vegeu Jeff OPLAND: *Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions*, New Haven, Yale University Press, 1980, pp. 117-118: «Es podria afirmar simplement que els poemes de Caedmon eren didàctics i deixar-ho aquí; o potser es podria dir que en el seu intent de provocar l'acció en el seu públic [...] Caedmon posa en escena una de les funcions de l'hipotètic poeta tribal [...] i observar que la poesia inspiradora de Caedmon s'ha fet per lloar Déu i exhortar els qui l'escolten a mantenir la seva lleialtat i obediència cap a ell, igual que el poeta tribal serveix per provocar en el seu públic la lleialtat al cap o al rei a qui es deu. [...] S'ha dit sovint que la inspiració en somnis per produir poesia no és pas infreqüent, i és comuna a tradicions poètiques d'arreu del món. A més de les històries de Mahoma, el poeta Helian, Hesíode i molts altres, totes elles anàlogues del relat de Caedmon, en podríem afegir d'altres dels pobles de llengua xhosa i zulu de Sudàfrica. [...] En altres paraules, bé podria ser que en Caedmon hi trobem el primer anglosaxó que amplia una tradició vernacle de poesia laudatòria en lloança dels caps i els reis a una poesia en lloança de Déu». Cf. G. A. LESTER: «The Caedmon Story and Its Analogues», *Neophilologus*, 48, 1974, pp. 225-237

IV

El relat sobre la vocació és una part de tot un metarelat [*master-story*]: la història del manteniment de la intel·ligibilitat del món humà per mitjà dels símbols —la «llarga aula». En aquest relat, els símbols que duen a terme el manteniment de la intel·ligibilitat assoleixen una estabilitat històrica perquè es fonamenten en una realitat «primera» axiomàticament no humana. El metarelat sobre la vocació diu que la realitat no humana contínuament crida determinades persones, tot alienant-les per als seus propòsits, carregant el món amb el reconeixement (saber poètic) del fet que la identitat requereix la memòria d'una relació transcendental. La vocació és, com diu Yeats, la història de la lluita d'una civilització, o d'una persona, per assolir el control d'ella mateixa. Per això els poemes sempre es troben a l'escola de la nació secular, tot promulgant les amargues lliçons de la poesia (l'oda a Règul d'Horaci n'és potser l'arquetip); i per això hi ha també dins el poema una altra escola i un altre mestre que proporciona la veritat de la lliçó.

Podem expressar aquesta estructura *del relat sencer*, de la qual el relat de la vocació de Caedmon és una instància, com una quadratura de posicions o crides; *totes quatre* —el relat sencer— són sempre presents quan hi ha un poema vàlid. Aquest relat explica a grans trets una doble història, explicada un cop com una història sobre la relació de la persona amb l'altre transcendent (per exemple, el somni de Caedmon), i després, explicada un segon cop sobre la relació de la persona, ara alienada per la transcendència, amb l'altre immanent o social (per exemple, la presentació del do de Caedmon seguint ordres de Hild).

1. La *primera crida* narra com el subjecte [*self*] és convocat per la memòria (o com en vulguem dir) profunda i inconscient del món humà, inclosa la memòria de la seva creació «des de dalt»; això vol dir, com a mínim, des de l'exterior de la història, entesa com a vida conscientment recordada pels individus. A la primera crida (i el relat de Caedmon i el seu himne a l'estil del Gènesi n'és, naturalment, el nostre exemple), la veu que no és la veu d'una persona, la veu no humana, constitueix la persona com a cantant o poeta, inventa la veu humana. El «cantar» teatralitza la parla, l'acció per la qual la persona es veu reconeguda com a tal en el món social. El «cantar» mostra com a actuació social la manera com s'origina des de fora del món social l'acció de reconeixement per la qual ens coneixem els uns als altres. Així doncs, un cantant (és a dir, la persona constituïda) mitjança entre el col·lectiu i l'individual —figurats aquí com el diví i l'humà.

El cantant, el poeta, està autoritzat a repetir, com ja hem vist, la fundació d'allò que és col·lectiu, en tant que fonamentat fora del que és social. En

aquest sentit, la poesia sempre és teològica, on el *theos* (el terme de la divinitat) és el principi d'aquella necessària generalitat de discurs sobre la base de la qual es fonamenta la relació social. Com a tal, però, la poesia planteja una demanda [*effects a claim*] sobre la persona que reinventa una persona o una cultura a expenses de la legitimitat d'una demanda alternativa, que podria ser precisament la del jo psicològic [*the (psychological) self*]. A l'exemple de Caedmon és, naturalment, la cultura vernacla que brilla per sota de l'apropiació judeocristiana. Aquesta separació del subjecte [*self*] i el seu desig (en el millor dels casos, el desig és l'altre del quefer poètic) respecte del quefer poètic i els seus destins s'escriu un i altre cop, com una inevitabilitat de la civilització, i alhora com a violència que exclou discursos (o resultats de discursos) alternatius. (Cf. la marginació que hem observat abans, per part dels copistes, del text anglosaxó de l'himne de Caedmon.)

El discurs, com la consciència, es construeix —i s'enforteix— gràcies a la distinció. Aquesta és «l'amarga lògica» de la pràctica poètica feta real com a violència —la violència de la religió, la raça, la classe social, el gènere, totes elles mogudes pel motor de la distinció—, però que la representació no obstant requereix.

La *vocació* ens recorda l'estructura de la identitat poètica. Què és un poeta? *El poeta és la persona que, per motiu de la crida, està compromès a fer la seva obra humana dins la lògica de la crida, és a dir, la lògica de la representació de tipus poètic*. I tothom és un poeta. Només hi ha vocació allà on hi ha significació [*significance*]. I això és el que volia dir quan afirmava que «la vocació és tot el que hi ha».

La *poesia* significa, per dir-ho ràpid, la independència de la persona respecte del context; el dret de la persona a la presència no és una contingència només de la història, i és en molts sentits contrari a la vida mateixa. Aquest empoderament estranyament cautelós i perillós, aquesta «amarga lògica» de la qual la vida i la mort són febles significants, és el tema principal d'aquest llibre.

La lògica de la vocació, evident sobretot en la primera crida, s'analitza en les conegudes històries fundacionals de la pràctica poètica occidental, i l'estudio com a tal. I és el tema desfigurador de la lírica americana.

2. La primera crida és estructuralment externa al poema. En canvi, la *segona crida* és estructuralment interna a tots els gèneres de poema llevat de la lírica. Convencionalment, ens referim a la segona crida com a «invocació»: sempre una crida en resposta a la font de la primera crida («Canteu, muses...»).

El corrent del parlar poètic [*poetic speaking*] sorgeix, com ja he esmentat, d'una font fora de la parla [*speaking*] en la primera crida des de dalt i des de l'exterior: «Caedmon, canta'm alguna cosa». Quan el poeta que és així cridat comença a parlar, el seu parlar, com tot parlar, és sempre un respondre en el corrent de la parla: perquè el començament amb la paraula [*speaking*] no és una facultat de la parla [*speaking*].

Per què, doncs, el parlant en el poema comença a parlar? El parlant en el poema comença a parlar amb la *intenció de reconstituir* la validesa de la paraula [*speaking*] —en la qual consisteix la intel·ligibilitat del món— mitjançant la seva crida a l'origen del seu parlar. Més concretament, el motiu del parlar en el poema sovint apareix com la qüestió de la justícia de Déu (la «qüestió de la teodicea»). El parlar en el poema està impulsat per la consciència de la inadequació a l'experiència del relat (institucional) del món que s'ha rebut. Per dir-ho ràpid, el parlant en el poema es veu motivat a començar a parlar perquè Déu no fa sentit. El poema és l'últim recurs abans de la desesperació.

El sonet de Milton «On the Late Massacre in Piemont» [«Sobre la recent massacre al Piemont»] és programàticament el furiós contrapoema de l'himne de Caedmon en lloança al Déu que va construir un món que protegeix els éssers humans.⁴ El poema de Milton ordena a Déu (sota pena de no ser Déu, perquè per ser Déu cal la lloança del poeta) que continuï sent digne de lloança, és a dir, que protegeixi persones dignes i, d'aquesta manera, que torni a fer sentit:

Avenge O Lord thy slaughtered saints, whose bones
Lie scatter'd on the Alpine mountains cold,
Ev'n them who kept thy truth so pure of old
When all our father's worshipp't stocks and stones
Forget not: in thy book record their groanes

Who were they Sheep and in their ancient Fold
Slayn by the bloody Piemontese that roll's
Mother with Infant down the Rocks. Their moans

⁴ Aquest sonet de John Milton (1608-1674) fa referència a la massacre dels valdesos del Piemont el 1655. Els valdesos eren un moviment reformista cristià perseguit com a heretge des del segle XII. L'abril de 1655 el duc de Savoia, Carles Manuel II, va enviar les seves tropes per forçar la seva conversió. S'estima que unes dues mil persones van ser assassinades, i una quantitat semblant, obligada a convertir-se al catolicisme. La indignació per aquesta massacre va sacsejar tot Europa [N. del t.]

The Vales redoubl'd to the Hills, and they
To Heav'n. Their martyr'd blood and ashes sow
O'er all the Italian fields where still doth sway

The Triple Tyrant: that from these may grow
A hundred-fold, who having learnt thy way
Early may fly the *Babylonian* woe.

[Vengeu, Senyor, els vostres sants degollats; els seus ossos / jeuen escampats per les fredes muntanyes dels Alps; / ells, que ja guardaven la vostra veritat, tan vella i pura, / quan tots els nostres avis adoraven soques i cantals. // No els oblideu: al vostre llibre feu constar els seus gemecs, / ells que eren ovelles i en el seu Ramat antic / van ser assassinats pel Piemontès assedegat de sang, que estimba / Mare i Infant cinglera avall. Els seus plors // ressonen de les valls fins als turons, i des d'aquests / fins al Cel. Sembren la seva sang de màrtirs i les cendres / damunt de tots els camps d'Itàlia encara subjugats // pel triple Tirà: que d'elles creixin, multiplicades / per cent, uns altres que aprenguin la vostra veritat / i puguin fugir a temps del flagell de Babilònia.]

El poema de Milton exigeix una justícia de Déu que no és possible obtenir en la història. Al meu entendre aquesta és, en general, la raó en tot poema perquè el parlant comenci a parlar. Però l'amarga lògica de la representació és anterior fins i tot a Déu.

Com més endavant mostraré amb detall, la cosa va així: els requisits de la justícia —com ara l'ampliació per part de la reforma cromwelliana del privilegi de representació— paradoxalment s'assoleixen deshabilitant la base simbòlica de la intel·ligibilitat de l'experiència, és a dir, matant el rei. Aquest estat de les coses produeix Babilònia, que només la violència divina pot destruir, restituint d'aquesta manera la intel·ligibilitat, però destruint alhora la recent (i a penes realitzada) visibilitat de grans porcions del món humà.

3. Les versions tercera i quarta del relat quadripartit de la vocació repeteixen la primera i la segona. Però ara, la «transcendència» discrimina (en la repetició secular del diàleg vertical de la vocació i la invocació que tot just hem vist) no entre el de dalt i el de baix, sinó, en l'horitzontalitat del món secular, entre el subjecte [*self*] social i l'altre social.

El *tercer* moment vocacional és el discurs del parlant poeta al món humà, que escolta o sent el poema. Aquest és el moment de l'aula, el moment de la disseminació i la instrucció, de la *paideia*. Com ja hem observat, el principi

poètic requereix institucions, i les institucions se'l fan seu. Però també les excedeix i se n'escapa.

La meva premissa és un lloc comú: el món manifest (l'únic que hi ha) està subjecte a la lògica de la representació perquè només es pot pensar com a representació. I la representació, el nostre únic accés al món, reproduïx les seves estructures jeràrquiques i excloents en les formacions socials. El poema és el lloc on l'originalitat s'expressa com l'intent de descobrir estructures alternatives d'intel·ligibilitat que facin el treball de la representació d'una altra manera. El capítol central d'aquest llibre (capítol 3, «La poètica de la unió a Whitman i Lincoln») es proposa examinar la qüestió que la vocació caedmoniana planteja i reprimeix: «si hi ha més maneres de treballar que no aquesta». Si hi ha una manera de treballar o un sistema d'ordre estretament lincolnians: tràgics, aristotèlics i racionals. I *també*, per contra, si hi ha una manera whitmaniana de treballar, oberta i alliberadora, que defugi l'amarga lògica de la jerarquia i l'exclusió que acompanya les representacions de la tragèdia, compactes i basades en diferències, i que pugui donar peu a formacions socials capaces de produir resultats còmics i integrats.

La meva conclusió és que, a partir de l'evidència que proporcionen els poemes mateixos (i Whitman n'és l'exemple), de fet la representació només té una estructura. En tot cas, parlar d'estil (que és de caràcter binari: obert/tancat, informal/formal, de propietat / comunitari, extensiu/intensiu, etc.) no ens porta al fons de la qüestió.

4. La *quarta crida* és la que fan persones històriques, plenes d'*esperança* i *re-criminació*, cap al principi poètic que magnetitza l'atenció. Es tracta de la demanda impossible adreçada al poeta, aquest cop no pel déu, sinó pels «fills de la terra». És la «mirada» interrogadora dels escolars a la «llarga aula» del poema de Yeats, amb una expressió insuportable que diu al poeta: «Home vell, canta'm alguna cosa que canviï les coses». I d'aquí ve l'«Em passejo per la llarga aula, preguntant».⁵

⁵ Grossman fa referència al poema de William Butler Yeats «Among School Children» (1928), traduït al català per Albert Roig i Patrícia Manresa Ní Ríordáin com a «En una escola, entre infants» (*L'espasa i la torre*, Barcelona, Edicions 62, 2005), i per Josep Maria Jaumà com a «Entre uns nens d'escola» (*Irlanda indòmita: 150 poemes de W. B. Yeats*, Barcelona, Edicions de 1984, 2015) [N. del t.]

Aquest últim recurs de les persones a la poesia seguirà existint per sempre, hi hagi al món nous poemes (o semblances de poemes) o no. L'interès en la «poesia» —és a dir, el principi poètic, precisament, que òbviament és no idèntic als poemes— és fascinant per la seva promesa implícita (que la meva anàlisi potser revoca o inverteix) d'oferir tècniques seculars per franquejar la violència inherent al discurs, cosa que vol dir franquejar la relació entre l'individual i el col·lectiu. Però aquesta és, per dir-ho ràpid, la demanda «impossible» essencial: «Canta'm una nova cançó».

Paradoxalment, existeix una disposició a apel·lar al principi poètic quan ens pensem que la regulació de la violència derivada d'un nou accés a la força (per exemple, atòmica) exigeix unes discontinuïtats culturals redemptores, com les que pot produir la contraposició final entre ments pensants i ser l'altre residual de totes les ideologies.⁶

L'«exemplaritat» —l'exemple d'exemples— és una manera de parlar sobre com el poema, en tant que resposta fallida per naturalesa, duu a terme un treball social. Un poema és com un exemple. Per què? Perquè un exemple és sempre diferent [*other*] del que explica, de la mateixa manera que un poema és sempre diferent [*other*] del treball impossible que substitueix però mostra com serà aquest treball. Al món pagà sotmès [*subjected*] de Caedmon, el relat cristià del Déu jueu, del qual l'himne de Caedmon és una repetició paròdica, ofereix una abstracció lògica més elevada i per tant un model de la formació social més general que el relat anglosaxó nadiu. Jahvè governa un domini més ampli per raó d'una abstracció més gran. Però més gran que l'abstracció del Déu és el poeta que en parla.

O bé el poema és com una traducció, perquè les traduccions són sempre dolentes. L'«himne» de Caedmon és una mala traducció del Gènesi, el text fundacional de la institució cristiana que Hild afirma servir. En efecte, com ja hem vist, Beda observa que «les cançons, per molt ben fetes que estiguin, no es poden passar d'una llengua a una altra sense que perdin» alguna cosa. El marge d'aberració que la traducció del text poètic sempre inclou en el relat de l'omnipotència és una instància de la insuficiència reguladora de què parlo. [E]l text del Déu jueu (fonamentalment hostil a la representació) és potser el model més persuasiu d'una solució a la fatalitat de la representació present en la civilització occidental. Per tant, acabo amb una anàlisi de la categoria a què pertany Déu.

⁶ Cf. Wallace Stevens a *Adagia*: «Si bé el pensament [*mind*] és la força més terrible que hi ha al món, també és l'única força que ens defensa del terror. Dit d'una altra manera: el pensament és l'única força més terrible que hi ha al món principalment en aquest sentit, perquè és l'única força que ens pot defensar d'ella mateixa. El món modern es fonamenta en aquesta *pensée*. [...] El poeta representa el pensament en l'acte de defensar-nos contra ell mateix»

Abans del viatge inevitable, cap home
 no esdevindrà més perspicaç ni savi
 enllà del que li cal, que és contemplar
 abans de deixar aquest món quin bé o quin mal
 serà adjudicat a la seva ànima després de la seva mort.

BEDA, «Death Song» [«Cant de mort»]

La tradició atribueix a Beda el Venerable un «Cant de mort», compost en anglo-saxó. La doctrina promulgada per aquesta cançó és la «ignorància religiosa»: una ignorància que és religiosa perquè limita el saber vàlid a la distinció entre la bona persona i la mala persona. El valor de la vida depèn de l'acció. I no hi ha altra acció reconeguda per Déu com a significativa que no sigui la creació de persones [*person-making*], d'acord amb criteris sancionats institucionalment (bo o dolent). En aquest sentit, la vocació religiosa i la vocació poètica estan regulades amb les mateixes finalitats. Totes dues constreixen el pensament a la disciplina de presentar una imatge ben formada de la persona. La vocació poètica, tanmateix, presenta la crida de la persona a la manera poètica de fer com a inherentment interrogativa (subjecta a qüestionament) perquè els criteris de la bondat del fer poètic [*poetic making*] mai no estan plenament instituïts: disponibles, però mai plenament apropiats.

Caedmon ens recorda que s'expliquen històries sobre com es va crear el món. «Al començament, Déu va crear el cel i la terra...» Però com es va crear Déu no és part del relat de la cultura judeocristiana; en efecte, no és una història. És el secret de Déu que el poeta sap.

En el judeocristianisme no existeix un relat sobre la creació del creador. És un secret que ni tan sols els posseïdors professionals de secrets —els savis, els sacerdots— no saben. En el Credo de l'Església cristiana, el caràcter amagat de la creació de Déu es reduplica amb el misteri [*unknownness*] (o la santedat) de la reproducció sexual: Crist és *engendrat* com una persona, no *creat* com un món. En canvi, la creació del creador (poètic) esdevé misteriosa, però es narra, com passa a la *Teogonia* d'Hesíode o al poema de Whitman «Out of the Cradle» [«Des del bressol»] («Now I know what I am for», «Ara sé quin és el meu propòsit»), o en la història de Caedmon. Primer no és un cantant, i aleshores, com a conseqüència d'un somni, esdevé un cantant.

El relat sobre la «vocació poètica» aporta el sentit [*significance*] de la persona que subsegüentment es dedica al sentit. Sempre és un relat sobre la crida —l'atribució de sentit— a una persona que prèviament no en tenia (la «llengua adormida»

de Whitman, o el «no sé cantar» de Caedmon). Així doncs, el relat sobre la vocació poètica recorda el moment anterior al sentit [*significance*] de la persona i requeix, com a principal implicació de la idea del fer o *poiesis*, unencontre en vigília amb la inevitabilitat del desfer.

La vocació poètica sempre recorda el moment anterior a la crida, anterior a la creació del creador, però no, em sembla, anterior a la creació del discurs del creador, que és la condició per poder conèixer fins i tot el fer [*making*]. Estic segur que d'alguna manera tothom es fa a un mateix, però això està subjecte a l'exterioritat radical del sentit [*meaning*] respecte del món humà, i subjecte també a la resistència dels materials. Per aquesta raó, preguntar-se sobre la creació [*making*] del poeta és com preguntar-se, impossiblement, sobre la creació de qualsevol home o dona, i revela alguna cosa sobre la creació de la persona en general. La creació de persones, igual que la creació dels mons que les persones coneixen, remet si de cas a un estat possible de les coses. Les persones i els mons existeixen, però en altre temps no existien.

Però l'analogia de la creació de mons i la creació de persones depèn de la semblança entre les dues accions, i aquesta semblança es basa en la *impossibilitat* de produir, en ambdós casos, la diferència entre el no-ser i el ser del món com a acte de la voluntat autònoma. El terme *creativitat* designa (des del segle XVIII) precisament la producció *per impossibile* de persones o mons o poemes, per part de persones. En quina aula s'ensenya a fer aquesta cosa? Ningú no ha presenciada mai aquest fer. La major part de déus, de fet, no poden dur a terme la creació de persones ni de mons. Per exemple, Zeus no pot, ni tampoc pot cap membre de la seva família. Jahvè pot crear mons (però només aquest) i persones (però només aquelles), tan sols perquè ho permet la teologia semítica de la diferència absoluta (i per tant de l'exili perpetu) respecte del món que crea.

Tal com l'entenc, la vocació poètica (el *meu* Caedmon) és com la creació de mons i la creació de persones, en tant que és alhora possible i impossible: és possible de fet —com he dit, les persones i els mons existeixen—, però en sentit estricto, lògicament, materialment, com a qüestió per a la deliberació, és *impossible* i està destinada al fracàs. El poeta és l'artesà (el mestre d'obra) que té com a feina explicar aquest estat de les coses. D'acord amb això, la poètica (en la qual el relat sobre la vocació poètica és un moment teòric) és la ciència del pes i les implicacions de la resistència que produeix no qualsevol món, sinó només aquest.

Actualment es dediquen molts esforços a la construcció d'alguna mena d'explicació d'un món humà vàlid sense el principi socialment divisiu de la diferència transcendental. El relat de la vocació de Caedmon, que considero normatiu, afirma

que no existeix una *poiesis* estrictament secular. Entre les lliçons sobre «l'amarga lògica del principi poètic» que amplifiquen però no contradueixen la primera lliçó a l'asselellada biblioteca pública, hi ha un sentit particular de la paraula *amarg*. *Amarg* és el sentiment del conflicte indecidible entre la voluntat de (re)construir el món humà i la resistència a una creació alternativa (heterocòsmica) inherent als materials de què s'ha de compondre qualsevol món.

En aquesta qüestió, la poètica és l'amarga ciència, no la gaia ciència: la ciència de la resistència dels materials a la voluntat que intenta un altre fer. La veritat pot ser contrària al nostre gust, especialment quan és poètica. Però, en la llarga aula del principi poètic, l'única pregunta que es pot plantejar que sigui digna de la inevitabilitat del fracàs és aquesta: per què les coses són com són, i no d'una altra manera? ☹

Traducció de Josep-Anton Fernàndez


CARÀCTERS 87

Entrevista a Víctor Labrado, per Isabel Canet Ferrer.
 Articles de Teresa Iribarren, Inés García, Gustau Muñoz, Lluís Lloret, Gemma Pasqual...

Imma Monlleó: «Balcons que escupen històries» (sobre *Balcons que escupen mitges*, de Raquel Casas).
 Mercè Pérez i Martínez: «I farem nostra la vida» (sobre *Tina Frankens*, de Bel Olid).
 Urbà Lozano: «Liquidació per traspàs» (sobre *Disset pianos*, de Ramon Solsona).
 Josep Checa: «Com la plata fugissera dels peixos» (sobre *La nit transeünt*, de Joan Navarro).
 Irene Camargo: «Els multiversos i el determinisme» (sobre *Si no l'hagués conegut*, de Sergi Belbel).
 Joan Deusa: «Gandia Poetry Spam».
 Bàrbara Aguilar: «A contracorrent» (sobre *Amors sense casa*, de Sebastià Portell).
 Anna Gornés: «El lloc comú» (sobre *Dones rebels: Històries contra el silenci*, d'Aina Torres).

Informació i subscripcions

PUV C/ Arts Gràfiques, 13 46010 València Tel.: 96 386 41 15 - Fax: 96 386 40 67 caracters@uv.es



PÀGINES CENTRALS DEDICADES A MIREIA CALAFELL