

COMUNICACIÓ

Israel Forteza: *La ironia com a circumstància*

El prestigiós professor de matemàtiques del Trinity College d'Oxford, Lewis Carrol, va escriure, en els seus instants d'esbarjo, *Alicia en el país de les meravelles*, un calc mil·limètric de la nostra realitat més quotidiana i avorrida, sols que girada de cap per avall. Amb aquesta tècnica, per exemple, celebrant el dia del no-aniversari 364 cops l'any, feia creure als nens, i als no tan nens, que el dia del seu aniversari amagava quelcom especial. D'una manera perfectament inversa, Jorge Luis Borges va contestar així, quan tot just acabava de morir sa mare amb noranta-nou anys, a un admirador que es planyia que la mare de l'escriptor no hagués arribat als cent anys: «Me temo», li va dir Borges, «que tiene usted una excesiva confianza en el sistema decimal». I, això no obstant, tant el llibre de Carrol com la resposta de l'argentí ens parlen de la nostra absurda necessitat de l'absurd. I dic que és absurda perquè, així com fan l'un i l'altre, només ens sabem referir a ella invocant una necessitat no menys forta però oposada, la necessitat d'ordre i de raó. El fet que Lewis Carrol dilucidi la genuïnitat de celebrar l'aniversari mitjançant la possibilitat que pugui existir una tradició matemàticament inversa, ens fa pensar dues coses: la primera és que, certament, el valor d'una tradició resideix en el fet que aquesta tingui exactament el caràcter que té, i no un altre; la segona és que els motius que fan que les nostres tradicions esdevinguin genuïnes són, ben mirat, una poca-soltada. Nogensmenys, quan Borges desmitifica, amb tota la solvència del seu escepticisme, el possible –i no realitzat– centenari en vida de la seva mare, el que vertaderament està fent és un secret homenatge als inexactes noranta-nou anys que *sí* que va viure sa mare.

El poeta Wystan Hugh Auden escriu en algun lloc: «Tots som aquí per a ajudar-nos els uns als altres. Per a què hi són els altres, és quelcom que només Déu sap». Certament –i més enllà de la brillantor de la ironia–, hi trobem un salt qualitatiu respecte als dos exemples anteriors. En aquells, el joc d'oposicions i identificacions diríem que era més proper a la matemàtica que no pas a la poesia; la sincronia de la seva disposició irònica probablement és trans-

portable a qualsevol circumstància o moment històric similar. Ben al contrari, l'expressió del poeta anglès no concedeix cap mena de dubte pel que fa a quin és el discurs del passat sobre el qual pivota ni quin és el present que tot just denuncia.

La funció de la ironia, en poesia, és la de dinamitar la identitat dels valors reconeguts, no perquè els lectors se'n descreguin, sinó perquè ells mateixos, amb paraules que responguin al seu present real, s'ocupin de re-identificar-los. Tota ironia poètica és, en realitat, una contra-ironia envers un discurs ètic preestablert, la tensió estètica del qual ja ha estat despullada per la realitat. (Sortint-nos un segon de la poesia *stricto sensu*: quan Nietzsche sintetitza la ironia romàntica, no ja amb aquella *boutade* que «Déu és un problema de gramàtica», sinó afirmant que «Déu es pensa a si mateix», però que «només pot fer-ho per mitjà de la seva antítesi», de fet està exigint una relectura materialista dels passatges bíblics, on Déu sigui Creador només en la mesura de la nostra capacitat per a desobeir-lo, i sigui immortal només en la mesura de la nostra mortalitat.) Tornant, doncs, a la poesia, veiem, en dos exemples conseqüenciats, un de T. S. Eliot de 1922 i un altre de Samuel Beckett de 1953, aquesta funció de la ironia com a revestiment dels valors establerts.

Precisament aquesta mena de teologia negativa de què parlàvem, juntament amb el modelatge que el simbolisme francès exerceix sobre les flors malignes de Baudelaire—Lucifer del segle, en aquell temps sense polvorines a la cara—, arriben a Europa les anomenades avantguardes poètiques, durant el primer terç del segle XX. D'entre totes les seves manifestacions, ens fixem en un autor i en un text, T.S. Eliot i la seva *Terra gastada*. Dividit en cinc apartats, el poema s'edifica sobre el contrast permanent entre la sòrdida ciutat europea postindustrial i la incansable recreació de tot l'imaginari cultural d'Occident. La «ciutat irreal», on «cada home - tenia fits els ulls en els seus peus» i pel lliscar suau del Tàmesi «se sent - el cruixir d'ossos, i un riure sord d'orella a orella es va estenent», en definitiva la natura estuprada de Londres conviu, en el poema d'Eliot, amb personatges d'Ovidi, passatges del Dant, resonàncies bíbliques i recreacions de rituals primitius de fertilitat. El passat s'inserta així dins el present, de cap manera per a rescatar-lo, sinó, ben al contrari, per a subratllar l'estat ruïnós

de l'herència que rep l'home modern, «un munt d'imatges fetes a trossos» l'ordre del qual se sent destorbat per l'instint creatiu, un desig vital que sacseja la vida com la primavera quan remou cruelment els lilàs:

Quines son les arrels que s'arrapen, quines branques creixen
en aquesta pedregosa desferra? Fill de l'home,
tu no ho pots dir ni endevinar, tu no coneixes
sinó un munt d'imatges fetes a trossos, on el sol bat.

Aquesta sentència, en el bell començament del poema, configura la frustració de la mateixa empresa poètica que tot just arrenca, en què un personatge múltiple concretat en el savi Tirèsius recorre cinc-cents versos en la recerca d'un mot capaç de contenir la nolingüïsticitat del seu desig:

Datta: què hem donat?
Amic meu, la sang batzegant-me el cor,
l'aterridora gosadia del do d'un moment
que no pot mai retreure tot un temps de prudència,
és en virtut d'això, d'això sol, que hem existit
que no podràs trobar en les necrologies
ni en els records que drapa benèfica l'aranya
ni dessota els segells que el flac procurador
romp a les nostres cambres buides.

El substrat irònic de les avantguardes, efectivament, consistí en la lluita, conscientment infructuosa, envers els límits de l'expressió racional. Amb Breton i tota la seva *troupe*, la incoherència esdevé càlcul, i les idees de tota la tradició filosòfica i cultural aspiren a convertir-se en l'arc de sant Martí. A la fi, una renovada dictadura de l'esperit que, seguint el crit de guerra dadaïsta, pretenia «destruir la poesia pels seus propis mitjans».

Tanmateix, després de l'eclosió avantguardista, sens dubte necessària en el terreny de l'art i en concret de la poesia, es va instal·lar a Europa el vertader feixisme, aquell que no entén d'ironies. I tots en coneixem les brutals conseqüències. Sota una Europa central derruïda, i sobre la paraula «Auschwitz» com a símbol de la

vergonya, s'hi va apilar la (quasi) realització d'un somni paranoic, l'aniquilació de sis milions de jueus. En el terreny de la poesia, cap altre com l'exigència, tant exacta alhora que impossible, de Theodor Adorno: «Si us plau, cap poema després d'Auschwitz!» Així és com va néixer la literatura del silenci, també anomenada de l'absurd.

«Esta voz que habla—diu un personatge de Samuel Beckett de l'any 1953—, sabiéndose mentirosa, indiferente a lo que dice, demasiado vieja quizá y demasiado humillada para poder decir alguna vez, finalmente, las palabras que la hagan cesar, (...) esta voz que no escucha, atenta al silencio roto por ella, por donde quizá un día recuperará el prolongado suspiro claro de adviento y adiós, ¿es acaso una voz?»

L'alè poètic dels textos de Beckett es configura entorn d'una negativitat infinita. En molt pocs textos literaris els signes superficials s'orienten d'una forma tan elaborada envers l'absència expressa de significat. En un assaig de joventut el mateix Beckett va escriure que «l'artista és actiu, però negativament, i recula davant la nul·litat dels fenòmens extracircumferencials, atret cap al vòrtex del remolí».

«El amor—diu el protagonista de *La innombrable*—, he aquí un cebo que no ha fallado nunca. Había dado ya una buena decena de pasos, si se pueden llamar así, desde luego no en línea recta, sino siguiendo una curva muy pronunciada. Probablemente me metí en una especie de espiral invertida, quiero decir una espiral cuyos anillos, en vez de ir ampliándose se fueran reduciendo, hasta ya no poder continuarse, visto el espacio de especie en el que se suponía que debía hallarme. En aquel momento, ante la imposibilidad material de ir más lejos, sin duda me hubiera visto obligado a detenerme, libre en rigor para en seguida reanudar mi marcha en sentido inverso, o mucho después, desatornillándome en cierto modo, después de haberme atornillado bien. Es inútil desviarse, sé un montón de cosas. Pero aquí se presenta la dificultad. Pues si a fuerza de enroscarme valía la pena querer ir más deprisa, si a fuerza de enroscarme tenía fatalmente que concluir por encontrarme clavado, incapaz de ir más lejos so pena de disminuir de volumen o de penetrar literalmente en mí mismo, y, sin em-

bargo, forzado, la palabra no es bastante fuerte, a inmovilizarme, en cambio, una vez lanzado en el otro sentido, ¿no debería normalmente desarrollarme hasta el infinito, sin que nada pueda ponerle fin, toda vez que el espacio en que se me echó es globular, a menos que se trate de la tierra, lo que da lo mismo, yo me entiendo? Pero ¿dónde está, en fin de cuentas, la dificultad? Juraría que había una.»

La maquinària irònica de Beckett disposa un món fantasmal en el qual els valors vitals i morals s'han extingit de la Terra com ja ho feren els dinosaures fa milions d'anys. Els personatges beckettians son herois grotescos en la mesura en què, davant aquest no-món, aquesta no-vida, enmig de situacions tan patètiques com el simple fet d'empaïtar un orinal amb la punta d'un bastó, mai no perden la integritat i l'instint salvatge de viure. I aquest atributs, representats en el no-món de Beckett, per refracció, mitjançant un paral·lelisme estètic amb el sí-món, malgrat tot, en el qual viu el lector o espectador, en el qual vivim tots i des del qual llegim Beckett, funcionen en la nostra ment com a vertaders valors d'afirmació de la vida, inclusivament al bell mig de tanta mortandat. Com observa Frederick Karl quan situa el dropo en el centre de la problemàtica beckettiana, «els esforços de Murphy per no treballar es converteixen en una nissaga de la ingenuïtat i de la bravesa humanes. Desafia tota la societat per poder ser ell mateix». En efecte, el descens cap a un territori immoral i absurd el realitzem irònicament de la mà d'uns «gladiadors moribunds» que, un cop arribats al final de la partida, no tindran per oferir-nos res que no sigui la seva tendresa infinita. Com escriu Harold Bloom, «al mateix temps que esperem Godot, també podem, de passada, esperar el dia en què nosaltres, un cop morts, també ens tornem a despertar».

Ara ja podem observar com la dialèctica entre vitalisme i nihilisme recorre camins perfectament inversos en el text d'Eliot i en els de Beckett. De manera molt sintetitzada, podem dir que aquell mirall, sobre el qual s'organitza la frustració de la modernitat i que provoca una recerca desesperançada, en el personatge de T.S. Eliot, envers la subjecció del seu anhel, és un mirall l'absoluta destrucció del qual provoca, en la dels personatges de Beckett, el reciclatge dels valors més tradicionals. Allà on la ironia poètica

d'Eliot consistia en un cop d'Estat, en nom de la llibertat, precisament contra allò que ens fa lliures, el llenguatge i les paraules, una vegada confirmada la massacre històrica d'Auschwitz, els poetes d'aquell present, Beckett entre ells, van transformar-la en la contra-ironia d'acceptar cegament la nostra vida de cucs i baldats, la nostra realitat d'esclaus del no-res, precisament des de la confiança brutal que els sentiments essencials que n'afloren anirien en favor –i mai en contra– de la vida.

Hem vist, doncs, una interpretació on la ironia latent en el text literari funciona com a circumstància a partir de la qual realitzar l'exercici de continuïtat i ruptura amb la poètica immediatament anterior. Tantmateix, el *constructe* que avui entenem com a història de la literatura, de ben segur que es prestaria a ser explicat per mitjà d'aquesta operació. Efectivament: sense temps per a entrar en més detalls, la maniobra no és diferent d'aquella que fa Cervantes, pare de la novel·la moderna, a partir de la novel·la picaresca, invertint el punt d'honor exagerat i, per refracció, grotesc, de Guzmán Alfarache, amb un trist cavaller que es passeja pels deserts de la Manxa amb un orinal enroscat al cap, el vitalisme i la creativitat del qual esdevenen entranyables. O, tanmateix, en el mite bíblic de Salomé, pivotant sobre el símbol de la decapitació, no hi trobaríem el negatiu del llibre de Judit? No s'hi transllueix el revers de la noblesa insubornable de la jueva, que es prostitueix per salvar un poble, en la virginitat solipsista de la filla d'Herodies, que excita el poder per tallar la intel·ligència del precursor de Jesús? «L'infern», com escriu D'Aurevilly tot comentant la *Salomé* de Wilde, «és el buidatge del paradís».

COL·LOQUI

Carles Llinàs: S'ha dit una cosa que cal completar. S'ha dit que el feixisme és l'absència d'ironia, i suposo que és cert. Però també deu ser cert que és la perfecta ironia: la substitució de la realitat per la pura ficció...

Israel Forteza: És veritat. L'altre dia Manuel Vicent deia en un article que si Hitler no hagués suspès en l'Escola d'Arts de Berlín no hauria passat el que va passar. Sobre la frase d'Auschwitz, és clar que és impossible de realitzar... Però Günter Grass, que en la seva joventut va pertànyer a les joventuts hitlerianes, diu en algun lloc que després del nazisme ha d'escriure d'una altra manera, sense encobrir el que ha estat un desastre, sense ocultar res...

Jordi Sales: Aquesta frase sobre que a Hitler el van suspendre de dibuix a Viena... És molt difícil saber el que hauria passat, en història no es pot raonar així... I sobre això d'Auschwitz i de posar fi a la història, és una qüestió molt delicada. L'art, quan es tematitza massa en lloc d'executar-lo, és que no va... Entrant en la qüestió de la frase: no sé si es podia escriure la *Illiada* després de Troia! No, la cosa va d'una altra manera. Quin és el sentit de l'escriptura humana? Si no hi ha res a dir, per què es convoca un públic per dir-ne les novetats? El fenomen de convocar la comunitat es realitza en l'esperança d'una certa paraula: l'esperança de constituir una comunitat entorn d'una celebració de la paraula. Auschwitz, certament, és l'antítesi d'això; però la resposta que escau no és el silenci sinó la paraula que pugui reparar la comunitat, ni que sigui la paraula de dol. El moment de la creació és la creació de la festa que convoca i, com a creació de la festa, creació d'un públic que és cridat a reunir-se. Contra la frase, doncs, i tant que després d'Auschwitz hi cap la poesia! La desfeta reclama una refundació de la comunitat, i això reclama una paraula fundadora.

Ferran Margarit: No hem de renunciar mai a estudiar el fenomen del feixisme, amb esperit analític. El feixisme és el pitjor que pot passar; el poder és una tècnica, no és filosòfic. Aquí, per molt que parlem de feixisme, no estem en el lloc adequat.



Sr. Israel Forteza.