

**ARCHIBALD MACLEISH, *THE SILENT SLAIN*.
A PROPÒSIT D'ARCHIBALD MACLEISH I MARIÀ MANENT
JORDI CERDÀ SUBIRACHS**

A l'amic S.M. Cingolani, lector *proz e sage*

La Primera Guerra Mundial, la Gran Guerra, suposa una inflexió decisiva tant en la natura de la guerra com en la seva representació en les arts. El poeta nord-americà Archibald MacLeish és autor de *The Silent Slain*, un poema sobre la guerra que, per bé que recull sublimada la seva experiència com a combatent *In Stahlgewittern*, troba la seva singular expressió en l'èpica francesa medieval. MacLeish atesta una finíssima lectura de la *Cançó de Rotllan* en què la crida que senten els combatents a través del so de l'olifant, diferit i inútil, els fa arribar a Roncesvalls cobert de morts silenciosos. Com anys més tard descriurien Emil Staiger o Erich Auerbach, tota (bona) poesia èpica *presentifica* el llunyà espacial i temporal. MacLeish aconsegueix transformar allò remot en un esdeveniment viu i fa de la seva revisitació un retorn a allò esborronadorament idèntic (i intemporal) com és el silenci del carnatge.

L'imaginisme nord-americà ja havia explorat el repertori medieval i n'havia actualitzat la lectura en el marc de l'avantguarda. MacLeish va ser un defensor pertinaç (i precoç) de l'intratextual – «A poem should not mean / But be» – i la seva poètica obtindrà un distingit reconeixement al llarg del segle xx. Componedor a partir d'imatges, de textures o de sons, i – el que sol ser sempre el mateix – impugador de la mera expressió d'idees o sentiments, MacLeish va sostenir el valor de la precisió i de la síntesi en allò concret; una lliçó que va poder aprendre dels medievals i que, en el cas de *The Silent Slain*, va revestir-se en la gravetat de la guerra de tots els temps.

We too, we too, descending once again
 The hills of our own land, we too have heard
 Far off – Ah, que ce cor a longue haleine –
 The horn of Roland in the passages of Spain,
 the first, the second blast, the failing third,
 And with the third turned back and climbed once more
 The steep road southward, and heard faint the sound
 Of swords, of horses, the disastrous war,
 And crossed the dark defile at last, and found
 At Roncevaux upon the darkening plain
 The dead against the dead and on the silent ground
 The silent slain –

El poema

«We too, we too»: l'ús insistent de la primera persona del plural preval en el primer vers i en tot el poema. És la mateixa persona del plural, en un possessiu que és un flagrant anacronisme, que utilitza el primer vers de la *Cançó de Rotllan*: «Carles li reis, nostre emperere magnès».¹ En una mena d'ingènua contemporaneïtat, el to del poema és actual, sense fer-se inconcebible que el context (l'olifant, Rotllan o Roncesvalls) és extraordinàriament reulat. Com havia categoritzat György Lukács just en aquells anys de la Gran Guerra, en l'èpica no hi un altre món com es planteja en el món novel·lesc, sinó que tot passa en l'univers tancat i perfecte de la globalitat de la vida, sense discordances, en la rotunditat de l'individu i el món.² MacLeish, esclar, no parla d'emperere ni tan sols de senyor. No hi ha *imperium* a què servir o tributar-li el sacrifici i la memòria, sinó una «own land», qui sap si record de la «Tere major» (v. 818 i 952) de la cançó èpica francesa. Si més no, MacLeish interpreta, com el text medieval, Roncesvalls com un espai

1 En aquesta i en la resta de citacions de la *Cançó de Rotllan*, utilitzem l'edició del text anglonormand de Martí de Riquer, que alhora té present l'edició filològica de Cesare Segre i, en menor mesura, la d'A. Roncaglia i T. A. Jenkins (Riquer 1983: 41).

2 «És un món homogeni, i tampoc la separació d'Home i Món, del Jo i del Tu, no és capaç de destorbar la seva uniformitat» (Lukács 1965: 33). *Die Theorie des Romans* va ser concebuda el 1914, redactada entre 1914 i 1915, i publicada el 1920. En la descripció de les formes èpiques, Lukács vol exercitar l'exigència metodològica característica de la fenomenologia del seu temps. Assimila aquestes formes èpiques a un cert realisme o, en qualsevol cas, a una representació (més) positiva respecte a les realitats possibles.

liminar, que llanda amb un altre i que, en conseqüència, hi instaura una ruptura. Dels turons nostrats, aquí i ara, s'ha passat, per efecte de la crida, a l'espai de la guerra i de la mort, cruentament constant. En el primer vers, aquests «nosaltres» davallaran «once again», i també «once more» recularan per tornar a pujar i trobar, finalment, «the darkening plain». Sense citar-lo, ressona en tot el poema el ritornel·lo tràgic de la *Cançó de Rotllan*: «Halt sunt li pui e li val tenebrus» (v. 814), «Halt sunt li pui e tenebrus e grant» (v. 1830) o «Halt sunt li pui e mult halt les arbres» (v. 2271). No hi ha només foscúria, també una imponent alçada i pregonesa o, el que és el mateix, una sensació aèria anguniosa que anticipa i monumentalitza el desastre.

Tot el poema de MacLeish es basteix sobre allò èpic que ja ha quedat fixat i és inalterable. En la seva enunciació sentim la contorbació del que porfidieja terriblement. Rotllan, quan la rereguarda que encapçala ha quedat pràcticament anorreada, decideix finalment tocar l'olifant per reclamar l'atenció de Carlemany. No és exactament auxili, perquè la derrota ja no es pot capgirar. El seu orgull li ha impedit fer-lo sonar quan calia. I és l'orgull el que li recrimina fins a la sacietat el seu company d'armes, Oliver, que li ha suplicat fins a tres vegades fer el senyal d'alarma i ha rebut la negativa també per tres cops. Rotllan, l'heroi que resta invicte – cap enemic l'ha pogut ferir –, toca finalment tan fort l'olifant que se li rebenten les temples, el sacrifici en va que li costarà la vida. Aquest so, pura expressió de la desfeta, s'escampa i s'amplifica per les afraus pirinenques fins a arribar a la sensible oïda de Carlemany, que és l'únic entre la mainada dels francs a Aquisgrà, ben al nord, que aconsegueix de sentir-lo. Al poema de MacLeish, allò idèntic, allò que es repeteix en una sinistra atemporalitat, no només té un sentit tràgic, també eixorc. Hi ha un, dos i tres tocs de l'olifant. Seguint el determinisme de la llei del tres, «failing third», altre cop, ha fet que *atenguéssim* la crida i *ascendíssim* pel camí costerut del sud.

Emil Staiger (1966: 109), seguint en bona mesura Hegel, va examinar allò èpic tenint present el que s'ha de considerar memoratiu i, per tant, susceptible de ser reconegut i distingit. Només pot ser recordat allò que tingui una identificació aïllada, objectiva. En aquest sentit, el poema de MacLeish és especialment torbador entre el reconeixement distintiu dels tres tocs i el silenci aclaparador que esborra, que no fa signe de res. Els morts silenciosos no es poden aïllar, el seu silenci fa impossible la seva delimitació, anul·la la seva lata elucidació, mentre que s'imposa la informe obscuritat.

El poeta èpic mai tria el camí més curt o dret, no li fa res desviar-se o tornar enrere, pujar i baixar; és la via lenta que va anomenar Auerbach o que Staiger va apuntar. Allò èpic es deté a cada passa per a contemplar des d'un punt de vista fix i obtenir uns contorns clars, els necessaris per a ser memorats. Una demora que, en el poema de MacLeish, com en la *Cançó de Rotllan*, té també unes conseqüències fatals i definitòries: tots som sabedors que s'arriba tard. O, de fet, com en el primer títol del poema, *The Too-Late Born*, que en edicions posteriors el poeta va esmenar (Smith 1971: 20), aquesta tardança adquireix una dimensió essencial que és funestament anostrada per la veu col·lectiva del poema que comparteix aquest destí.

En les poètiques tradicionals s'ha dit que l'èpica constantment ens posa coses al davant, *presentifica* el llunyà espacial i temporal, fa referència sempre a alguna cosa, mostra. En el tercer vers de *The Silent Slain*, MacLeish introdueix un hemistiqui d'una versió modernitzada en francès de la *Cançó de Rotllan*: «Ah, que ce cor a longue haleine», un recurs, el de la juxtaposició, que ens podria recordar els emprats en la poesia d'Elliot o de Pound. La citació que introdueix MacLeish s'inicia amb una exclamació que, de fet, no hi és en el text original, i que encara fa més palmari l'esdeveniment per mostrar-lo davant dels nostres ulls i intensificar la seva presència, el triomf del moment.³

Per *presentificar* cal fer un ús literal del discurs apofàntic, el que posa davant dels nostres ulls alguna cosa. Aquesta és la felicitat de l'home homèric que té un món – objectes, persones o esdeveniments – al seu davant, mentre que, de manera contraposada, davant la foscor, resta esglaiat i aturat. És l'obscur, segons va teoritzar Staiger (1966: 115) que pren a l'heroi èpic la seva essencialitat i l'enfonsa en el no-res.

L'escena amb què conclou el poema de MacLeish tindria el seu equivalent narratiu en les tirades 177 i 178 de la *Cançó de Rotllan*, quan Carlemany arriba tard a Roncesvalls i es troba amb el silenci dels morts: «Li empere en Rencesvals parvient. / Il nen i ad ne veie ne senter, / ne voide tere, ne alne ne plein pied / que il n'ia ait o Franceis o païen» (v. 2398-2401).⁴ És la constatació de

3 En el vers complet del text original, exemple de l'ús reiterat a l'èpica medieval del discurs directe, trobem, en el primer hemistiqui, un verb de dicció que anuncia les paraules de Carlemany del segon hemistiqui: «Ço dist li reis: "Cel corn ad lunge aleine!"» (v. 1789).

4 Traducció: «L'emperador arriba a Roncesvalls. No hi ha cap camí, cap sender, ni una vara ni un peu de terra lliure en què que no hi hagi francesos o pagans [morts]».

l'enorme catàstrofe en què s'apilen confusos els morts dels dos bàndols. Immediatament, Carlemany demana pels seus dotze pars, pels seus més propers, començant pel seu nebot estimat, Rotllan: «Carles escriet: U estes vos, bels niés?» (v. 2402).⁵ I va cridant, un per un, la resta de pars fins a arribar als dotze. Carlemany cau en la desesperació i s'exclama: «De ço qui chelt, quant nul n'en respondiet» (v. 2411).⁶ A la retòrica de l'*ubi sunt*, s'imposa – sense que s'expliciti – el silenci dels morts que segles a venir serà recreat per MacLeish. En el seu poema no hi ha noms, tampoc es formula cap pregunta, només s'arriba a una plana fosca i silenciosa on s'apilen els morts: «The dead against the dead and on the silent ground.»

A la *Cançó de Rotllan*, davant de l'estesa de cadàvers, els guerrers francs resolen afanyar-se en la venjança. El duc Naimó adverteix a Carlemany: «Veez avant le dous liwes de nus / vedeir püez les granz chemins puldrus», «Chevalchez! Vengez ceste dulong» (v. 2425-2426 i 2428).⁷ Carlemany, però, abans de córrer a atrapar els pagans i venjar els morts, vol endegar i distingir els cadàvers perquè esdevinguin cossos recordats i venerats de màrtirs, per protegir-los de les feres salvatges i dels rapinyaires, per impedir la indistinció del carnús. Aquest temps que necessita per a la cura dels cossos morts és un temps preciós que es perd per a la venjança efectiva, servituds de la via lenta. Però, com miraculosament succeí a Josuè, el sol s'atura perquè s'allargui el dia i així l'emperador pugui encalçar els pagans que han fugit: «Pur Karlemagne fist Deus vertuz mult granz, / car li soleilz est remés estant. / Païen s'en fuient, ben les chalcent Franc. / El Val Tenebrus la les vunt ateignant» (v. 2458-2461).⁸ Carlemany necessita aquesta claror que l'elucida i el rescata de les ombres d'un Hades on no hi pot fer res. Tanmateix, l'auxili d'un Déu cristià acaba per rebaixar l'heroïcitat a l'heroi, simple instrument del Totpoderós.⁹ Una èpica cristiana – i la *Cançó de Rotllan* evidentment ho és – no acaba

5 Traducció: «Carles crida: On sou, bell nebot?».

6 Traducció: «Tot això de què serveix si ningú em respon».

7 Traducció: «Mireu cap endavant, a dues llegües de nosaltres, podreu veure [encara] els camins polsosos [...]. Cavalqueu, vengeu aquest dolor».

8 Traducció: «Déu va fer un miracle perquè va aturar el sol. Els pagans fugen, però els francs els van encalçant. Els van atrapant a la Vall Tenebrosa».

9 La «Val Tenebrus» del text èpic original no deixa de ressonar a la *vall tenebrosa* del salmista on hem d'estar sempre segurs, confiats del Senyor: «Nam et si ambulavero in valle umbræ mortis, non timebo mala» (Sl 23 [22], 4).

de ser del tot èpica, instal·lada en el present absolut, perquè té la seguretat (o la propensió) d'un poderós futur, l'altra vida que els espera.

L'èpica, com insisteixen les preceptives clàssiques, tindria un parentiu directe amb l'art figuratiu, en allò que és capaç de visualitzar-se a través de la repetició, de les fórmules estereotipades que malden per una concepció "figurativa" de la realitat. O, com molt bé ha suggerit S.M. Cingolani (2012: 87-11), en el cas concret de la *Cançó de Rotllan*, sembla que el poeta medieval estigués dibuixant un espai escènic on els personatges desenvolupessin l'acció. L'èpica mai pot acabar d'ometre una successió temporal. No tots els personatges o objectes existeixen únicament en l'espai, sinó també en el temps. Mentre que la visió ens ho presenta tot de cop, la resta de sentits, a mesura que van copsant les diverses etapes d'una seqüència temporal de sensacions, ens van construint unitats d'allò que és múltiple. L'oïda, sentit cabdal en la llegenda rotllandiana, sempre es va construint a través d'un dinamisme continuat, incessantment *in fieri*.¹⁰ És primordialment el sentit corporal del temps: la processualitat auditiva amb les corresponents acceleracions, pauses, intensificacions, imperatius o precés.¹¹ És el moviment a què està sotmès el *nosaltres* del poema de MacLeish i que fragmenta la discursivitat per conferir-li una singular modernitat.

El so no desvela pas un objecte, sinó un esdeveniment dinàmic que es produeix en el lloc que ocupa l'objecte. La llunyana i intangible presència de Rotllan es delata a través de l'acció de bufar l'olifant d'auxili, una percepció intermitent i dèbil que apareix i desapareix fins a tres vegades. El so no guanya mai amb la distància, sinó que n'incrementa l'ambigüitat; no s'obté una major perspectiva, com succeeix, per contra, amb la visió de tants herois que, des d'un lloc elevat, fiten la completesa d'una escena. Per bé que el so atorga la notícia que l'agent que el produeix és lluny, no rebem informació de l'estat de l'espai intermedi, com ho fa la visió. Però en el cas de la *Cançó de Rotllan* – i en el poema de MacLeish –, aquests «pui e tenebrus e grant» reverberen i confereixen una qualitat patètica al retruny

¹⁰ En la tradició basca, per exemple, inserida totalment als espais de la llegenda rotllandiana, hi ha el discutit *Atzo-Bizkarko-Kantua*, *Cant de Altobiskar*, en què el retruny de l'olifant per les muntanyes va vehiculant bona part de l'acció.

¹¹ Com va descriure Auerbach (1975: 103) a propòsit de la *Cançó de Rotllan*: «este proceso no avanza uniformemente, sino con sacudidas hacia adelante y hacia atrás, como un alumbramiento o parto».

que, per esllanguit que arribi, es revesteix d'un timbre dramàtic entre les muntanyes i les afraus de Ronesvalls.

El so de l'olifant és l'avís inútil, el sacrifici de l'heroi invicte que tocarà aquest corn fins a rebentar-se les temples i morir de mica en mica per no res. Com fa el text original medieval i MacLeish sap llegir, l'experiència auditiva revela l'agent productor del so (Rotllan) com un subjecte independent del so que produeix. De fet, el més extraordinari és que l'acte acústic, el so de l'olifant, sembla que sobrevisqui a l'agent que el produeix, Rotllan. D'aquesta manera, lligat a la successió i incapaç d'oferir una pluralitat coordinada i simultània d'objectes, la parataxi esdevé el vehicle privilegiat per expressar l'experiència sonora, una sensació d'atordiment i de caos: «and heard faint the sound / Of swords, of horses, the disastrous war».

Per aquesta dependència a la processualitat, Hans Jonas (2000: 196) va considerar que el sentit de l'oïda era inferior al de la vista pel que fa a la llibertat que proporciona a qui en fa ús. Escoltar l'olifant implica sempre una completa i atenta dependència respecte al món exterior, una obligada passivitat: en el poema, la dependència del grup del tot despersonalitzat i indiferentment solidari. El so va comandant la direcció cap al sud del nosaltres, gregaris d'un moviment que els mena a la foscor. Quan cessa el so, el subjecte que el produeix es fa fonedís. La seva presència corporal equival fonamentalment a la presència acústica. El silenci és la immobilitat, la mort, l'antítesi a tota processualitat. Com va precisament assenyalar Staiger, un dels trets que caracteritza l'èpica és l'absència del silenci o, dit d'altra manera, la constant omnipresència del discurs. El silenci esborra els herois.

Imatge i veritat

¿No deu ser que MacLeish, en aquesta exploració de la fenomenologia dels sentits, també acaba fent una reflexió sobre la veritat de la guerra? El so de l'olifant els ha menat, en una crèdula il·lusió, fins a la foscúria de Ronesvalls. Una crida, una percepció, que els exigia tirar endavant cap a la valdesa futura o no. Entre la possibilitat de la confirmació de l'heroi i la del desengany de no trobar-lo, s'estableix la qüestió de la veritat i la falsedat. Segurament la confirmació (o l'autoengany) seria allò més esperable, el que s'ajustaria al to èpic. Tanmateix, el desengany, tot irremissiblement «too late», és el que acaba atorgant rellevància al poema.

L'experiència perceptiva és la base prelògica, prelingüística i presimbòlica del fenomen de la veritat. El món és fal·laç, les coses semblaven coses que no eren i van ser percebudes com quelcom que després va caldre desemascarar. Ser verdader vol dir ser autèntic, fiable, sense disfressa, i tot plegat ha de tenir les seves conseqüències estètiques. Sovint l'autenticitat només es pot descobrir amb l'experiència del seu contrari. I a fe que MacLeish contraposa en aquest poema conceptes i circumstàncies: la idealització de la guerra i la descoberta de la seva vacuïtat, o la singularització de l'heroi i l'anorreament de l'individu en l'obscuritat més aclaparadora.

Cal preguntar-nos per la consideració de la imatge. El regne de la paraula no és el lloc necessari i exclusiu per al fenomen de la veritat. La representació a través de la imatge, més propera al món de la percepció que el simbolisme abstracte del llenguatge i menys relacionada que aquest darrer amb la finalitat pràctica d'entendre's, és un exercici fonamental en pro de la veritat pel que fa al món visible. Tot retrat de les coses inclou un saber sobre elles i se sotmet als criteris del coneixement. La imatge no té altra cap raó de ser que la de mantenir una relació veraç, la seva adequació, respecte a l'objecte representat. Seguint Hans Jonas, si l'escolàstica definia la veritat com a «adæquatio intellectus ad rem», es podria reajustar la fórmula per «adæquatio imaginis ad rem».

El mateix MacLeish va enunciar en un dels seus poemes més reconeguts, *Ars Poetica*: «A poem should be palpable and mute». Perquè quan es defensa que un poema ha de ser compost per imatges és una manera de dir que no està fet d'idees o de qualsevol abstracció; és donar precedència a la imatge per sobre d'un suspecte missatge, al plàstic per sobre del discursiu. Aquí rau la importància de la precisió i de la síntesi en allò concret que compon. En *The Silent Slain*, MacLeish no crea imatges noves, en revisita d'antigues abruptament coetànies. Forja noves maneres d'expressar-les per acarar-les amb un present impossible d'emparaular. Pèrdua i record són constants en molts dels poemes de MacLeish i concorren a *The Silent Slain* en un context històric i geogràfic estrany i remot, aliè. La crida llegendària des del fons del temps no causa sorpresa en el *nosaltres* del poema, hi ha sempre un implícit i sofert reconeixement; l'instant en què allò obscur, desconegut, altre – Roncesvalls – s'ha imposat. ¿Què és, fet i fet, el valor estètic sinó el moment epifànic en què ens reconeixem en allò que és desconegut?

Però treure's la història de sobre i ometre una expressió emocional explícita no vol pas dir sostreure's (o, encara menys, evadir-se) de la guerra i del seu cost tàcit. Desempallegada de qualsevol suport heroic, fins i tot, moral o ideològic, la Gran Guerra es mostra simplement com un horror en la seva evidència física, en la seva materialitat més elemental. La desaparició del guerrer, la impotència del soldat davant la força diabòlica de l'armament, imposa un nou ordre, una nova natura a la guerra, el triomf de la foscor i el silenci.

Sense ànim de fer un recorregut per les referències a la guerra i, en concret, a la Primera Guerra Mundial en MacLeisch, potser sí que es fa necessari citar un altre poema extraordinari: *Memorial Rain*, en record del seu germà Kenneth, mort en combat. En aquest poema s'acaren dues veus: la veu retòrica, fútil i ridícula, proferida per l'ambaixador en honor (quin honor!) als caiguts per la pàtria, que contrasta amb la veu del mateix poeta, la seva resposta interior, greu i extremament continguda. La plana enfosquida i silent ara és el cementiri dels combatents, terra estranya, altra, això sí, amb el cos agençat i soterrat del seu germà. El poeta diu:

He too, dead, was a stranger in that land
And felt beneath the earth in the wind's flowing
A tightening of roots and would not understand

Una terra que, en la seva materialitat més elemental, és capaç també de suggerir una imatge extraordinàriament colpidora en què les paraules ampul·loses, pretesament heroiques de l'ambaixador, són desarmades (literalment aigualides per la pluja) pel treballós so de les formigues:

The words are blurred, are thickened, the words sift
Confused by the rasp of the wind, by the thin grating
Of ants under the grass

S'ha escrit força sobre la tendència de molta (i bona) poesia de les primeres dècades del segle xx a recórrer a certa fenomenologia. I sobre com aquesta fenomenologia va decantar-se a reduir la poesia a una ontologia que assenyalava la interdependència entre la realitat ("allò que hi ha") i el que es diu sobre la realitat ("allò que es diu que hi ha"). Sobre el reductisme a què havien arribat algunes de les aventures poètiques més singulars d'aquell moment en va parlar, per exemple, Octavio Paz. En concret, de Jorge

Guillén i de *Cántico*, per cert, un dels poetes espanyols més propers, amic personal, de MacLeish.¹² La física, argumenta Paz, havia intentat aïllar, fragmentar els últims components de la matèria o, la lingüística, els elements també últims del llenguatge, les partícules significatives. En el pensament i també en l'art havia calat poderosament la fenomenologia d'Edmund Husserl, l'intent, doncs, de reduir les coses a les seves essències.¹³

Uns dels versos més citats de MacLeish, extrets del seu poema *Ars poetica*, han esdevingut consigna per a la poesia de la modernitat: «A poem should not mean / But be». Per l'evolució poètica i personal de MacLeish podrien posar en qüestió una opció que, en conseqüència, sembla optar per l'autonomia més radical del poema com un objecte de paraules respecte a l'expressió de pensaments, de sentiments o de política, o respecte al subjecte que les enuncia, el poeta. Tanmateix, MacLeish és una figura molt representativa del *public speech* que van assolir tant els poetes com la poesia durant el període d'entreguerres. I, després, en la Segona Guerra Mundial va tenir responsabilitats del més alt nivell en l'administració Roosevelt, precisament de propaganda, esclar, bel·licista. Més tard, serà un dels intel·lectuals més destacats en l'oposició al senador McCarthy. Com també serà un dels defensors del gran mestre de la poesia nord-americana, Ezra Pound, malgrat tot. En un dels seus poemes més populars, *Invocation to the Social Muse*, MacLeish afirma que els poetes són putes.¹⁴ Constata l'insalvable fossar entre el que s'és (o hi ha) i el que es diu que és (o hi ha); es planteja, doncs, un dubte sobre el caràcter veraç que hauríem d'atribuir al poema (i al poeta) i a allò que representen. I es pregunta, en el darrer vers, sobre els poetes: «Is it just to demand of us also to bear arms?». ¿Quin és en definitiva el paper dels poetes en la guerra?

12 Jorge Guillén va incloure dins el volum *Variaciones* dues versions de MacLeish, cap de les dues sobre tema bèl·lic: *El viejo frente al lagarto* i *La ola*. Hi ha correspondència, creiem que encara inèdita, entre ambdós poetes.

13 «Así se hicieron ontologías regionales de la silla, el lápiz, la garra, la mano. Lo malo es que estas ontologías terminaban casi siempre en expresiones como éstas: la silla es la silla, la poesía es la poesía (o sea; todo aquello que no es prosa). La fenomenología desemboca, me temo, en tautologías. Pero la tautología es, quizás, la única afirmación metafísica al alcance de los hombres. Lo más que podemos decir del ser es que es» (Paz 2000: 925).

14 «We are / Whores, Fräulein: poets, Fräulein, are persons of / Known vocation following troops.»

Marià Manent ha estat el més destacat valedor i traductor en llengua catalana del poeta nord-americà; va publicar-ne, tardanament, una antologia: *Poemes d'Archibald MacLeish* (1981), acompanyada d'un notable pròleg. Però, de fet, la referència a l'obra i a la persona de MacLeish es troben al llarg de nombrosos escrits de Manent. Un dels autors, doncs, més distingits de la literatura catalana postsimbolista va ser l'introduïdor del poeta americà. Com ja va assenyalar Enric Bou (1987), cal tothora considerar, en la segona dècada del segle xx, la centralitat que ocupa la poesia en el debat sobre les arts i també en la política, el *public speech* que suara hem esmentat. Una centralitat que menava a les relacions sempre conflictives entre poesia i esdeveniment, un debat tenallat entre l'experiència de la Gran Guerra i les seves seqüeles, i el clima prebèl·lic i l'auge dels totalitarismes d'abans de la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial.

Si resseguíssim l'obra de Manent, escriptor sovint suspecte d'un blindat esteticisme, comprovaríem com la guerra hi ocupa un espai notori. Va ser també el traductor de «l'ombra apol·línica de Rupert Brooke» (Manent 199: 52), tot un símbol del poeta jove sacrificat per uns temps convulsos. En un escrit a propòsit de Jules Romain i la guerra, fa una consideració que bé valdria per a un poema com *The Silent Slain*: «Molta part de la producció lírica inspirada en motius bèl·lics sincers ha copsat al vol dels crits i les emocions les engrunes literàries i els llocs comuns que arrossega la lírica militar de totes les èpoques. I, sobretot, les ardències de l'odi han donat al cant, ara i adés, una irritació no sempre humana ni sublim» (Manent 1999: 45). Val la pena remarcar, doncs, aquesta paradoxa en què la sinceritat es disposa en allò sedimentat literàriament, en aquest cas, en les *engrunes* – ¿tal vegada record de les *reliques* romàntiques angleses? – de l'antigor que han perfilat crits i emocions.

Triar és opinar. En la selecció de poemes que va publicar el 1981 Manent de MacLeish o en d'altres antologies, tant en català com en castellà, en què va incloure el poeta nord-americà, no hi trobem *Ars Poetica*, ni *Invocation to the Social Muse*, ni tampoc *Memorial Rain*.¹⁵ En la introducció al recull,

15 De *Memorial Rain* hi ha una versió en català que mereix ser esmentada: *Pluja de Commemoració*, atribuïda a Agustí Bartra però que, de fet, com ell mateix va reconèixer, va ser realitzada amb la col·laboració de Pere Vives Claver quan tots dos estaven reclosos en el camp de concentració d'Adge en acabar la Guerra Civil espanyola. El fet que Pere Vives fos assassinat poc temps després al camp d'extermini de Maut-

Manent assenyala d'antuvi que un dels temes més persistents en la poesia de MacLeish és el del «passat heroic» (1981: 5), en què trobaríem *Els morts silenciosos* i un dels poemes més ambiciosos de MacLeish que tradueix parcialment: *Conquistador*, basat en la crònica de la conquesta de Mèxic de Bernal Díaz del Castillo. La versió de *The Silent Slain* que encapçala el recull és aquesta:

Els morts silenciosos

També, també nosaltres, en baixar de bell nou
pels turons de la terra que és nostra, hem escoltat
ben lluny – Ah, que ce cor a longue haleine –
aquell corn de Roland al passadís d'Espanya:
el primer, el segon toc i el tercer, ja esllanguit,
i hem reulat oint el tercer, i de bell nou
hem pujat pel camí aspre, mentre sentíem
un so llunyà d'espases i cavalls, desastrosa
la guerra, i travessàvem a la fi el coll obscur
i a Roncesvalls trobàvem, a la plana enfosquida,
els morts damunt els morts, sobre la terra
muda els morts sense veu...

Sense entrar a fons en l'anàlisi traductològica, advertiríem que algunes de les opcions de Manent s'encaminen cap a una metaforització que d'una manera o altra rebaixa la concreció original del poema. «The steep road southward» passa, per exemple, a «hem pujat pel camí aspre»; no només es perd la direcció, cap al sud, d'aquell espai de ruptura, sinó que el “costerut” es dissipa en un metafòric “aspre”. Potser el concepte més delicat que Manent fa més ambigu i que concerneix al mateix títol del poema el trobem al final: en què «silent ground / The silent slain» són traduïts per «sobre la terra / muda els morts sense veu». El silenci i el mutisme no són equivalents, sobretot en un context en què sembla que MacLeish vulgui dotar de significació precisament allò que és silenciós i no pas incapaç d'expressar-se.

Archibald MacLeish apareix al *Vel de Maia*, dietari de paisatge i de guerra. I no per un apunt literari, sinó perquè el poeta nord-americà va enviar paquets de queviures a la família Manent, refugiada al Montseny. És un dels escriptors, l'activista, que tothora va tenir presents els companys de lletres que patien la guerra, l'internacionalisme es feia efectiu en una solidaritat *palpable* com un (bon) poema.

hausen atorga a aquesta versió una colpidora lectura en què el *biographical approach* dels traductors sembla indispensable (Azpeita-Ortiz 2019: 187).

Abans de la Guerra Civil, Marià Manent havia dedicat a Archibald MacLeish dos articles en què donava a conèixer els trets més distintius de la seva poètica. En destacava «la força primària dels mots» en què «les angoixes del present s'entrellacen amb els nobles ecos del passat i amb la imatge trèmula d'un món nou, d'una aspra conquesta humana», i és que, tal com concloïa: «La poesia [...] pot ser d'emmirallament o d'evasió, pot prendre indistintament la seva substància del món de la realitat efectiva i del món de la possibilitat o del somni» (Manent 1934: 217). Manent sap captar perfectament les aportacions de MacLeish i, sens dubte, valora la força primària d'un americanisme, pont entre el món antic i el futur, sempre incert, «trèmul», i gens esperançador; «aspra conquesta» com *aspre* va acabar sent el camí dels soldats cap al futur lúgubre de Roncesvalls. Però segurament el distanciava precisament l'aspror i la força primària, una materialitat, que no compartia a l'hora de construir el vers. Manent era lluny d'aquella tendència fenomenològica, un sensacionisme extrem, de les tautologies de què parlava Octavio Paz o d'un recurs com el de la parataxi. S'estima més la imatge més espiritualitzada, totalitzadora, que la síntesi concreta, a voltes, fracturada de la realitat.¹⁶

Manent i MacLeish, com bona part de la poesia del seu temps, compartien també una altra afinitat: el seu gust per la poesia xinesa. Una poesia on el paisatge es fon amb l'esdeveniment, «la història turbulenta i soferta».¹⁷ Manent,

16 Durant la Guerra Civil, com explica a *Vel de Maia*, Manent fa tertúlia amb Josep Calsamiglia, Joan Teixidor i Jaume Bofill i Ferro: «Parlem de Max Scheler, que Calsamiglia admira molt. Diu que és deixeble de Husserl. No creu, com els sensacionistes anglesos (Hume, Stuard Mill), que allò "donat", la realitat percebuda, sigui una sèrie de sensacions que donin per parts l'objecte, sinó que la percepció és de la *totalitat* de l'objecte, i que la desintegració en sensacions parcials és fruit d'una anàlisi posterior» (Manent 2000: 184).

17 «El poeta xinès no es deslliga de la història turbulenta i soferta i és ben sensible al constant veïnatge de la mort. Però el seu realisme no és un realisme parcial, mutilat, que clou voluntàriament els ulls davant la bellesa o la gràcia. La seva vinculació històrica no priva mai la poesia xinesa de la més ardent atenció al prodigi de les coses de la natura i de les que afaïçonà la mà de l'home. Diríem que les coses s'acosten al poeta amb pas vellutat, somrient, *câlines*, deleroses de resplendir en els seus versos. Basta a aquella lírica la realitat més senzilla i familiar: "la casa, el pont, la font, la porta, el gerro, l'arbre fruïter...", com digué Rilke» (Manent 1967: 15). És significatiu que en la defensa d'aquest realisme de la poesia xinesa antiga, aparegui Rilke i alguna concepció de la seva poètica com el *Dinggedicht*, el poema-cosa. Aquest artefacte de paraules que, com una escultura, clos en ell mateix, s'imposa entotsolat i intemporal.

des del Montseny estant, també va sentir el retruny de la guerra com s'estenia per un paisatge que s'estetitzava, per acabar amb un crit: «Mentre llogia, sento cap al Pirineu diverses explosions: fortes, llargues. Sembla impossible que la mort s'escampi en aquesta dolçor de juliol, enllà dels boscos verds i tranquils, sota aquests núvols blancs, d'una opulència barroca. Guerra folla i dura!» (Manent 2000: 217).

....

Hem esmentat tres obres crítiques d'uns autors – Lukács, Staiger i Auerbach –, marcades indefectiblement per la guerra. Són obres que encaren l'èpica des de perspectives que no poden eludir l'esdeveniment, la història en què foren concebudes i redactades. Com va assenyalar Edward Said, des de la perifèria, des d'aquesta condició intrínseca, la de l'exiliat,¹⁸ que marca l'autèntic intel·lectual, a contrapel dels dictats, Auerbach va fer el seu particular recorregut per la mimesi, la representació de la realitat a la literatura occidental.

En una Europa epigonal, la d'Auerbach o la de Manent, o en una Amèrica on també es compartia un temps crepuscular, d'una història que semblava arribar a la fi, la recuperació de les figures d'un passat medieval que són *presentificades* potser no era allò més previsible. MacLeish, esclar, no vallegir les especulacions d'Auerbach sobre *figura*. Un concepte que, en l'antiguitat, significava originalment “imatge plàstica”. Però en què, de seguida, Auerbach hi va veure una evolució que va derivar, a l'antiguitat tardana i a l'edat mitjana, cap a una significació de quelcom “viu”, “en moviment”, alguna cosa “incompleta”: “allò que es manifesta de nou”, “el que es transforma”. Per acabar atorgant-li un caràcter religiós o profètic, segons el qual la figura és allò igualment verdader i històric que representa i anuncia un altre allò, igualment verdader i històric. Dins un pla diví i en una concepció d'una història orientada, la relació de reciprocitat entre ambdós esdeveniments es deixa reconèixer per la seva coincidència o semblança (Auerbach 1998: 44 i 69).

Potser, a tenor d'aquesta interpretació *figural*, el més esgarriós de trobar-se a la plana enfosquida de Roncesvalls és reconèixer la consumació d'allò anunciat,

18 Manent es preguntava precisament a propòsit de MacLeish i de la seva relació conflictiva amb Nord-Amèrica: «¿Serà cert [...] que el destí comú dels homes d'esperit, llevat potser dels de França o de la Xina, és de sentir-se forasters en llur pàtria?» (Manent 1933: 14).

el reconeixement que formarem part d'aquest *silent slain*, «guerra folla i dura!». Sense déus, ni transcendències, el so de l'olifant ens ha recordat, a través del temps, el nostre silenci.

JORDI CERDÀ SUBIRACHS
Universitat Autònoma de Barcelona
(jordi.cerda@uab.cat)

Bibliografia

Auerbach, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic 1975.

– *Figura*, pròleg de José M. Cuesta Abad, Trotta, Madrid 1998.

Azpeita-Ortiz, L., “Origen d’Una antologia de la lírica nord-americana, d’Agustí Bartra”, dins *Quaderns. Revista de Traducció*, 26, 2019, p. 179-192.

Bou, E., “Entre l’alba i el vent’: Marià Manent en la poètica postsimbolista”, dins *Els Marges*, 36, 1987, p. 3-20.

Cingolani, S.M., “La tradició èpica a l’edat mitjana europea”, dins *Literatura europea dels orígens*, Cerdà, J. (coord.), EdiUOC, Barcelona 2012, p. 65-132.

Jonas, H., *El principio vida. Hacia una biología filosófica*, Trotta, Madrid 2000.

Lukács, G., *La teoria de la novel·la*, Edicions 62, Barcelona 1965.

Manent, M., “MacLeish i Nord-Amèrica”, dins *La Veu de Catalunya*, 14 de juny de 1933, p. 14.

– *Notes sobre literatura estrangera*, Publicacions de La Revista, Barcelona 1934.

– *Com un núvol lleuger. Més interpretacions de lírica xinesa*, Proa, Barcelona 1967.

– *Poemes d’Archibald MacLeish*, Edicions 62, Barcelona 1981.

– *Crítica, personatges, confidències. Articles inèdits i dispersos*, a cura de Miquel Batalla, Columna, Barcelona 1999.

– *Dietaris*, edició de D. Sam Abrams, Edicions 62, Barcelona 2000.

Paz, O., “Jorge Guillén”, dins *Fundación y disidencia, Obras Completas II*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2000.

Riquer, M. de, *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, El Festín de Esopo, Barcelona 1983.

Smith, G., *Archibald MacLeish*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1971.

Staiger, E., *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid 1966.