

*Amorgós i la tradició del poema llarg modern**

Amorgos and the tradition of the modern long poem

D. Sam Abrams

Crític literari, assagista, poeta i traductor

Article rebut: 28 de novembre del 2019

Sol·licitud de revisió: 15 de gener del 2020

Article acceptat: 15 de febrer del 2020

Abrams, D. Sam. 2020. *Amorgós i la tradició del poema llarg modern*. *Aérides* 1, pàgs. 19-33.

Resum: «*Amorgós i la tradició del poema llarg modern*» presenta una proposta d'una nova lectura de la gran obra de Nikos Gatsos (1911-1992), anant més enllà dels tòpics establerts per la recepció crítica des de 1943, associant el poema amb l'Alta Modernitat i *La terra eixorca* de T. S. Eliot per veure el seu intens treball artístic, la seva profunditat, universalitat i complexitat, i el seu lligam absolut amb la resta de la producció del poeta.

Paraules clau: *Amorgós*, Nikos Gatsos, poema llarg modern, Alta Modernitat, T. S. Eliot, *La terra eixorca*, universalitat, complexitat, surrealisme, grecitat.

Abstract: «*Amorgos and the tradition of the modern long poem*» proposes a new reading of the great work by Nikos Gatsos (1911-1992), going beyond the established clichés of critical reception since 1943, seeing the poem in the light of High Modernity and *The Waste Land* by T. S. Eliot to bring out its intense artistic workmanship, depth, universalism and complexity, as well as its absolute bond with the rest of the poet's general work.

Keywords: *Amorgos*, Nikos Gatsos, modern long poem, High Modernity, T. S. Eliot, *The Waste Land*, universalism, complexity, surrealism, Greekness.

Per anar bé, la commemoració dels centenaris de grans autors de la literatura universal ha de tenir tres elements fonamentals: l'element de celebració, l'element del record i l'element de l'actualització. Celebrem les vides i les obres dels grans autors per posar en relleu la nostra profunda estima, admiració i agraïment. Recordem les vides i les obres dels grans autors per evidenciar que encara són presències vives, vivíssimes. I actualitzem la nostra visió de les seves vides i obres per demostrar que mai acabem d'acabar amb elles. Les interpretacions de les vides i les obres dels grans autors sempre són un procés obert i inacabable. Justament un clàssic antic o modern és aquell autor que sempre estem rellegint i que sempre ens acaba eludint. De generació en generació, d'època en època, ens va

* El present text correspon a la conferència pronunciada per D. Sam Abrams, el dia 11 d'abril de 2012, a la Residència d'Investigadors de Barcelona, dins el cicle dedicat per l'Associació Catalana de Neohel·lenistes a Nikos Gatsos, en commemoració del centenari del seu naixement.

nodrint i ens fa créixer a nivell humà, intel·lectual i artístic. El clàssic és un autor inesgotable.

El poeta, lletrista i traductor Nikos Gatsos (1911-1992) és, malgrat les aparences, un clàssic, un autor inesgotable. I dic «malgrat les aparences» amb tota la intencionalitat del món. Com a clàssic modern, Gatsos constitueix un cas ben peculiar que es caracteritza per un tret bàsic: l'immobilisme. És un autor celebrat, és a dir, estimat, admirat i reconegut. És un autor ben present al món grec. Al capdavant, a l'hora de commemorar el centenari del seu naixement, Gatsos no està en una situació que faci altament necessària la recuperació de la seva obra. La presència de Gatsos s'ha mantingut estable, sense disminució des de la seva mort, ara fa exactament dues dècades.

I quan ens plantegem la qüestió de la recepció crítica de la seva obra, ens trobem davant del mateix fenomen d'estaticisme, estabilitat i immobilisme. És com si s'hagués arribat a una lectura definitiva de la seva obra. És com si no poguéssim anar més enllà. És com si s'hagués tancat el procés obert i inacabable que associem amb els clàssics. I, per aquest motiu, es van repetint una i altra vegada, fins a la sacietat, certs llocs comuns sobre l'autor i la seva obra.

Aquesta immobilitat ens col·loca en la situació difícil d'una disjuntiva incòmoda. La lògica ens diu que tenim dues possibilitats o alternatives. Una alternativa és que Gatsos no és un clàssic modern, de manera que podem accedir tranquil·lament al fons definitiu de la seva obra. I l'altra alternativa és que els tòpics que es repeteixen al voltant de la seva obra són imprecisions enquistades, fruit del reduccionisme i la simplificació, fruit de la falta d'insistència i aprofundiment. Personalment, estic plenament convençut que Gatsos és un autèntic clàssic modern i, per tant, no hem arribat, ni de lluny, al fons de la seva obra i ens cal desempallegar-nos dels tòpics que ens obstaculitzen el camí que ens ha de conduir cap a lectures renovadores i innovadores.

Justament, voldria parlar dels tòpics que pràcticament han paralytitzat el procés de lectura i interpretació d'*Amorgós*. Els tòpics més greus són cinc en total i giren a l'entorn de certes nocions principals com ara el temps de composició del poema, l'adscripció estètica del poema, l'element nacionalista i localista del poema, el significat del poema, i el trencament decisiu entre el poema i la producció posterior de l'autor.

Anem per ordre. El temps de composició del poema. Una pura fal·làcia. Corre la llegenda, força arrelada, que Gatsos va escriure *Amorgós* en una nit de creació febril. Gràcies a dos testimonis d'excepció sabem que això no és cert. El crític, estudiós, professor, traductor, memorialista i narrador nord-americà Edmund Keeley va tractar Gatsos assíduament durant la dècada després de la Segona Guerra Mundial. Al seu magistral estudi *Inventing Paradise. The Greek Journey 1937-47* Keeley (1928 [2002]: 206) ens informa que «El 1943 va publicar la seva primera obra, un poema en sis parts titulat *Amorgós* que va escriure durant l'hivern terrible de 1941-42 [...]».

Per la seva banda, la poeta, traductora, companya i hereva de Gatsos, Agathí Dimitruka (1958), a la seva intervenció, «"A les esquerdes dels estels, a esquena de la lluna": una breu visita guiada a l'obra de Nikos Gatsos», el 27 de març de 2012, a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, dins el marc d'aquest mateix cicle de conferències per commemorar el centenari del naixement de Gatsos, va afirmar que l'autor ja estava treballant en *Amorgós* a Atenes l'any 1940. Això voldria dir que Gatsos va treballar seguidament durant tres anys en el seu gran poema.

Tant si seguim la versió més aviat conservadora de Keeley com si seguim la versió maximalista de Dimitruka, la composició d'*Amorgós* no es va fer realitat en una sola nit de creació febril. D'acord. El poema se'l va treballar. Això queda demostrat i clar. Però aquest fet, convenientment constatat, no treu que la llegenda literària de la nit de creació febril hagi acabat tenyint negativament la posterior recepció crítica del poema.

Pel meu gust, hi ha una idea massa estesa que és millor no demanar gaire explicacions al poema perquè, en definitiva, es tracta d'un text que és més aviat fruit d'un impuls, d'una revolada, escrit, si fa no fa, d'una bursada. I res més lluny de la veritat. Justament, part de la gràcia de l'experiència estètica i intel·lectual que ens proporciona la lectura d'*Amorgós* és aquesta discrepància tensa entre la fluïdesa aquàtica del text, la cascada sinuosa del descabdellament dels versos, i el sentit profund del text, treballósament elaborat.

Ara bé, en un intens passatge autoreflexiu del poema, a l'inici de tercer fragment de la sisena i darrera part del poema, Gatsos explica directament l'esforç artístic que ha esmerçat en el text:¹

Anys i anys m'he esforçat amb la tinta i el martell cor meu turmentat
amb l'or i el foc per fer-te un brodat
un jacint de taronger
un codonyer florit per consolar-te

El poeta confessa obertament la gran càrrega de dedicació i sofriment que hi ha darrere del text. Gatsos es confessa davant la personificació de Grècia i parla amb sinceritat i emoció.

Al final, però, la llegenda de la nit de creació febril ha acabat produint un divorci inadmissible entre *Amorgós* i els seus companys literaris naturals, els grans poemes llargs de la modernitat com ara *La terra eixorca* (1922) de T. S. Eliot (1888-1965), escrit entre 1919 i 1921, *Espacio* (1943) de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), escrit inicialment entre 1941 i 1943 o *L'any 1905* (1926) de Boris Pasternak (1890-1960), escrit entre 1925 i 1926, per citar només tres exemples, de tres tradicions literàries ben diferents.

L'adscripció estètica. Una qüestió que corre paral·lelament a la llegenda de la nit de creació febril. Sempre s'ha repetit, també fins a la sacietat, que *Amorgós* és un poema de clara filiació surrealista. I no cal dir que aquesta adscripció, tan unànime, tan contundent, és errònia. Que pot haver-hi certs contagis del surrealisme francès és més aviat innegable.

¹ Tots els passatges d'*Amorgós* citats corresponen a Ballesta, 1995.

Però l'adscripció plena i incontrovertible al surrealisme és un equívoc massa arrelat, fruit del reduccionisme, la simplificació i la falta de dedicació i estudi profund del text. Sovint la plena i incontrovertible adscripció de textos literaris al surrealisme és una mera coartada de crítics poc preparats, poc formats i poc dedicats. És la sortida fàcil per defugir la complexitat textual dels poemes llargs de l'Alta Modernitat, el moviment al qual pertany, de ple dret, *Amorgós*.

Anem a veure un exemple, un exemple petit però altament aclaridor. La dedicatòria que Nikos Gatsos va crear per encapçalar el seu poema diu exactament «A una estrella verda». Cal dir, encara que sigui de passada, que molts editors i traductors han eliminat del tot aquesta dedicatòria per considerar-la més aviat negligible. *Amorgós* és un poema d'alta concentració textual, de manera que cada element del poema, per molt inconseqüent o insubstancial que pugui semblar a primera vista, té una missió i una funció molt concreta dins l'arquitectura del significat general del text. Tot és absolutament imprescindible: el títol, la dedicatòria, la citació d'Heràclit i els espais en blanc que pauten els diferents fragments de les parts. Són paratextos gens insignificants.

Davant de la dedicatòria un crític o estudiós, amb poca experiència amb aquesta mena de textos i certes ganes d'enllestir la feina ràpidament, sortiria per la tangent menys problemàtica i de menys risc, i s'acolliria a la tesi de l'adscripció plena al surrealisme. A partir d'aquí, amb tota certesa ens parlaria de la sortida imaginativa de Gatsos de la gamma de valors cromàtics que normalment associem amb el color de les estrelles, és a dir, el blanc, el groc, la plata i l'or. La falta d'associació cromàtica entre les estrelles i el color verd seria un indicatiu innegable de la presència de l'estètica surrealista i el fet d'anar més enllà de la consciència, la lògica i la raó discursiva per endinsar-se en el terreny de l'inconscient, l'associació aleatòria, l'arbitrarisme i l'irracional. I, segurament, per acabar-ho d'adobar, ens citaria l'ús lliure del verd a les pintures de Marc Chagall (1887-1985), on apareixen pagesos russos amb cares verdes, dones amb cossos verds i cabres verdes... Amb encara una mica més de sort, també ens citaria el «Romance sonámbulo» de Federico García Lorca (1898-1936) i el seu mític i màgic vers inicial, *Verde que te quiero verde*, que té més a veure amb la passió vitalista, expansiva i dislocada de l'enamorat que amb l'opció estètica del surrealisme francès o espanyol.

Però si ens acostem a la dedicatòria del poema des de l'òptica de la complexitat textual del poema llarg de l'Alta Modernitat, les coses canvien substancialment. Primer mirariem el significat de les estrelles, que tradicionalment han complert diverses funcions: orientar físicament els éssers humans en la terra i en la mar; aclarir o predir el destí immediat i llunyà de les persones; definir i explicar el caràcter humà. Per una altra banda, hauríem de definir els usos tradicionals del color verd a la nostra cultura i societat. El verd és el color de la vida, la natura i la fertilitat, i també és el color de l'esperança, la bona fortuna, la pau i l'harmonia, i, encara, és el color de l'avarícia, la gelosia i la discòrdia. Quan sumem els dos factors, és a dir, l'estrella i el color verd, va apareixent gradualment el sentit que podia tenir per Nikos Gatsos.

La seva estrella verda és l'estrella de la vida, l'esperança, la pau i la concòrdia que servirà per guiar la condició humana cap a aquests objectius generals i també servirà per delimitar, determinar i orientar el caràcter humà, la identitat humana, la personalitat humana. I hem de recordar que *Amorgós* recull un viatge, un viatge físic i metafòric, de manera que l'estrella surt a la dedicatòria del llibre per dues raons molt concretes: per guiar els humans en el seu viatge i també per marcar clarament el seu destí final. L'estrella verda ens remet al mateix temps tant al camí com al final del camí.

Agathí Dimitruka, en la seva intervenció esmentada més amunt, va afirmar que Nikos Gatsos, durant els seus anys a Trípoli, havia llegit el bo i millor de la poesia anglesa i francesa moderna. També havia fet una aproximació força concentrada a la poesia alemanya moderna, que després va quedar totalment interrompuda i abandonada a causa de l'ocupació nazi. Entre els noms dels autors que va citar la companya i hereva del poeta, hi havia, naturalment, el del poeta, dramaturg, crític i assagista T. S. Eliot. I és del tot lògic suposar que durant aquella època va llegir *La terra eixorca*, que havia aparegut anys abans, el 1922. És més, crec que es poden rastrejar certes influències d'Eliot en el gran poema de Gatsos. Deixeu-me posar algun exemple i valgui el cas del mestratge d'Eliot com a refutació de l'adscripció plena al surrealisme.

Comencem pel començament: el títol de l'obra. La topografia de l'illa i el topònim *Amorgós* tenen moltíssim a veure amb *La terra eixorca*. Segons el primer traductor del poema al català, Joan-Manuel Ballesta (1995: 18), el topònim «És sobretot un derivat del verb αμέργω (*amérgo*), i significa "allò que esgota, que exhaureix, que buida"». La coincidència amb *The Waste Land* és senzillament impressionant. Una *waste land* és un tros de terra, un terreny que ha estat fèrtil, però s'ha «esgotat», s'ha «exhaurit», s'ha tornat erma, per esgotament i exhauriment. Comparteixen *La terra eixorca* d'Eliot i l'illa d'Amorgós al sud del mar Egeu certs denominadors comuns a nivell de realitat física: el paisatge rocós, el clima extrem, l'aridesa, la manca d'aigua i de vegetació...

I, per una altra banda, més enllà del significat específic del mot, tindriem les associacions fòniques, imaginatives i poètiques entre el topònim grec i certes paraules en llengua castellana com ara «amor» i «amargo», que Nikos Gatsos havia de conèixer per força, després de l'enamorament sobtat i fulminant que es va produir en el nostre poeta per la figura i l'obra de Federico García Lorca, a partir de la notícia del seu tràgic i brutal assassinat a Granada el 1936. L'amor i l'amargor constitueixen dos nuclis temàtics centrals del poema de Gatsos. I no cal dir que són de gran importància a *La terra eixorca*. Tot el poema d'Eliot gira a l'entorn de l'estat de consciència d'amarguesa i de desengany que es palpava a la cultura occidental després de la Primera Guerra Mundial. A més, el clima general d'amarguesa i de desengany es concreta diverses vegades en el poema a partir de trobades amoroses frustrades o degradades.

Abans, en parlar del sentit de la dedicatòria, he dit que *Amorgós* recollia un viatge físic i simbòlic. Efectivament. Els primers versos del poema, de filiació innegablement homèrica, ens presenten una tripulació amb ganes fervents de tornar a la seva la pàtria:

Amb la pàtria lligada a les veles i els remes penjats al vent
els naufrags s'han adormit amansits com animals salvatges morts entre llençols d'esponges
però els ulls de les algues estan girats sobre el mar
per si les torna a portar el migjorn amb les veles llatines encara fresques

I l'embarcació finalment arriba a bon port a l'inici del segon fragment de la sisena part del nostre poema, és a dir, a l'inici del tram final d'*Amorgós*:

Un vaixell arriba a la platja una sínia rovellada rondina
una volva de fum blau enmig del seu horitzó rosat
igual que l'ala batent de la grua.

El viatge d'*Amorgós* és físic i metafòric. El viatge físic és triple: el viatge d'Ulisses tornant de Troia a Ítaca; el viatge del poema des de la perifèria sud de les illes Cíclades a la centralitat del Peloponnès; el viatge històric i cultural des de l'imperi bizantí al subcontinent indi. I el viatge metafòric també és múltiple, des de la violència a la pau, des de la mort a la vida, des de la inconsciència a la consciència, des de l'apatia a la voluntat, des de la unitat a la pluralitat, des de la senzillesa a la complexitat, des del particularisme a la universalitat, des de la mortalitat a la intemporalitat, des del personalisme a l'alteritat...

Per la seva banda, *La terra eixorca* és un viatge també. Al primer cant del poema, «L'enterrament dels morts», la veu d'Eliot, disfressada de la veu aïrada del profeta Isaïes, proclama als quatre vents l'itinerari del periple que recorrerà el protagonista al llarg del text (Bartra 1977, 20):

Sota aquesta roca vermella només hi ha ombra,
(Oh vine sota l'ombra de la roca vermella!)
I et mostraré quelcom molt diferent
De la teva pròpia ombra que et segueix al matí
O de l'ombra que s'alça a cercar-te, a ranvespre.
Et mostraré la por en un grapat de pols.

El viatger, el protagonista anònim i alhora col·lectiu del poema d'Eliot, va d'occident a orient, d'Anglaterra a l'Índia, de Londres a l'Himàlaia, passant per Munic, Viena, Atenes, Alexandria i Jerusalem. En el cinquè cant del poema, «Allò que va dir el tro», el viatger finalment arriba a la seva fita:

Ganga estava enfonsat i les làngüides fulles
Esperaven la pluja, mentre els núvols ombrívols
Es congriaven, lluny, damunt de l'Himavant.
La selva s'ajupí, feixuga de silenci.

Eliot estava tan decebut del fracàs d'occident, que mirava cap a orient, cap a la teosofia de l'Índia, per trobar una solució per sortir de l'atzucac polític, social, cultural i moral dels anys 20 del segle passat. En termes de la llegenda del Sant Graal que Eliot emprava per articular i unificar el seu poema, el protagonista, una mena de Parsifal modern, va a l'Himàlaia a la recerca de l'aigua redemptora que curarà l'esterilitat del rei i de la terra. I no cal dir que, d'alguna manera, Gatsos mirava en la mateixa direcció que Eliot. Només cal

consultar la frase que clou la quart part d'*Amorgós*, el poema en prosa: «Els viatgers de les Índies us ho saben dir més bé que no pas els cronistes bizantins».

O podríem citar un altre passatge del poema en prosa que constitueix la quarta part del text:

Hi ha una pedra immortal on algun cop de passada un àngel humà hi ha escrit el teu nom al dessota i una cançó que no sap ningú ni tan sols els infants més entremaliats ni tan sols els rossinyols més savis. Ara és tancada en una cova de la muntanya de Devi en petites valls i en gorgs de la meva pàtria però quan s'obri un dia aquesta cançó angelical i sigui sacsejada contra la destrucció i el temps s'aturarà de sobte la pluja i s'assecaran els llots es fondran les neus a les muntanyes refilarà el vent les orenetes reviscolaran els vímets tremiran i els homes d'ulls freds i cares pàl·lides quan sentiran les campanes que repiquen totes soles dins els campanars esquerdat trobaran capells festius per posar-se i llaços cridaners per lligar-se a les sabates.

Més clar no podria ser. La salvació del món es troba tancada en una de les coves sagrades de Devi a l'Índia. Novament, Gatsos, tal com havia fet Eliot abans, va al subcontinent indi a la recerca de solucions per als problemes que assolen el món occidental.

I, més tímidament, torna a quedar apuntat o insinuat al segon fragment de la sisena part del poema:

i una campana llunyana tenyeix el cel blau d'indi
com la veu d'un esquellot que viatja pels estels
tants de segles allunyat
de l'ànima dels gots i de la cúpules de Baltimore
i de la perduda Santa Sofia el gran monestir.

Molts dels grans poemes llargs de l'Alta Modernitat es vertebren textualment i literàriament a partir d'un viatge, clarament una reinterpretació del viatge homèric o virgilià, un viatge fundacional i iniciàtic. En aquest sentit, només cal recordar que un dels experiments més radicals en el camp del poema llarg de l'Alta Modernitat, *The Cantos* (1922-1969), d'Ezra Pound (1885-1972) comença amb una bellíssima traducció d'un passatge del cant XI de l'*Odissea*, a partir de la versió llatina d'Andreas Divus Justinopolitanus, publicada a París el 1538. Tots sumats, els CXVI «cantos» són un insòlit viatge a través de la condició humana, la història i la modernitat.

Una altra qüestió que vincula *La terra eixorca* i *Amorgós* és la tècnica de l'estructuració general del text. Tant Eliot com Gatsos apliquen la tècnica de la seqüència poètica de l'Alta Modernitat, una tècnica analitzada a fons en l'estudi brillant i original del professor, crític i poeta M. L. Rosenthal (1917-1996), *The Modern Poetic Sequence* (1983). Fins a finals del segle XIX, els poemes llargs sempre s'havien vertebat o construït a partir de criteris tradicionals i intocables d'harmonia musical, lògica seqüencial i ritme narratiu. Però poetes com Walt Whitman (1819-1892), amb el seu genial poema i llibre únic, *Fulles d'herba* (1855), van començar a qüestionar el model èpic que s'havia heretat originàriament de la Grècia antiga, tot i les transformacions que havia sofert al llarg de l'Edat Mitjana, el Renaixement, el Barroc, el Neoclassicisme i el Romanticisme. D'aquí va néixer la seqüència poètica moderna.

La seqüència poètica moderna era una reinterpretació o una recanalització de l'impuls èpic tradicional en termes de la modernitat literària. La seqüència poètica moderna es dreçava sobre diversos principis estètics i formals. Per començar, el text del poema llarg ja no havia de ser una suma o síntesi harmoniosa de parts integrants. El poema llarg havia de ser una acumulació discontinua de fragments en tensió, amb tota mena de canvis de to i de salts i el·lipsis. A més, a la seqüència poètica moderna, la textura del discurs havia de ser molt menys uniforme i llisa, de manera que es produïrien sovint barreges d'elements lírics, narratius, dramàtics i reflexius. D'aquesta manera, s'havien d'assolir tres fites essencials a la vegada. Una, representar més fidelment el funcionament psicològic intern de la ment humana, amb totes les seves virades i canvis. Dues, produir un text que només recollís moments d'alta intensitat poètica, sense caure mai en el prosaisme i el mecanicisme. Tres, reflectir directament, sense mediació, l'extraordinària complexitat del món modern.

És inqüestionable que *Amorgós* és un exemple perfecte del fenomen literari que el professor Rosenthal va batejar amb el nom encertat de seqüència poètica moderna. Té tots els aspectes que he descrit. És un poema format a partir de l'encaix orgànic en tensió de sis parts d'extensió variable. I de les sis parts, tres estan subdividides en diversos fragments. La primera part en quatre fragments. La segona part en dos fragments. I la sisena part en dos fragments. És un poema de gran complexitat textual, on es produeix una mescla juxtaposada de recursos formals diferenciats que van des del versicle ritmat de vers lliure al poema en prosa, passant per quartets pentadecasil·làbics blancs tradicionals.

Després existeixen una sèrie de qüestions puntuals que vinculen *Amorgós* amb la tradició del poema llarg modern que arrenca amb *La terra eixorca* d'Eliot. Aquí podríem citar el culturalisme del poema de Gatsos, molt a la manera d'Eliot. Gatsos sovint incrusta cites i al·lusions en el text del seu poema. És el cas de la cita d'Heràclit al començament del tercer fragment de la segona part del poema:

Llenceu els morts va dir Heràclit i va veure com el cel que empal·lidia
i va veure enmig del fang dos petits ciclàmens que es besaven
i es va deixar caure per besar ell també el seu cos mort dins la terra hospitalària.

Aquest fragment ens remet inequívocament al fragment número 88 del pensador presocràtic, «Els morts s'haurien de llençar més ràpid que els fems.» També podríem assenyalar l'evocació de la figura de la pastora Golfo, que surt just al final del primer fragment de la sisena part:

i baixa amb decisió dels pendents amb el Mestral
talment com baixava Adonis als camins de Khelmós per donar la bona tarda a Golfo.

Aquesta al·lusió ens remet clarament a dues obres literàries populars que procedeixen de la tradició del gènere pastoral, una obra narrativa de Dimítrios Koromilàs (1850-1898) de l'any 1891 i una obra dramàtica de Spirídon Peressiadis (1864-1918) del 1893, on es recrea la figura de la pastora Golfo.

Gatsos sempre manipula les cites i les al·lusions segons el mètode imposat pels mestres de l'Alta Modernitat. El mètode consisteix en extreure la cita o l'al·lusió del seu context original i resituar-la en un nou context literari on irradia un nou significat, plenament modern i actualitzat. Per entendre'ns, Gatsos reactualitza el pensament d'Heràclit i la figura de Golfo. Gatsos mai no reula en el temps per dedicar-se al preciosisme arqueològic o el purisme historicista. Gatsos sempre manifesta una voluntat ferma de modernitat.

Una altra qüestió puntual és la juxtaposició violenta de diferents èpoques històriques. Al principi del cant tercer de *La terra eixorca*, «El sermó del foc», Eliot parla del riu Tàmesi:

Flueix, dolç Tàmesi, fins que acabi el meu cant.
El riu ja no carria botelles buides, lloques,
Capses de cartró, mocadors de seda o altres testimonis
de nits d'estiu. Car les nimfes són fora.

En aquest passatge Eliot barreja dos moments històrics, el segle XVI i el segle XX. El primer i l'últim vers del passatge citat al·ludeixen al famós poema d'Edmund Spenser (1552-1599), «Epitalami», escrit l'any 1595, mentre els dos versos del mig són una descripció contemporània del paisatge del riu en el seu pas per Londres.

Trobem aquest mateix recurs a *Amorgós* quan Gatsos parla de Santa Sofia d'Istanbul:

de l'ànima dels gots i de les cúpules de Baltimore
i de la perduda Santa Sofia el gran monestir

En només dos versos trobem encavallats tres segles: el segle V i la caiguda de l'Imperi romà, el segle XV i la caiguda de l'Imperi Bizantí i el segle XIX i la construcció de la Basílica de l'Assumpció, a Baltimore, a l'estat de Maryland als Estats Units. La catedral catòlica de Baltimore va ser construïda entre 1806 i 1820 i la seva cúpula és una imitació perfecta de la cúpula de Santa Sofia.

Encara podria baixar més al detall i parlar d'imatges concretes com ara les imatges del cant del grill o les capelles solitàries i remotes on es pot detectar una influència d'Eliot potser més concreta, però, per qüestions d'espai i temps, no puc estendre'm més sobre els lligams entre *Amorgós* i *La terra eixorca*. Tampoc no voldria insinuar que Gatsos depenia totalment d'Eliot per crear el seu extraordinari poema. Gatsos havia llegit i estudiat amb cura *La terra eixorca*. Em sembla indiscutible. Però, de fet, el meu objectiu no era la relació específica entre Eliot i Gatsos. El meu objectiu era deixar ben clar que *Amorgós* no és un subproducte grec i perifèric del surrealisme francès sinó que pertany a la gran tradició del poema llarg de l'Alta Modernitat, una tradició que ha generat obres mestres indiscutibles com ara *La terra eixorca* (1922) de T. S. Eliot, *Anàbasi* (1924) de Saint-John Perse, *El pont* (1930) de Hart Crane, *Un poema sense heroi* (1940-1962) d'Anna Akhmàtova i *Bàltiques* (1974) de Tomas Tranströmer.

Reprenem el fil del discurs i passem al tòpic següent que ha dificultat i immobilitzat la recepció crítica i lectora del gran poema *Amorgós* de Nikos Gatsos. Ara toca plantejar el

problema de l'abús de l'element nacionalista i localista a l'hora d'aproximar-se al poema *Amorgós*. Sempre s'ha insistit massa en la grecitat extrema del poema, una grecitat que ha anat clarament en detriment de l'alta significació universal del text. L'obra de Gatsos, com l'obra de tots els grans mestres de l'Alta Modernitat, sempre funciona a dos nivells o a dos temps. D'entrada, certament, tenim el nivell particular, immediat i concret. Però sempre trobem després el nivell universal, conceptual, desrealitzat i simbòlic.

Per als mestres de l'Alta Modernitat el particularisme no podia existir sense l'universalisme i, evidentment, l'universalisme no podia existir sense el particularisme. El particularisme sense l'universalisme era una cosa mancada, minvada i pobra, una cosa de poca volada. I, al seu torn, l'universalisme sense el particularisme era una cosa massa ultramundana, descarnada, desarrelada i irreal. Anem a veure un exemple bellíssim: *Conquistador* (1932), del poeta, dramaturg, assagista, memorialista i crític nord-americà, Archibald MacLeish (1892-1982). *Conquistador* és un excel·lent poema llarg modern que recrea la famosa crònica de Bernal Díaz del Castillo (1492-1585), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632). MacLeish parla inequívocament a dos temps. En principi, l'obra recrea la brutal conquesta de Mèxic al segle XVI, a partir del testimoni personal d'un dels protagonistes de la campanya. Ara bé, en segona instància, l'obra de MacLeish té una lectura molt més universal i simbòlica, que fa que cada nova generació de lectors pugui establir vincles de proximitat significativa amb el text. MacLeish parlava del món del segle XVI i, al mateix temps, parlava del món immemorial, parlava de constants de la condició humana, que es donen a cada època.

A *Amorgós*, no cal dir-ho, passa exactament el mateix. A un nivell, el poema de Gatsos ens parla concretament de la Grècia ocupada pels alemanys a partir de 1941. Hi ha un vers inconfusible, al final del primer fragment de la sisena part del poema: «¿Potser no han sentit odi els alemanys cap als de Mani?» No pot haver-hi cap dubte sobre el sentit del vers i els seus referents reals en l'espai i el temps. Però Gatsos no estava satisfet amb la possibilitat d'una lectura unívoca, massa localitzada en el temps i l'espai. Per aquest motiu, trobem en el mateix passatge una referència explícita a personatges de la Guerra d'Independència de Grècia (1821-1830):

Per ventura lluita Kalivas per ventura Levendoianis?
Potser no han sentit odi els alemanys cap als de Mani?
Ni Kalivas lluita ni Levendoianis
ni tan sols han sentit odi els alemanys cap als de Mani.

Gatsos voluntàriament introdueix un element històric de més d'un segle abans amb la finalitat de relativitzar la referència explícita als alemanys. De fet, quan mirem el nostre poema amb atenció, ens adonem que es desplega a partir d'un solapament subtil i perfecte entre quatre plans temporals: l'actualitat (l'ocupació nazi), el passat relativament proper de Grècia (Kolokotronis, la Guerra d'Independència), el passat remot de Grècia (Homer, Heràclit, l'Imperi bizantí) i l'atemporalitat del món de la mitologia, la llegenda i el folklore popular (Aquil·les, Adonis, les Plèiades, Golfo, Kitsos i la seva mare). Coincideix que són exactament els mateixos paràmetres generals que va fixar T. S. Eliot a *La terra eixorca*.

Gatsos no tenia cap intenció de deixar que la lectura i la interpretació del seu poema quedessin totalment restringides o circumscrites a un lloc determinat i un temps determinat. Tot aquest ball de plans temporals que acabem de ressenyar és un recurs tècnic que Gatsos va emprar justament per prevenir contra les limitacions de temps i d'espai a l'hora de llegir i interpretar *Amorgós*. És més, crec que existeixen dos passatges en el poema on Gatsos es posiciona clarament en contra de les restriccions, les circumscripcions i les limitacions. Crec que la lluita contra les simplificacions i les reduccions constitueix, precisament, un dels grans nuclis temàtics del nostre poema, constitueix un dels reptes artístics del nostre poema. Dit d'una altra manera, Gatsos volia afavorir la llibertat, l'obertura, la complexitat, la diversitat, la riquesa, la pluralitat...

El primer passatge que volia citar és l'inici del tercer fragment de la primera part:

I no riguis no ploris no t'alegris
no t'estrenyis endebades les sabates com si anessis a plantar plàtans
no et tornis ESDEVENIDOR
perquè l'àguila reial no és un calaix tancat

Aquí, en aquests quatre versos, trobem tres elements de gran significació: les sabates estretes i la plantació de plàtans, el tornar-se esdevenidor, i l'àguila reial com a calaix tancat. Les sabates estretes és una metàfora preciosa que ens permet visualitzar els efectes negatius de les limitacions i les restriccions. Les sabates estretes, és a dir, les limitacions i les restriccions, ens dificulten el camí, perquè literalment no ens deixen caminar i avançar. És més, les sabates estretes ens acaben traient de circulació. Després, trobem aquest vers lapidari, aquest imperatiu que és un suggeriment, una invitació, un recordatori: «no et tornis ESDEVENIDOR». I el mot esdevenidor està escrit en lletres majúscules, l'única vegada en tot el poema que Gatsos fa servir lletres de caixa alta per transcriure una paraula sencera. Aquest joc tipogràfic ens porta a veure que hi ha una clara jerarquització de les paraules a *Amorgós*. La paraula de més pes i importància en el text és aquesta paraula esdevenidor, tota en majúscules. Després, vénen els molts substantius o noms propis que comencen amb majúscules. A continuació, tenim les paraules d'inici de vers que estan en majúscules, a la manera del tractament tipogràfic de la poesia al món anglosaxó. I, després, tenim la resta de les paraules del poema.

Molt em temo que el traductor Joan Manuel Ballesta es va esforçar poc a l'hora de fer la tria de lèxic per la seva versió del gran poema de Gatsos. S'escapen molts i molts matisos crucials. Quan mirem el mot «esdevenidor» al diccionari trobem que inequívocament vol dir futur o avenir. I resulta que en el context del vers que comentem, amb la tria del mot «esdevenidor» es perd tot un camp importantíssim de significació. El camp semàntic de destí, fat, predeterminació i predestinació. Si ajuntem o sumem els dos camps semàntics, el de futur i el de fat, estarem millor situats per copsar el sentit real d'aquest vers tan essencial en la lectura i la interpretació del nostre poema. Gatsos no vol que ens tanquem en el futur, deixant de banda el passat i el present. Gatsos vol per nosaltres un joc lliure entre passat, present i futur. Allò que serà, allò que vindrà és totalment insuficient sense la interacció d'allò que ha estat i allò que és. I, per altra banda, Gatsos no vol que ens

tanquem en l'inevitable, en l'ineludible, en l'ineluctable. Altra vegada, Gatsos torna a insistir en l'obertura, en el joc entre el fat i la lliure voluntat.

I, finalment, la qüestió de l'àguila reial com a calaix tancat. L'àguila reial és un ocell d'alta significació simbòlica en la nostra tradició occidental. Ja sabem que els símbols formen un sistema de representació que ens permet deixar obert el sentit d'una paraula determinada. D'alguna manera, els símbols ens permeten representar allò que, en el fons, és irrepresentable, allò que és, en el fons, impossible d'acotar. Per Gatsos, l'àguila reial no pot ser mai una calaix tancat. L'àguila reial ha de ser un calaix obert on podem anar col·locant els diferents sentits que té el terme. Per Gatsos, la llengua ha de ser sempre oberta i lliure. Limitar, restringir, circumscriure, limitar la llengua és senzillament matar-la. *Amorgós* vol ser un monument a les possibilitats infinites de la llengua i la seva significació. La llengua no pot ser unes sabates estretes, una entitat únicament futurible i predeterminada, un calaix tancat.

L'altre passatge que volia citar és un moment del fragment tercer de la segona part del poema:

el plany no fa profit
 arreu serà igual la vida amb la flauta de pastor de les serps a la terra dels fantasmes
 amb la cançó dels bandolers dins el bosc de les aromes
 amb el ganivet d'una tristor a les galtes de l'esperança

«Arreu serà igual la vida». Em sembla que Gatsos no ho podria haver dit d'una manera més clara i precisa. La vida és una. La vida és igual arreu. La vida és universal. La vida no coneix distincions. Per tant la lectura i la interpretació del nostre poema és universal, evidentment si partim de la base de la seva profunda grecitat inicial. *Amorgós* recorre el camí que va del particular a l'universal. *Amorgós* no pot quedar limitat i restringit per la seva mateixa grecitat. La grecitat del poema és només un punt de partida. Grècia és el món. Grècia és el passat, ara i sempre. De la mateixa manera que per a Eliot Londres era la capital d'Anglaterra i el món. De la mateixa manera que per a Akhmàtova Sant Petersburg era Rússia i el món. De la mateixa manera que per a MacLeish Mèxic era Mèxic i, al mateix temps, era el món.

El tòpic següent és la simplificació del sentit general del nostre poema. Una i altra vegada, els crítics i exegetes han volgut limitar el significat del poema a dos temes únics i centrals: l'amor i la mort. És cert que són dos temes fonamentals en el poema. Però no són els únics. Justament, *Amorgós* és un poema que tracta directa o indirectament una llarga sèrie de temes. La vida, la mort, el dolor, la felicitat, el temps, la destructivitat, la creativitat, la llengua, el pensament, la memòria, la història, la natura, el retorn, la recuperació, el renaixement, la consciència, la identitat, el compromís, la lluita, la resistència, la inconsciència, el destí, la lliure voluntat i un llarguíssim etcètera. *Amorgós* no es resol amb l'amor i la mort. De cap de les maneres. És un crim contra *Amorgós* limitar la seva voluntat significativa, la seva esfera expansiva de significació.

I ara hem arribat al final del nostre camí. Només ens queda plantejar la qüestió de l'últim tòpic: el suposat trencament definitiu que es produeix en l'obra Gatsos després de la publicació d'*Amorgós*. Els crítics i estudiosos estan tots d'acord a l'hora de fixar l'esquema cronològic del desplegament de la carrera poètica de Gatsos. Per ells existeixen quatre períodes ben delimitats:

—El primer període: L'època de formació de Gatsos a Assea, Trípoli i Atenes i les seves primeres provatures poètiques, una època que hem de situar aproximadament entre 1925 i 1939.

—El segon període: L'època de l'escriptura i publicació del poema *Amorgós*, que se situa entre 1940 i 1943.

—El tercer període: L'època post-*Amorgós*, situat entre 1944 i 1947, quan Gatsos escriu i publica «Elegia» (1946) i «El cavaller i la mort, 1513» (1947), poemes que representen els efectes residuals del procés de composició d'*Amorgós*.

—El quart període: L'època entre 1944 i 1992, quan Gatsos es dedica en cos i ànima a la traducció d'obres de Federico García Lorca, August Strindberg i Eugene O'Neill i, paral·lelament, escriu les lletres originals de 367 cançons. El tercer i el quart període se solapen cronològicament perquè se suposa que Gatsos estava abandonant l'estil de formalització poètica que havia emprat a *Amorgós* i s'estava desplaçant progressivament cap al món de la traducció d'obres dramàtiques i cap al món del lletrisme.

Els crítics i els estudiosos són unànimes a l'hora d'asseverar que es va produir una autèntica fractura en l'obra de Gatsos a partir d'*Amorgós*. En definitiva, ho volguessin o no, han acabat negant qualsevol vincle entre *Amorgós* i les cançons, més enllà de l'autoria comuna que comparteixen. Dit d'una manera potser més gràfica, han acabat generant un divorci artístic total entre el nostre poema i les 367 cançons.

Aquest enfocament és completament errat i equivocat. L'obra de Gatsos és un tot orgànic on *Amorgós* i les 367 cançons ocupen el seu lloc determinat i corresponent. *Amorgós* i les cançons tenen lligams profunds. En primer lloc, *Amorgós* i les 367 cançons representen dues fases consecutives d'un mateix projecte literari, d'un projecte literari únic. En aquest sentit, cal entendre que Gatsos, com els altres mestres de l'Alta Modernitat, volia refundar la poesia, volia reiniciar la poesia.

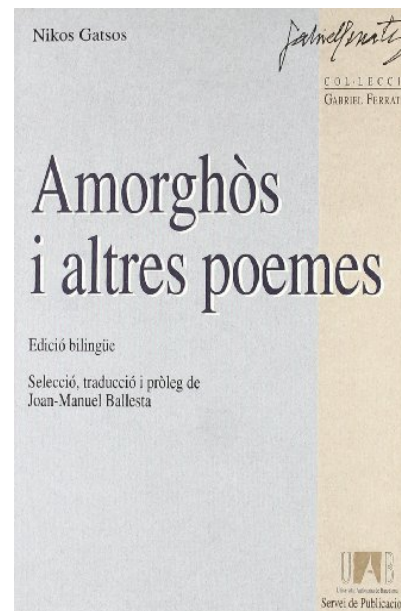
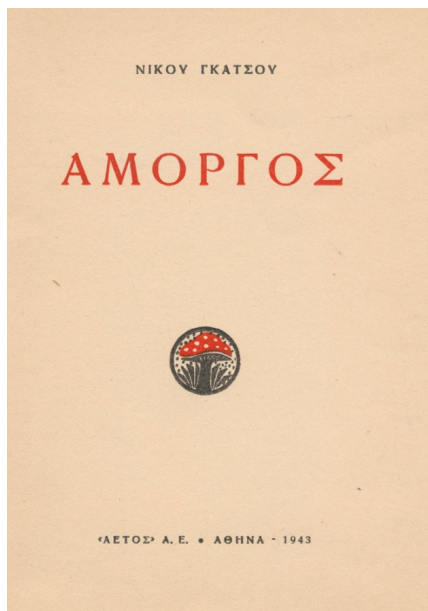
La poesia tardo-romàntica havia entrat en una via morta o un cul de sac, fruit dels seus excessos retòrics, els seus deliris egocentristes i el seu evasionisme compulsiu. El model de vida de la societat occidental havia canviat radicalment gràcies als grans avenços científics i tecnològics i el progrés econòmic i social que van generar. La poesia va perdre el seu sentit de contacte amb la realitat i es va tancar en banda a partir d'opcions estètiques com el mauditisme, el decadentisme, el preraphaelisme, el dandisme... Durant les primeres dècades del segle XX hi havia la clara consciència que la poesia havia perdut el tren de la modernitat i que calia rescatar-la, refundar-la, posar-la al dia, connectar-la novament amb la marxa de la realitat política, econòmica, social i cultural. Van sorgir arreu del món focus o nuclis de revolució i renovació poètica. Ras i curt, la poesia s'havia d'integrar plenament al gran projecte de la modernització del món occidental.

Per a Eliot i Pound i molts altres poetes d'aquella època, el procés de la refundació de la poesia havia de tenir diferents aspectes. S'havia de renovar la presa de consciència de la realitat immediata. S'havien de restablir els lligams amb la societat. S'havia de renovar la llengua poètica. S'havia d'actualitzar la forma poètica. I s'havia de reformular els grans subgèneres de la poesia occidental, la poesia èpica, la poesia dramàtica i la poesia lírica. D'aquí sorgeixen propostes interessantíssimes com ara el poema llarg modern de T. S. Eliot i altres, que volia reconduir l'impuls èpic tradicional; la recuperació del vers en el món del teatre, a partir de Paul Claudel i altres; i la reactualització de la lírica en mans de poetes de la talla d'Eugenio Montale i altres.

Hem de situar Nikos Gatsos en aquest panorama de la refundació general de la poesia a la cultura occidental. Inicialment, Gatsos va triar la reconducció de l'impuls èpic tradicional com a via de participació i col·laboració en el projecte de la refundació de la poesia en l'època moderna. I és totalment lògic que ho fes d'aquesta manera, que optés per aquesta via d'accés i cooperació. L'edifici de la nostra tradició poètica està construït sobre la base de la forma poètica més antiga que coneixem: l'èpica. I Homer és la figura indiscutiblement seminal i fundacional de l'èpica occidental. No hi ha dubte possible al respecte.

Per refundar la poesia, Gatsos volia anar a les arrels, als orígens, a la font de la poesia occidental, amb la sana intenció de tornar a començar, tornar a engegar, tornar a partir. I *Amorgós* és el fruit madur d'aquesta intenció, d'aquesta voluntat de refundar la poesia des dels seus inicis. Més tard en la seva carrera, Gatsos es va adonar que s'havia equivocat de camí. L'èpica no era el punt de partida correcte o adequat. Existia una forma poètica més antiga encara, més originària encara, més primigènia encara, més fundacional encara: el cant, la música inextricablement unida a la paraula, la paraula feta cant. I d'aquí neix el Gatsos lletrista. L'objectiu artístic era exactament el mateix: la refundació de la poesia a base de tornar als orígens per tornar a començar. Senzillament, el camí d'accés, el punt de partida havia variat: en lloc de reconduir l'impuls èpic s'havia de reconduir l'impuls líric perquè encarnava les arrels més pures i més antigues de la poesia. D'aquesta manera podem veure que no es produeix cap trencament, cap fractura en l'obra poètica de Gatsos. Només es produeix una rectificació. Només es produeix una reorientació. El projecte literari general no varia, no canvia.

I des d'aquesta nova òptica, des d'aquest nou punt de vista no costa gens detectar els profunds lligams que uneixen *Amorgós* i les 367 cançons. *Amorgós* i les 367 cançons formen un tot orgànic que és l'obra general de Nikos Gatsos. És sempre el mateix poeta. Les preocupacions temàtiques i formals d'*Amorgós* es van traslladar al món de la cançó lírica. Res més. No va desaparèixer el poeta d'*Amorgós* sinó que es va desplaçar cap al món de la cançó lírica. Res més. Des de les arrels més pures de la poesia occidental, la cançó lírica, Gatsos va aconseguir de refundar la poesia. Des de les 367 cançons líriques Gatsos va realitzar totes les potencialitats d'*Amorgós*. Des del cant primigeni Gatsos va portar *Amorgós* a la seva màxima plenitud. Res més.



Portades de la primera edició grega d'*Amorgós* (1943)
i de la traducció catalana per Joan-Manuel Ballesta (1995)

BIBLIOGRAFIA

- Ballesta, Joan-Manuel. 1995. *Nikos Gatsos. Amorghòs i altres poemes*. Selecció, traducció i pròleg. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bartra, Agustí. 1977. *T. S. Eliot. La terra eixorca*. Traducció. Barcelona: Editorial Vosgos.
- Keeley, Edmund. 1928. *Inventing Paradise. The Greek Journey 1937-47*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux. (3a edició, 2002. Evanston, Illinois: Northwestern University Press).
- Rosenthal, M. L. i Gall, Sally M. 1983. *The Modern Poetic Sequence. The Genius of Modern Poetry*. Nova York: Oxford University Press.