

«LES MOSQUES D'OCTUBRE»

Joan Todó

No sabem si Gabriel Ferrater ho va llegir. Leònidas, el protagonista de la novel·la de Franz Werfel *Una lletra femenina de color blau pàl·lid*, home casat i de bona posició, ha rebut una carta d'un antic amor i es refugia al «lloc més discret de la casa» per llegir-la. Abans, però, s'ho pensa una estona, indecís, i va revisant els antecedents; anys abans, aquella dona ja li havia adreçat una altra missiva que ell, que era de vacances, no va ni obrir. La situació, ara, és molt semblant:

L'única diferència era que, en lloc d'un borinot estiuenc, les seves companyes de captiveri eren unes quantes mosques tardorenques ancianes que brumien, asmàtiques, al seu voltant.¹

No sabem si Ferrater va llegir això, dèiem, però aquestes mosques són les mosques d'octubre, les últimes de l'any. Les mateixes que donen títol a un poema de *Teoria dels cossos*, o de la cinquena secció de *Les dones i els dies*, que comença així:

Ploguda, la platja s'encrosta, més llarga
que tots els estius. Aprens a mirar-te-la buida
de sols que es fingeixen ocults, i radien
quan un llavi retroba la sal insolent d'una pell.
Costa de desvetllar matins, i les tardes caminen
per un or a clapès malsanes, que pesa i s'encega,
toll darrera toll.

(Un cor de mal drenatge.

La imatge que no es fon.)

¹ Franz WERFEL: *Una lletra femenina de color blau pàl·lid*. Traducció de Ramon Monton, Edicions de 1984, Barcelona, 2009.

Som en una altra mena de pas estacional que en Werfel: el seu protagonista passava les vacances estivals a Sankt Gilgen, un poblet de muntanya situat a prop del llac de Wolfgangsee, a la falda dels Alps. La segona carta l'atrapa a Viena. El poema ferraterià ens situa d'entrada en una platja, a l'octubre del títol: ha plogut i la sorra és xopa, no hi ha banyistes i la platja, solitària, sembla més llarga que no a l'agost, quan era plena de gent. Trenta anys després d'aquella Viena werzfeliana que ja ensumava l'avenç del feixisme, en la Catalunya franquista, l'estiu és una qüestió de platja, d'anar tots plegats, en massa, vora la mar; la tardor serà l'enyor d'aquesta estació turística.

No sé si de tot plegat se n'ha fet la història. Un antecedent segur deuen ser els sonets sitgetans de Foix, aquells de la quarta i cinquena seccions de *Sol, i de dol*: és potser la primera aparició lírica de l'estiu a la platja com a cronotop hedonista, com a lloc i moment del plaer, i de l'encontre amb la sensualitat, allà on Marta es mulla tot i trobar-se a cobert, sota les voltes.² Aquesta mena de turisme, que just als anys seixanta esdevé un costum generalitzat, donarà una nova formulació a les antigues valències estacionals que relacionen la meteorologia amb les edats de l'home. «La primavera (la joventut) s'oposa còmodament a la tardor (la maduresa i el seu declivi) o a l'hivern (la vellesa i la mort)», ho resumia Jordi Cornudella³ per assenyalar tot seguit que en aquest esquema clàssic l'estiu no acaba de tenir-hi un lloc concret.

La platja ara ja és l'espai de lleure dels banyistes, el mar de «Cadaqués», el lloc on un «Esparver» et pot sorprendre i enganyar-te amb gust de sal. El plaer oposat al món del treball i les obligacions. El protagonista de «Les mosques d'octubre», que s'amaga darrere aquest tu a qui el poema fingeix adreçar-se, viu en una oscil·lació anual entre desig, goig i nostàlgia que ja es representava, a *Da nubes pueris*, en el poema «Octubre» (o en els «mesos amb erra» que treuen el cap a «El mutilat»), allà on cal trepitjar «aquests castells de sorra / d'oblit» per adaptar-se a la maduresa. Ara i aquí, en aquest altre octubre, els sols (una sinèdoque pels dies de calor) es fingeixen ocults rere els núvols de pluja i radien només en el moment del desig acomplert, del contacte carnal, «quan un llavi retroba la sal insolent d'una pell», que ja ha passat en el moment del poema (la meua lectura difereix de la d'Enric Blanes en aquest punt: per a ell l'encontre encara es produeix;⁴ jo m'inclino més aviat per considerar-lo un simple record, si cal tenyit de reviviscència proustiana, una mica com a «Un pas insegur» el peu retroba les passes infantils). La sal, de fet, serà una altra sinèdoque; tot davalla a detalls mínims, molt concrets, representatius, i pel camí conjumina una al·literació (els *sols*, la *sal insolent*) que unifica la mar d'estiu amb el desig

² Josep Vicenç FOIX: *Obra poètica en vers i en prosa*. Ed. Jordi Cornudella, Edicions 62, Barcelona, 2000.

³ Jordi CORNUDELLA: *Les bones companyies*. Galàxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 21.

⁴ Enric BLANES: «Les mosques d'octubre», dins *Un fres de mères negres*,

<<http://gferrater.blogspot.com/2009/05/102-les-mosques-doctubre.html>> (2009, actual. 4 d'octubre de 2020).

sexual.

Som, per altra banda, a l'inici del poema. En un cert sentit, l'únic que fan aquests versos és descriure un espai. Ho fan, però, des de la pura subjectivitat: la platja és «ploguda», un participi d'un verb intransitiu que, en principi, no podria fer d'adjectiu que complementa «platja» si no entenem que, per un desplaçament metonímic, la sorra esdevé la pluja, fosa amb l'aigua que ha caigut del cel. I per això mateix «s'encrosta», una hipèrbole, o cal «desvetllar matins»: és des d'una mirada concreta que l'albada d'octubre, cada cop més tardana perquè el dia s'escurça, es veu com un acte transitiu, el de desvetllar el matí. I igualment les tardes caminaran «per un or a clapes malsanes», que és una d'aquelles imatges que ens recorden l'herència baudelairiana de Ferrater. No es troba gaire lluny de «Harmonie du soir»:

*Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige⁵*

És sobretot un efecte de contrast, de xoc entre la positivitat del color daurat i la negativitat de les clapes, la seva insalubritat. És, també, una imatge expressionista, semblant a algunes de Rimbaud («*et les atroces fleurs qu'on appellerait coeurs et soeurs*», «i les horribles flors que hom anomenaria cors i germanes»),⁶ o fins i tot de Trakl («*Das letzte Gold verfallener Sterne*», «el darrer or d'astres en runa», per exemple).⁷ Ferrater sempre ho situa en un context que en diríem narratiu: un lloc, un moment, uns personatges, una figuració més o menys clara. Aquí, dos versos entre parèntesi, el primer del poema, semblen resumir-ho tot plegat i alhora dur-ho a un altre nivell: en estil nominal, el cor i la imatge recullen aquesta platja plena de tolls de pluja on el crepuscle no acaba de caure i la duen cap a l'interior del protagonista: el paisatge esdevé alhora exterior i subjectiu, d'un estatut indecidible quant a l'objectivitat, alhora descrit amb concreció i simbòlic d'una determinada desolació. Dolors Oller ja s'havia referit a la figuració expressionista ferrateriana, en relació a les mateixes paraules de Ferrater sobre Foix: «les imatges ja no són testimonis reconeixadors com a referents del món visible, intuïtiu, sinó que en són “els fantasmes de la vida dels sentits”».⁸

Encara que no estigui clar si aquestes imatges són en ell o en la natura brava, Ferrater mai les deixarà a l'ou, autònomes en la seva simple presència immotivada, sinó que gairebé sempre les sotmet a una reflexió més vasta, a un context dins el qual tindran una funció. Aquí, ha estat una mica més que descriptiva; allò que en diríem la mètrica ens marca aquí, just en el parèntesi, el

⁵ Charles BAUDELAIRE, Charles: *Les flors del mal*. Trad. Xavier Benguerel, Proa, Barcelona, 1998.

⁶ Arthur RIMBAUD: *Il·luminacions. Una temporada a l'infern*, trad. Josep Palau i Fabre, Edhasa, Barcelona, 1991.

⁷ Georg TRAKL: *Obra poètica*, trad. Feliu Formosa, Adesiara Editorial, Barcelona, 2012.

⁸ Dolors OLLER: *Accions i intencions. Estratègies de lectura i assaigs de poètica*, Editorial Empúries, Barcelona, 2011.

final d'una primera part del poema, per bé que no sigui ben bé una estrofa.

(Segurament és el moment de fer-ho, tot i que no sé si tinc la competència adequada per fixar-me en aquest aspecte de «Les mosques d'octubre», el de la seva mètrica, que no és una mètrica qualsevol. El primer vers, «Ploguda, la platja s'encrosta, més llarga... », marca una pauta clara, quatre amfíbracs. El poema, entenem, emprarà una mètrica accentual com «El dia revolt» de Carner o «La sardana» de Maragall. Res no és tan senzill, però, i menys en qui li va retreure a Agustí Esclasans la monotonia dels seus intents rítmics. El segon vers, «que tots els estius. Aprens a mirar-te-la buida», ja la desdibuixa una mica: els peus ja no sempre coincideixen amb els límits sintàctics, ni tan sols amb els límits de paraula. De fet, ni tan sols el límit de vers coincideix amb el límit sintàctic: aquest desborda constantment el vers ferraterià, fins i tot allà on aquest és un decasíl·lab més convencional. En qualsevol cas, en aquest segon vers:

que tots els estius. Aprens a mirar-te-la buida
A T A A T A T A A T A A T A

la lectura és ambigua: potser, si oblidem la sintaxi, el formen una sèrie d'amfíbracs, amb un troqueu inserit [ATA.ATA.TA.ATA.ATA], però potser, si ens fixem més en l'estructura sintàctica, una doble seqüència de iambe seguit d'anapest que acaba en un peà tercer [ATAAT.ATAAT.AATA]. I el problema encara s'aguditzarà: al tercer vers el ritme ternari és ben visible, però és més aviat anapèstic, tot i que els versos següents recauran en l'amfíbrac, on s'hi intercalen peus binaris. La lectura del vers com a integrat per peus rítmics clàssics, així, potser ho embolica tot, allà on, tenint en compte la dificultat d'encadenar tres síl·labes àtones, només hi haurà ritmes binaris o ternaris. Tot plegat succeeix abans d'anar a parar a un pentasíl·lab, «toll darrere toll», i als dos versos del parèntesi, que són senzillament hexasíl·labs. De fet, el pentasíl·lab estableix una recurrència: cadascuna de les parts del poema, iniciades amb un sagnat tipogràfic i un vers més curt, de vegades pentasíl·lab, de vegades hexasíl·lab, acaba amb un d'aquests versos, trencant repetidament la correntia rítmica del poema per donar un sentit conclusiu al vers.)

És a la segona secció del poema que trobarem les mosques del títol:

Vius només ells, negres
coàguls del fervor que es recull a migdia, exultants
de no veure's encara caducs, els records.
És llarga la platja, camines, la tarda no et guanya
prou paciència. Miraràs sense entrar-hi,
molts mesos, la mar que es convulsa escumosa
d'esforç, com la pell d'una mula que el tàvec

no deixa en repòs.

Tot comença amb una dislocació sintàctica: fins al tercer vers no sabrem que aquests que són «vius» i «negres» són els records. Ens mantenim, mentrestant, en la imatge expressionista. Ara les «clapes malsanes» deixen pas als «negres coàguls del fervor» del migdia; uns coàguls que són també «exultants», en la mesura que l'adjectiu del final del vers, encavalcat, penja per un moment entre aquest vers i el següent, que hi introdueix un matís. Exulten, de fet, de no haver caducat. I són els records, no n'hi ha dubte, de l'estiu que ha quedat enrere, els records de l'encontre amorós, quan el llavi trobava la sal insolent de la pell. Els amants, en aquest moment de la tardor, ja són els «ídols de nosaltres / per la submissa fe de després». Són records, però, gairebé personificats: el fet mateix de descriure'ls abans d'identificar-los ha anat creant-ne una imatge, una mena de personalitat. Són, vius, negres i exultants, com unes bestioles que fan nosa: són aquelles mosques tardorenques ancianes del personatge de Werfel, la imatge bàsica del poema, que tractarà sobre aquell moment en què la felicitat ja pertany al passat immediat i ja només és un record recent, una mica inquietant, una mica molest, potser una mica dolç.

Establert això, el quart vers ho replanteja tot de manera més evident: a la tarda, després de la pluja, el protagonista camina per una llarga platja. Una platja que, sent llarga, no és la de Cadaqués; el tren nocturn que sortirà més endavant ens insinua que, més aviat, ens trobem a Calafell. L'univers de connotacions és, fet i fet, proper a «Esparver» o «Estiu», poemes amorosos de platja que, de fet, formaven parella i compartien circumstància: Helena Valentí era a Cadaqués i Ferrater a Calafell. I que són poemes de l'agost de 1962; «Les mosques d'octubre», en canvi, Ferrater l'envia a Jill Jarrell l'octubre del 1963, quan ja havia trencat (aquell estiu) amb Valentí. Hi tenim també un protagonista que és un tu, rere el qual endevinem el mateix subjecte que parla: Ferrater ho havia fet per primera vegada a «Primavera» i ho anirà repetint a «Mecànica terrestre», «La mala missió» i altres poemes (és ben observable, de fet, que a cada llibre de poesia el recurs se li feia més habitual). És aquella forma, l'ús de la segona persona del singular en poemes que, al capdavant, són el que Eliot anomenaria de primera veu, que Pere Ballart ha descrit així:

designa simplement la pròpia identitat, que així, en efígie, com si diguéssim, pot permetre una consideració més objectiva, com si un desapassionat estrany fos el qui estigués jutjant, insubornable, sense indulgència, les seves emocions i actituds⁹

⁹ Pere BALLART: *El contorn del poema*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, pàg 176.

Segueix una nova caracterització de la mar, que «es convulsa escumosa». La personificació es desplegarà en una comparació: aquesta mar convulsa és «com la pell d'una mula que el tàvec no deixa en repòs». Retrobem l'insecte, que ja no és una mosca; sigui com sigui, segueix sent un dípter ofenós que permet reblir l'analogia: com el tàvec és a la pell de la mula és el temps a la superfície de la mar, i encara els records a l'ànim del protagonista. La comparació té, en això, un paper intermediari, gairebé sil·lògic: si al protagonista l'inquieten les mosques i a la mula que sembla la mar, un tàvec, les convulsions seran compartides i d'una naturalesa semblant. Aquell paisatge subjectivat dels primers versos ha esdevingut una imatge de la vida anímica: el subjecte de després del goig, neguitejat pel record del plaer a punt d'esdevenir caduc. Cosa que ho deixa tot establert per a la tercera secció del poema, que és un llarg parèntesi:

(I si una dona amaga
la cara sota el teu pit, perquè no vegis
com la rebolca el fosc corrent que has desfermat,
si després, la mà lleu damunt una galta,
li perdones la seva por, li agraeixes
que, junt amb tu, s'hagi deixat endur
fins al remolí on la por que us portava
de lluny a lligar-vos, no es reconeix
—tornaràs a dir-ne vida? No val més
que caigui un hivern?)

Si les dues primeres seccions han bastit, amb un enorme luxe descriptiu, una situació bàsica, el parèntesi intervé, gairebé intempestivament, per desplegar-ne tota la complexitat. Que és, primer que res, sintàctica: una sola oració es desplega en nou versos, que val la pena artigar una mica: «Si una dona amaga la cara... si després li perdones la por, li agraeixes que s'hagi deixat endur fins al remolí on no es reconeix la por que us portava a lligar-vos, tornaràs a dir-ne vida?» Això és el que ens diu, bàsicament. Però hi surt dos cops la figura d'un remolí, un «fosc corrent» provocat pel protagonista (un moviment en el qual Núria Perpinyà hi veu una riallada que esdevé un gest poruc),¹⁰ i que s'identifica amb aquell desig que ja apareixia en el moviment de la mar.

Tot, en la tria del lèxic, s'instal·la en una ambivalència entre el moviment anímic i la descripció climatològica, en un moviment invers al de «La platja», on un moviment marítim es presenta amb tot d'imatges metafòriques (el «lleó de fúria total» que és el sol, els homes que esdevenen una canilla de gossos). Aquí encara hi ha un pas més: tota l'oració és una estructura

¹⁰ Núria PERPINYÀ: «Teoria dels cossos», de Gabriel Ferrater. Editorial Empúries, Barcelona, 1991.

interrogativa que es va amplificant, que va recuperant temes, com una mena de remolí, mentre dibuixa una dona hipotètica, la que podria aparèixer l'estiu que ve per repetir els moviments de la de l'estiu que ha marxat. La mateixa estructura sintàctica reflecteix, així, aquell «fosc corrent» del desig.

(Tornant a la qüestió del ritme, aquest varia força al llarg d'aquests versos. En un vers com «si després, la mà lleu damunt una galta» sembla més aviat anapèstic, cosa que ens du un cop més a la dificultat d'entendre-ho en forma de peus rítmics clàssics: forçant els límits entre les paraules i els sintagmes hi trobaríem l'amfíbrac que el primer vers ens convidava a trobar-hi, però sembla un preu massa car, malgrat les pròpies teories ferraterianes sobre la mètrica com a sistema superposat, i aliè, al lingüístic, per adequar el vers a un model. Al capdavall, pel que fa a aquest últim, la referència als peus clàssics potser fa més nosa que servei: n'hi haurà prou, tal vegada, amb diferenciar ritme binari, com el que mostra el segon vers d'aquest mateix parèntesi, i el ritme ternari que, en qualsevol cas, domina en aquest poema. ¿No serà, al capdavall, que el poema té un ritme únic que li és propi, que el singularitza, l'únic ritme que li resulta adequat?)

Vora el desig, però, en aquests versos hi ha la por, una de les emocions més presents en la poesia ferrateriana, ja des del poema que la inaugura, «In Memoriam». En principi, serà un sentiment lligat a la vivència o al record de la guerra; és a *Teoria dels cossos* que irromp en la relació amorosa. I és potser aquí que arriba a fonamentar-la, a constituir-ne l'origen. És la por, en aquest poema, que du el protagonista i la dona a lligar-se; ho fa, però, dissimuladament, oculta dins del remolí. Tot plegat, aquesta descripció de la relació amorosa, és només la pròtesi d'una construcció condicional real; l'apòdosi en seran els dos versos finals, dues interrogacions.

Si passa tot allò que s'ha descrit en vuit versos, doncs, el protagonista podria tornar a dir-ne vida, la vida que s'oposa al paisatge desolat de la platja a la tardor. Però, vora el dubte sobre si això passaria, hi ha la incertesa sobre si no seria millor que vingués un hivern. S'insinua, així, una acceptació de la fugacitat: ha passat el temps del plaer, arriben els mesos amb erra i els records són com vironeres ofenoses, però potser val més això que aquella entrega basada en la por. L'últim vers torna a assenyalar, amb la seva brevetat (és, novament, un pentasíl·lab), un límit: es tanca el parèntesi i, amb ell, la quarta secció del poema, la més extensa, potser la central. En aquest parèntesi, que abandona decididament el registre descriptiu, hi ha potser tot el pinyol de vida moral que Ferrater desitjava posar en cada poema. Queden, però, cinc versos:

I encara, els trens de nit
com xiulen al pas, cruels de projectes, i torcen
el somriure a l'home que, per sempre, voldria
saber, per sempre feliç, que la vida ha estat tota,

que res no serà.

Vora la mar com la pell d'una mula, hi ha ara els trens nocturns tan propers a la platja de punts de la costa com Calafell. L'estructura, molt oral, sembla pressuposar un verb elidit (probablement el «miraràs» de molts versos enrere). El que hi destaca, però, és aquest predicatiu, «cruels de projectes»; és, de fet, una construcció típica en Ferrater, un sintagma adjectival amb complement preposicional («roent de sal», «podrit de queixes»), però aquí molt carregada de sentit: el tren, a diferència de la mar tardoral que gira en remolins, avança cap a un futur, és a dir, cap a un projecte. La crueltat d'això serà la matèria dels versos finals. En aquests, qui fins ara era el «tu» del poema esdevé una tercera persona: qui fins ara era un home que passeja per la platja a l'octubre, després de ploure, recordant encontres eròtics estivals i acceptant-ne la fugacitat, aprenent a habitar-la, és interromput (per això el seu somriure es torç). Hi ha un futur, que serà l'hivern, aquell hivern que havia arribat a semblar desitjable, en què el plaer serà encara més llunyà i tot serà feina (els projectes també són això, el treball oposat a les vacances, les «mines tortes» que cal recórrer a «Octubre»), o potser el reinici del cicle de la por i el desig.

Els dos últims versos mostren una evident intenció d'acabar en un punt àlgid de lirisme, amb dues figures de repetició: l'anàfora dels relatius, que de fet és un paral·lelisme combinat amb una antítesi i un lleu quiasme («que... ha estat tota, / que res no serà»), i el políptoton de l'adverbi, en què aquest canvia de funció («que, per sempre, voldria... per sempre feliç»). El protagonista voldria que tot acabés aquí, en aquest final d'estiu, però el tren el contradiu, cruel de projectes, adreçant-se cap al futur. I vet aquí el moment, ben curiós després de tantes polèmiques, en què Gabriel Ferrater retroba Joan Maragall: el protagonista de «Les mosques d'octubre» no és precisament

Aquell que a cap moment li digué «Atura't»,
sinó al mateix que li dugué la mort¹¹

sinó més aviat algú que voldria aturar el moment immediatament posterior al plaer, que res més no passi després d'ell.

Bibliografia

BALLART, Pere (1998), *El contorn del poema*, Barcelona, Quaderns Crema

BAUDELAIRE, Charles (1998), *Les flors del mal*, trad. Xavier Benguerel, Barcelona, Proa

BLANES, Enric (2009, actual. 4 d'octubre de 2020), «Les mosques d'octubre», dins *Un fres*

¹¹ Joan MARAGALL: *Poesia completa*, edició de Glòria Casals i Lluís Quintana, Labutxaca, Barcelona, 2010, pàg. 290.

de móres negres,

<<http://gferrater.blogspot.com/2009/05/102-les-mosques-doctubre.html>>

CORNUDELLA, Jordi (2010), *Les bones companyies*, Barcelona, Galàxia Gutenberg

FOIX, J. V. (2000), *Obra poètica en vers i en prosa*, Ed. Jordi Cornudella, Barcelona, Edicions

62

MARAGALL, Joan (2010), *Poesia completa*, edició de Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Labutxaca

OLLER, Dolors, (2011), *Accions i intencions. Estratègies de lectura i assaigs de poètica*, Barcelona, Editorial Empúries

PERPINYÀ, Núria (1991), «*Teoria dels cossos*», de *Gabriel Ferrater*, Barcelona, Editorial Empúries

RIMBAUD, Arthur (1991), *Il·luminacions. Una temporada a l'infern*, trad. Josep Palau i Fabre, Barcelona, Edhasa

TRAKL, Georg (2012), *Obra poètica*, trad. Feliu Formosa, Barcelona, Adesiara Editorial

WERFEL, Franz (2009), *Una lletra femenina de color blau pàl·lid*, trad. Ramon Monton, Barcelona, Edicions de 1984