

La ciutat d'ideals que volíem bastir
Màrius Torres i la literatura del seu temps

A cura de Josep Camps Arbós, Imma Farré Vilalta
i Joan R. Veny-Mesquida

AULA Màrius TORRES


Pagès editors

Aquesta edició ha estat possible gràcies a un ajut de l'Institut d'Estudis Ilerdencs



Fundació Pública de la Diputació de Lleida



Diputació de Lleida

Trossos és una col·lecció
de l'Aula Màrius Torres
www.catedramariustorres.udl.cat

Consell d'edició:

Jaume Aulet (Universitat Autònoma de Barcelona), Xavier Macià (Universitat de Lleida), Jordi Malé (Universitat de Lleida), Montserrat Roser (University of Kent), Donatella Siviero (Università degli Studi Messina) i Joan R. Veny (Universitat de Lleida).

© 2018 dels textos, els seus autors

© 2018 de la supervisió científica: Aula Màrius Torres

© 2018 d'aquesta edició: Pagès Editors, S L

DL L 890-2018

ISBN: 978-84-1303-018-0

Primera edició: setembre de 2018

Impressió:

Arts Gràfiques Bobalà, S L

Sant Salvador, 8. 25005 Lleida

Relligat:

Enquadernacions Prats XXI, SL

Reservats tots els drets

Taula

Justificació 9

Visions generals

ENRIC BOU

*Situació de Màrius Torres en el context de la poesia europea
de la primera meitat del segle XX* 15

JOAN VENY

La llengua de Màrius Torres 35

FRANCESC FOGUET I BOREU

El pensament polític de Màrius Torres (1934–1942) 75

Lectures de Màrius Torres

LLUÍS ALPERA

Confessions entorn de la poesia de Màrius Torres: de poeta a poeta 91

DOMINIC KEOWN

Màrius Torres: entre diamants i rovell 97

XAVIER MACIÀ & NÚRIA PERPINYÀ

*Els motius de la caiguda i el vertigen en tres poemes de Màrius
Torres* 115

ALBERT MESTRES

*Una fantasma com n'hi ha poques,
de Màrius Torres: influències i estructura dramàtica* 121

Relacions

MARGARIDA PRATS

*El diàleg epistolar de Màrius Torres i Mercè Figueras, testimoni
d'un món perdut i d'una història d'afecte en un escenari
singular*

131

ANDRATX BADIA

*La imatge de Lleida entre Magí Morera i Galícia
i Màrius Torres: quina ciutat, quins ideals?*

165

JORDI OVIEDO

Màrius Torres en la literatura de Vicent Andrés Estellés

183

JOSEP M. SALA-VALLDAURA

Màrius Torres vist per Josep Palau i Fabre

205

Música

IRENE KLEIN

Edició i anàlisi de les composicions musicals de Màrius Torres

217

MIREIA LLEÓ

Màrius Torres: entre el barroc i el lied

241

JOAQUIM RABASEDA

Contra la banalitat: les crítiques musicals de Màrius Torres

255

Traducció

OLGA NIKOLAIEVA & ANDREI RODOSSKI

La traducció com a font de coneixement.

La poesia de Màrius Torres a Sant Petersburg

271

JANA BALACCIU MATEI

«Îmi învățam cuvintele să iubească»: ensenyava els meus mots
que cal estimar. Traduir Màrius Torres: una estratègia
de força basada en l'amor

277

ÀXEL SANJOSÉ

Navegar per un riu paral·lel: traduïnt
la poesia de Màrius Torres a l'alemany

283

Didàctica

TERESA DEVESA & MONTSERRAT VILÀ

Màrius Torres, «el crit etern de l'arrel i la semença»

291

MOISÉS SELFA

Poesia i escola: la didàctica de la mort
a partir de la poesia de Màrius Torres

297

CARME TORRELLES

Didàctica de l'obra de Màrius Torres, avui

309

Context

JORDI MALÉ

Una aproximació a les relacions entre art i literatura al període
d'entreguerres

323

ARNAU VIVES

Lectures i traduccions orientalistes
de Marià Manent en els anys 1918–1928

345

Resums

367

Abstracts

379

Sobre els autors

393

Situació de Màrius Torres en el context de la poesia europea de la primera meitat del segle XX

ENRIC BOU
(Universit  Ca' Foscari, Venècia)

Quin és el lloc que Màrius Torres ocupa en el context de la poesia europea de la primera meitat del segle XX? Per respondre a aquesta pregunta podem fer tres coses: en primer lloc, analitzar les moltes traduccions de poesia que el poeta va fer i que dibuixen un mapa precís de gustos i preferències; en segon lloc, estudiar les afinitats amb alguns dels grans poetes europeus, i, finalment, fer una lectura detinguda d'alguns poemes representatius.

1. Màrius Torres, traductor

Segons Antonio Prete, «La traduzione, infatti, non   solo un genere letterario tra altri generi, una forma di scrittura tra altre forme di scrittura,   anche una costante messa in questione del fare letterario stesso: ogni confronto —di temi, di soluzioni formali, di organismi artistici—   un'interrogazione sulla natura della propria ricerca, sulla natura e sulle forme e sui codici della propria lingua.» (Prete 2001: 881).¹ La traducci  po tica, que ocupa un espai marginal en el mercat editorial, és una elecció del poeta que «poèticament» es troba amb un altre poeta; representa un terreny privilegiat per estudiar i entendre el camí de recerca del poeta i la seva poètica, però també de la renovació del llenguatge del traductor, i de vegades l'idioma de la comunitat a la qual pertany. El poeta que inicia un diàleg amb una obra literària escrita en un altre idioma per un altre escriptor, com qualsevol creador de continguts, obre un buit en el sistema literari i

1. «La traducció no és només un gènere literari entre altres gèneres, una forma d'escriptura entre altres formes d'escriptura, sinó que també constitueix un qüestionament constant de l'activitat literària: cada decisió —temes, soluci ns formals, models poètics—  s una investigació sobre la naturalesa, les formes i els codis de l'idioma mateix.»

lingüístic, produeix un canvi que té un efecte retroactiu, una reacció que té repercussions fins i tot sobre l'existència i la pròpia obra del traductor.

Ballart & Julià (2010: 10), en el pròleg a l'edició de les traduccions de poesia de Màrius Torres, citaven el que escriví Carner en una ressenya de 1907 de la poesia de Díez Canedo. És una reflexió que ens és útil perquè considerava els avantatges de la «gimnàsia de la traducció», una pràctica que és un dels millors exercicis per a l'escriptura de poesia:

Tal vegada no hi hagi, per a la formació d'un poeta, més excel·lent escola que la traducció [...]. En efecte, la traducció és lloable, no solament perquè ens du una renovació espiritual fondíssima, i perquè ens obliga a un minuciós escatiment de tots els ressorts i les fineses tècniques de l'obra original, sinó també perquè ens imposa un estudi sol·lícit de tots els recursos del nostre verb, de totes les faisons, de tota la tradició del propi llenguatge.

Els mateixos crítics han distingit tres maneres d'atansar-se a la poesia d'altres poetes: els epígrafs, les traduccions de poemes i un grau intermedi (Ballart & Julià 2010: 11–12):

Un grau superior d'aproximació, i de diàleg, amb els versos aliens es produeix quan Torres cita, com abans, l'epígraf estranger però ara, en canvi, comença el seu poema traduint-lo literalment o gairebé literalment per fer, de seguida, que la peça segueixi un curs del tot diferenciat, per tema i actitud, fins i tot, del que contenia aquells versos al·ludits. De manera que la seva composició es presenta com una mena de glossa o bé de resposta, segons els casos, de l'altre poema. I això Torres ho fa, entre altres, amb Heine («Elegia»), Petrarca («El país sense record»), Blake («L'Àngel del vespre»), Musset («He dit al meu cor...»), Baudelaire («Últim desig») o Teixeira («Per què és trista la font...»).

Hi ha una evolució en els interessos de traducció de Torres. A l'inici se sent atret per poetes italians i francesos, però des de 1940 l'atreuen els poetes anglesos. Màrius Torres no va escriure cap pròleg o comentari sobre les seves traduccions. Però alguns dels poemes traduïts, per la tria que signifiquen, o bé fragments de cartes, o alguns dels epígrafs, poden ser equiparables a les reflexions sobre la pròpia traducció que s'expressen en forma narrativa i argumentativa com

a introduccions o notes al text, o, millor encara, els poemes sobre la traducció, d'acord amb el model que Franco Fortini va oferir en el poema «Traducendo Brecht». És un poema esplèndid, en el qual presenta una aguda reflexió sobre l'operació de traduir. El desencadenament d'una tempesta distreu el poeta, que està provant de traduir un poema de Brecht al seu estudi. Observa les teules del sostre sota la tempesta, o els versos on estan tancats els crits dels oprimits i els atacs que han patit dels opressors. Però heus ací que aquelles paraules, que semblaven de formigó i vidre, dures i clares, es van convertint en la mort, i la veu de Brecht es transforma en una que ja no és actual. Aquell temps ha acabat, i els oprimits i els opressors viuen tots junts tranquils; ja no lluiten entre ells, encara que resti un odi cortès. El poeta afirma que ha perdut el sentit d'aquell conflicte, s'ha rendit i s'ha convertit en un enemic dels oprimits. De fet, escriu el seu nom entre els dels enemics (Passannanti 2004: 120–121):

Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

Una operació semblant la constatem en una carta de Torres a Mercè Figueras, en la qual li relata el procés de traducció del poema de Wordsworth «Els narcisos». S'informa sobre com són les flors a les quals dedicava el poema. Se sent atret per la natura a la primavera, l'esclat de les flors (sempre en contrast amb l'ambientació fúnebre de tants poemes), i conta a Mercè Figueras (Ballart & Julià 2010: 21):

Estic provant de traduir els narcisos de Wordsworth i em penso que me'n sortiré. Amb en J. hem buscat algun lloc on hi hagués narcisos grocs, que són els que vol Wordsworth, a fi que ell s'orientés per a fer una aquarel·la. Només n'hem trobat de blancs. Si jo no vaig despistat, els narcisos grocs són de forma diferent dels blancs, no pas una estrella de cinc puntes, sinó una cosa vagament labiada, més aviat semblant als lliris de St. Antoni —i als iris— però en més petit i d'un groc bastant viu. No tens pas res on n'hi hagi?

L'interès de Màrius Torres per la poesia europea, que fa seva a través de la traducció, indica un interès, uns deutes, i, de manera parcial, ens ajuda a entendre les afinitats que sentí per altres poetes de sensibilitat semblant.

2. Afinitats poètiques

Segons l'opinió de Pere Gimferrer, Màrius Torres és un dels casos més purs de pervivència del simbolisme en un poeta del primer terç del segle xx. Ballart & Julià (2010: 11) han afirmat que la presència en epígraf de Poe, Dante, Shakespeare i sovint Baudelaire és «difusa, purament atmosfèrica».² No estic gens d'acord amb aquesta opinió. Gimferrer, en presentar Màrius Torres com un cas excèntric en la poesia europea de finals dels anys trenta, va destacar-ne justament els deutes tan forts amb Baudelaire: «els seus models cabdals, quant a la concepció mateixa del poema i del sentit de la poesia, cal cercar-los a les deus del simbolisme, i particularment a Baudelaire» (Gimferrer 1977: 12). Però també afirmà: «No tindria sentit veure en Màrius Torres un continuador tardà de l'estètica baudelaireana» (Gimferrer 1977: 12). Ara bé, d'altra banda, va destacar-ne l'afinitat simbolista: «L'ús de metàfores ampliades fins a fer que prenguin valor de paràbola o de símbol com a base, sovint en un cert to narratiu al·legòric, del poema; les ocasionals sinestèsies o correspondències de sensacions; el gust pel vers alexandrí a la francesa» (Gimferrer 1977: 21). Àngels Santa va certificar la presència d'accents baudelaireians en aquesta poesia. Santa afirma que Torres va fer seus diversos trets de l'obra del poeta francès: l'ús d'un vocabulari religiós per traduir l'anhel d'absolut, la presència d'àngels com a interlocutors de l'absolut i de l'eternitat, la consideració de la infantesa com una mena de paradís perdut i de la nit com una enganyadora, el tema de la solitud del poeta i la forma acurada són elements que passen a formar part de la poètica del poeta lleidatà (Santa 1983).

2. Malgrat que després es corregeixen: «Potser en aquest cas la proximitat espiritual era tanta, qui ho sap, que ja no calia fer la provatura de traduir-ne els versos» (Ballart & Julià 2010: 13).

Completen aquestes opinions les cartes de Joan Sales a Màrius Torres, que estan trufades de referències a Baudelaire i són prova de l'interès que el poeta francès despertava en els dos amics. La presència de Baudelaire, a través de citacions i referències, en el cercle íntim de Màrius Torres és obsessiva. Vegeu, per exemple, l'opinió de Joan Sales (2014: 33) en una carta a Mercè Figueras del 13 d'agost de 1936:

L'altre dia us sortia amb Miquel Àngel i de retop amb Baudelaire; ¿voldreu creure que em miro les *Fleurs du mal* com si fossin el cinquè evangeli? No sé per què no podrien haver estat inspirades per l'Esperit Sant ¿o és que l'Esperit Sant va perdre el buf per sempre més, exhaurit després de l'esforç de l'Apocalipsi?

La comparació amb textos sagrats es complementa en una altra carta de Sales del 2 de febrer de 1937, en la qual reblava: «L'ideal és arribar a aquella “audace correcte” de què parlava Baudelaire; l'estil hauria de ser sempre impecable per més audaç que fos la idea i per més exaltat el sentiment que volem expressar» (Sales 2014: 135). O encara, des de Xàtiva, el 5 d'abril de 1937 (Sales 2014: 197):

Tots tendim a aquella «douce langue natale de l'âme» de què parla Baudelaire; llenguatge misteriós i inassolible en aquesta vida, que només retrobarem «post hoc exilium». Les nostres pobres paraules no en són més que un balbuceig. Moltes altres qüestions em plantejes a la teva carta però no t'escric més per avui.

I des de Barcelona, el 22 d'abril de 1937, Sales (2014: 200) es riu del poc coneixement de Baudelaire entre els seus conciutadans:

La primavera i la guerra en una gran ciutat mediterrània originen tot d'altres tensions; per la Rambla es respira un aire sobrecarregat de perfums de flors i de versos de Baudelaire (que els barcelonins no han llegit mai); hi ha en tot plegat una poesia exquisida i decadent.

Com va destacar Octavio Paz (1999: 481), Baudelaire té una presència cabdal en la tradició poètica europea a través de dues aportacions fonamentals. La primera és la concepció de l'univers com un llenguatge:

No un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento: cada frase engendra otra frase; cada frase dice algo distinto y todas dicen lo mismo. [...] la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora.

Sentim ara la veu de Màrius Torres, com adapta aquest principi de Baudelaire (2017: 52):

Mories a poc a poc, i et tornaves, cantant,
una ombra que tenia la forma del teu cant

La segona aportació de Baudelaire té a veure amb el paper del poeta com a intèrpret (Paz 1999: 481):

¿Qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador? Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo.

La realitat visible correspon a una d'invisible i el poeta/artista és —en la terminologia de Rimbaud— el «poeta-vident», estat al qual arriba per mitjà d'un «llarg, immens i racional trastorn de tots els sentits; és una mena de sacerdot, o profeta, l'encarregat de traduir la Idea, el Sublim, l'Absolut, la Transcendència». És en la «Lettre du Voyant» on llegim (Rimbaud 1984: 200):

Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à l'inconnu !

Seguint el plantejament d'Octavio Paz, podem considerar Màrius Torres com un precursor que intensifica aquesta doble aportació dels poetes de tradició simbolista: la centralitat de l'excés de

metàfores i el caràcter d'intèrpret i desxifrador en una escriptura secreta.

L'atracció per un model de poeta baudelairià i rimbaudià explica que pugui coincidir amb alguns plantejaments dels poetes imaginistes anglesos. Gimferrer (1977: 22) destacà: «—la visió del poètic com a camí de la revelació de la transcendència—, aquesta poesia ens sobta per la persistència dels recursos estilístics i el repertori imaginístic, que creen un univers autònom amb uns referents simbòlics constants, l'aparent intercanviabilitat ocasional d'alguns dels quals no fa sinó posar-ne en relleu la unitat pregona». El crític no ho va indicar, però Màrius Torres presenta afinitats amb els poetes imaginistes anglesos, els que podem agrupar entorn d'Ezra Pound. Són uns poetes que escriuen imatges clares i precises, amb influències de la lírica japonesa (haiku i tanka); que rebutgen la imprecisió i l'emoció romàntica; que utilitzen un llenguatge directe per escriure poemes breus, amb descripcions dibuixades amb precisió, i que rebutgen el poema extens.

La definició de la imatge de Pound podria ser acceptada per Màrius Torres: la millor imatge és «aquella que presenta una complexitat intel·lectual i emocional en un instant de temps». Ezra Pound (1913: 201–202) també va dir: «És la presentació d'una cosa complexa de manera instantània que dona sentit d'alliberament sobtat; aquest sentit de la llibertat dels límits de temps i els límits espacials; aquest sentit de creixement sobtat, que experimentem en presència de les grans obres d'art».

Torres també presenta unes curioses afinitats amb un altre poeta en llengua anglesa, l'irlandès William Butler Yeats. A molta distància es trobarien ecos (coincidències o afinitats) amb Thomas Hardy, Aldous Huxley i T. S. Eliot. En Yeats es detecta una ambivalència entre dos mons, el del Romanticisme i el del Modernisme (en el sentit de modernitat). Així, la seva poesia s'ha llegit com un camp de batalla pel xoc d'oposats. Les antinòmies de l'ésser humà i no humà, de l'espiritual i del material, d'allò sensual i artístic, del deteriorament físic i de la maduresa intel·lectual, del passat i del present, d'allò personal i impersonal, i del poder i la impotència, es produeixen constantment en la seva poesia (Smith 1990).

Yeats va ser considerat com l'exponent principal del moviment simbolista a Anglaterra. Els símbols, cada cop més personals, els utilitza en diferents poemes i amb diferents sentits. S'empren per transmetre la seva experiència interior i les visions que no es poden comunicar d'una altra manera. Són altament evocadors i significatius. La poesia de Yeats no és atenta amb la contemporaneïtat. Hi ha poques referències a fàbriques, ferrocarrils, avions, motors, automòbils, etc., que formen part de la vida moderna. Defensa la tradició i, en una època d'industrialisme, exalta les formes de la vida rural. A diferència d'altres poetes del seu temps, és estranyament indiferent a les tendències de la vida moderna. Yeats estava interessat en l'ocultisme i l'espiritualisme, i també havia estat teòsof, però el 1890 es va convertir a un coneixement místic i es va unir al Golden Dawn, una societat secreta que practicava la màgia ritual. Com sabem, Torres també estava interessat en l'espiritualisme.³

Una declaració de Pere Gimferrer (1977: 21) ha marcat com relacionem la poesia de Màrius Torres amb la tradició europea:

Els temes i procediments de la poesia de Màrius Torres són alhora més aviat tradicionals respecte a les literatures coetànies i innovadors respecte a la literatura catalana, en el si de la qual l'estroncament dels corrents modernistes que s'hi orientaven [...] impedí la cristallització d'una veritable poesia simbolista d'encuny pre-valorat. Per alguns dels trets temàtics i imaginístics, Màrius Torres pot recordar també, de vegades, el món dels poetes *crepuscolari* italians de començaments de segle, i en particular de llur nom cabdal, Sergio Corazzini, per bé que no disposem de cap dada que ens permeti d'afirmar que en coneixia l'obra.

La possible coincidència amb Corazzini i els poetes *crepuscolari* és molt tangencial. Segons Giuseppe Antonio Borgese, els poetes *crepuscolari* expressaven «la torpida e limacciosa malinconia di non aver nulla da dire e da fare» (Fenocchio 2004: 79). Vegeu aquest fragment d'un poema de Sergio Corazzini, «Il soliloquio di un pazzo»:

Mai più, mai più! su le terrene cose
l'occhio non sosta, l'occhio si dispera,

3. Vegeu, sobre la relació del pare de Màrius Torres, Humbert, amb l'espiritisme i la influència en la poesia d'aquell, Sala-Cornadó (1993).

come un'ala ferita ai cieli tende.
Io voglio la tristezza delle rose
morte all'inizio della primavera
per farne una corona alle mie bende.⁴

La imatge de les roses mortes a l'inici de la primavera amb les quals construeix una corona per als embenatges pot tenir un eco —segurament indirecte— en un poema de Torres. Es pot associar amb la segona secció del poema «Lorelei», de Torres, on llegim:

¿Què salvava les roses al jardí? Mortament,
les branques s'agitaven, dolorosa sonata
sobre els vidres glaçats i rígids de fosc.

Un poema molt notable de Corazzini és «Desolazione del povero poeta sentimentale», recollit en el *Piccolo libro inutile* (1906). Corazzini desenvolupa una reflexió personal sobre la identitat del poeta, el qual es converteix en visionari i líder de la nació. La composició s'inicia amb aquesta imatge i amb el rebuig que se'n dedueix de l'etiqueta de poeta:

Perché tu mi dici: poeta?
io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.
Perché tu mi dici: poeta?⁵

Aquest «Silenci» és vist per Corazzini com l'únic mitjà de comunicació i recerca de Déu, ja que la seva poesia es caracteritza per una forta càrrega religiosa, que s'acompanya d'un agradable desig de rebuig i autocompassió, que veu en la mort l'única solució per als propis sofriments. És destacable també el recurs a la mort com a solució per a la sofrença:

4. «Mai més, mai més! sobre les coses terrestres / l'ull no s'atura, l'ull es desespera, / com una ala ferida a les cortines dels cels. / Vull la tristesa de les roses / mortes al començament de la primavera / per fer una corona als meus embenatges.»

5. «Per què em dius: poeta? / No soc poeta. / Soc un nen petit que plora. / Veus: només tinc les llàgrimes per oferir al Silenci. / Per què em dius: poeta?»

Oh, io sono, veramente malato!
 E muoio, un poco, ogni giorno.
 Vedi: come le cose.
 Non sono, dunque, un poeta:
 io so che per esser detto: poeta, conviene
 viver ben altra vita!
 Io non so, Dio mio, che morire.
 Amen.⁶

Aquí destaquen els temes dels *crepuscolari*: la separació entre l'individu i la societat, l'angoixant sentit de solitud, el refugi en la interioritat (Fenocchio 2004). En el cas de Màrius Torres, el caràcter crepuscular de molts poemes recorda el d'aquests poetes italians.

Contra el tòpic del poeta d'adscripció simbolista —o, més ben dit, ampliant-lo—, podem indagar la complexitat dels seus deutes i de les seves filiacions, i, sobretot, l'organització en una obra original; una obra que el mateix Sales (2014: 400) va caracteritzar amb encert: «Hi ha un cert gènere “molt Màrius” en què les estrofes, alternant alexandrins i versos d'altres mesures, són d'una música alada i melangiosa que expressa admirablement els estats d'esperit més difícils de dir». En efecte: aquesta caracterització que fa Sales del «gènere “molt Màrius”» concorda, amb la que feu C. M. Bowra (1954: 5) a propòsit del postsimbolisme, en parlar d'uns poetes que

[...] intentaren de comunicar una experiència supernal en el llenguatge de les coses visibles, i, per consegüent, gairebé cada mot és un símbol i és emprat no en el seu sentit comú, sinó per les associacions que evoca amb una realitat més enllà dels sentits.⁷

Escriptors com Màrius Torres i Bartomeu Rosselló-Pòrcel pertanyen a un estol de poetes que van acomplir la revolució poètica d'arrel simbolista iniciada pels més remots dels modernistes, i transformada per poetes com Josep Carner o Marià Manent. De fet, tan

6. «Ah, estic molt malalt! / I jo moro, una mica, tots els dies. / Vegeu: com les coses. / Per tant, no soc un poeta: / sé que per ser anomenat: poeta, és convenient / viure una altra vida! / Només sé, Déu meu, morir. / Amén.»

7. «attempted to convey a supernal experience in the language of visible things, and therefore almost every word is a symbol and is used not for its common purpose but for the association which it evokes of a reality beyond the senses.»

bon punt resseguim el nucli de la seva obra poètica es confirma una obsessió per temes i cadències ben del gust simbolista, en la versió més sintetitzada que en fan els postsimbolistes: el foc, la poesia i el poeta, la passió irreconciliable d'absolut. O per motius ben concrets: la rosa, el jardí, la ciutat. Vegeu aquesta citació d'una carta a Joan Sales de 9 de desembre de 1941 (Torres 1977: 237–238):

Com en els versos de Baudelaire, es transforma en un temple de vivents pilars, una selva de símbols. Avui que els físics —fins els físics!— acaben per dubtar de l'existència de l'univers sensible, no és estrany que els poetes lírics prescindixin de tota altra realitat que no sigui la del seu ésser. [...] Un autèntic sobrenaturalista és el que expressa la seva vida interior, no amb el llenguatge de l'especulació psicològica, sinó de les impressions dels sentits.

En la poesia de Torres hi destaca l'atracció per la música. És en la secció «Spleen et Ideal» en què Baudelaire s'interessa pels temes de l'art i l'amor. L'art evoca l'univers del somni, de la imaginació, on l'Esperit regna sobre el món i escapa del temps; però l'art de Baudelaire també està dominat per la bellesa, freda com el marbre, difícil de conquerir, gairebé inaccessible. Per tant, la dualitat Ideal/Spleen es planteja, així, de la mateixa manera com Baudelaire s'aproxima al tema de l'amor. De fet, la sensualitat és complementada per la languidesa somiadora. L'amor espiritual o fraternal es pot associar fàcilment amb l'aspiració cap a l'Ideal, però no impedeixen que Baudelaire conclouï la secció sobre l'evocació repetida de l'Spleen i la constatació de la derrota de l'home davant el temps.

Màrius Torres condensà en uns motius el nucli del seu missatge: «nit», «roses», «riu», «mort» són alguns dels mots recurrents que, ara i adés, ens recorden el plany vers l'essencialitat, l'intent d'aconseguir una victòria contra la fugacitat de la vida: «Mories poc a poc, i et tornaves, cantant, / una ombra que tenia la forma del teu cant». Però, també, des de les primeres composicions es destaquen dos referents en la menció dels quals reincideix sovint: el jardí i la ciutat.

El món de la natura és un dels referents cabdals de l'obra de Torres. Li fou especialment útil per construir la llarga sèrie de poemes amorosos de títol idèntic, «Cançó a Mahalta» (14, 17, 18, 20, 21, 64, 121, 139, 140). Hi opera, en tots, d'una manera semblant, em-

prant un element de la natura per tal d'expressar la situació dels amants. Són com «dos rius paral·lels», en el 14, o l'esguard de la persona és un «llac profund» amb «aigua tranquil·la», en el 17. En el poema 18, cadascuna de les quatre estrofes combina referents del món artificial (rima, cinta, música) i del natural (boirina, vol d'una oreneta, molsa), en un tipus d'enfrontament que ens recorda el del jardí.

El tema del jardí ja havia aparegut molt abans. En el poema 9, d'octubre de 1936, titulat «La torre», el jardí és un dels elements destacats per a condensar la sensació del record, la distància entre el temps de la infantesa i el present des del qual escriu, instal·lat en la maduresa. A «Última rosa», la rosa de novembre nascuda fora d'hora (s'obre «secreta en el jardí deshabitat i clos») esdevé el símbol de la incertesa i del destí absurd. A «M'he despertat tot sol...», el jardí és presó o imperi, i és comparat amb el paradís.

Una de les «Cançons a Mahalta» ens parla d'una ciutat simbòlica. En el poema 21, la referència ambiental correspon a una ciutat: Torres situa els dos enamorats en un «bosc de rondalla» per arribar tot seguit a una «ciutat pintada en gris i en rosa». Ens presenta una sèrie de cinc estrofes que s'inicien amb construccions de polisíndeton («on un somni vençut,»; «On la Felicitat i la Malenconia»; «On, en interiors de secreta elegància,»; «On, al cor de la nit...»; «On tot és net, i riu la mar a les finestres»; «On les platges, cenyides d'assutzenes silvestres»). És una ciutat imaginària, imaginada com a escenari del somni, i on s'efectua la trobada dels amants. De fet, no és sinó una ampliació de l'atmosfera dels jardins. Però obre les portes a un altre motiu simbòlic que reapareix amb freqüència: la ciutat. L'atracció de Màrius Torres pels jardins es pot relacionar amb un altre vessant de la seva poesia, menor pel que fa a la seva dedicació, però substancial per la puresa i la intensitat de les manifestacions que aconseguí. Són els poemes de caràcter més «civil», els poemes que més han fet perquè perduri la fama de Torres com a escriptor. Lligat a un temps i a un país, i que per a una comunitat de lectors, i molt més enllà del marc estricte de les Terres de Ponent, els seus versos tenen encara sentit i es llegeixen amb una mínima atenció, i amb molta emoció.

Allunyat de parents i amics, acarat amb la mort, testimoni d'uns fets brutals que commovien el seu país, la poesia de Torres també es fa ressò d'unes circumstàncies. És en poemes com «Molt lluny d'aquí», «En la nit de Sant Silvestre» o «La Ciutat Llunyana»:

Ara que el braç potent de les fúries aterra
la ciutat d'ideals que volfem bastir,
entre runes de somnis colgats, més prop de terra,
Pàtria, guarda'ns: —la terra no sabrà mai mentir...

S'assembla a l'operació que feu Bartomeu Rosselló-Pòrcel: «A Mallorca durant la Guerra Civil» o «Ronda amb fantasmes». Però, en el cas del poeta lleidatà, descobrim un altre vessant, més pròxim a la poesia d'un Salvat-Papasseit, com passa en la sèrie «Ciutat en romanç».

Els poetes postsimbolistes conserven la fascinació per la ciutat, però a poc a poc abandonen ciutats i ciutats mortes per descobrir, sota l'impuls d'Apollinaire i Cendrars, ciutats calidoscòpiques, una metamorfosi sense precedents i una font de nou lirisme. Com afirmà Michel Zérafra (1977: 18): «Les phénomènes urbains vont devenir véritablement consubstantiels, dans l'ordre du contenu comme dans celui de la forme, aux fictions littéraires, cinématographiques, picturales du premier tiers du xxe siècle». L'atenció a la ciutat es caracteritza per la policromia i el dinamisme, l'atenció al moviment de la multitud, els ritmes mecànics, la polifonia dels sons, la simultaneïtat de les perspectives en escriptors com T. S. Eliot, a Anglaterra, o Georg Heym, a Alemanya. La ciutat esdevé un lloc de la mediació entre l'individu i allò col·lectiu, un gresol alquímic on l'ego es desposseeix.

Màrius Torres fou un poeta que s'allunyà del model verlainià del simbolisme francès i progressà en la línia del concepte d'associació estructural (les famoses correspondències) que practicaven Baudelaire, Mallarmé o T. S. Eliot. És la poesia hermètica, críptica i sucinta, que exigeix una participació activa del lector, per tal de proposar una solució a l'enigma que planteja el poema. Fou, sí, un dels pocs poetes que materialitzà la idea baudelairiana —i amb quina fe!— del poeta com a «vident», de qui podia veure, a través, i més enllà, del món real, un món de formes ideals i d'essències.

3. Comentari de poemes

Vull acabar amb el comentari d'alguns poemes en els quals hi ha l'empremta de Baudelaire i el simbolisme. En el poema «La màscara», Màrius Torres desenvolupa el tema de la mort i la vida interior a través de la mirada, en una variant de «La passante», de Baudelaire.

LA MÀSCARA

*Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe
Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils !*

Baudelaire, «Semper eadem»

Quan, més fort que la fe i la serenitat,
el meu desig roent i tenaç m'estremia,
i sota del meu bleix el teu bleix responia
com el ressò llunyà d'un torrent agitat;

quan en l'instant suprem de la meva follia
se'm tancaven els ulls, feixucs de voluptat,
i perdut en el fons del teu cos inventat
hi trobava l'oblit de la meva agonia;

més que mai, sota el bosc perfumat dels teus rulls,
em semblava arrencat l'abisme dels teus ulls
de les òrbites buides d'alguna calavera.

El teu rostre era pres d'una immòbil fredor,
com si damunt del rictus vil de la passió
portessis una màscara protectora de cera.

El «desig roent» s'oposa a «la fe i la serenitat». El sentit del poema es construeix a través d'una sèrie d'oposicions: el bleix (respir cansat) és el ressò d'un torrent. Es tanquen els ulls «en l'instant suprem de la meva follia». La segona quarteta introdueix la «follia»/«voluptat», l'«oblit», l'«agonia». Hi ha un allunyament, una impossibilitat d'abastar, que s'evidencia en un cos «inventat» o l'oblit de l'«agonia». En el primer tercet, la rima «rulls»/«ulls» introdueix el

rostre, que és assimilat a una calavera. En el segon tercet hi domina la fredor, la immobilitat. Ella es defensa de la passió quan el rostre esdevé la «màscara protectora de cera». Hi ha un eco clar d'aspectes del poema de Baudelaire citat en l'epígraf:

SEMPER EADEM

«D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,
Montant comme la mer sur le roc noir et nu ?»
— Quand notre cœur a fait une fois sa vendange
Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu,

Une douleur très simple et non mystérieuse
Et, comme votre joie, éclatante pour tous.
Cessez donc de chercher, ô belle curieuse!
Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vous!

Taisez-vous, ignorante ! âme toujours ravie !
Bouche au rire enfantin ! Plus encor que la Vie,
La Mort nous tient souvent par des liens subtils.

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe
Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils!

Els dos versos finals són la clau de connexió que proporcionen la base del primer tercet. La mort i l'agonia, el rostre, calavera i màscara de cera.

Un altre poema destacable és «En el silenci obscur...». És encapçalat també amb un epígraf de Baudelaire, «*La musique souvent me prend comme une mer!*».

En el silenci obscur d'unes parpelles closes
que tanca l'Univers en el meu esperit,
la música s'enlaira. — Talment, en l'alta nit,
puja fins als estels el perfum de les roses.—

Ella, divina música! en el meu cor petit
fa cabre l'infinit, trencades les rescloses,

i se m'emporta lluny dels Nombres i les Coses,
més enllà del desig, quasi fins a l'oblit.

Com les algues que avancen en el pit de les ones
entre el bleix de les aigües rítmiques i pregones
jo vaig música endins, voluptuosament.

I mentre el món es perd, adormit en la platja,
jo somnio —perdut en l'estreta salvatge
dels llavis de l'escuma i dels braços del vent.

18 de març 1937

El poema comença amb una quarteta il·luminadora sobre la filiació simbolista, per la intervenció de la música i l'aparició d'un altre dels símbols més recurrents, les roses. Són aquests ulls tancats, aquesta mirada interior, allò que permet de realitzar el coneixement suprem. L'efecte sinestèsic amplia el tancament dels ulls i l'oxímoron que crea amb l'epígraf: música i silenci en oposició, a més de la idea de resclosiment, tancar («parpelles closes»), ens diu que tot l'univers és encabit en l'esperit, la petitesa abasta l'infinit. Les rimes assonants subratllen algunes de les equivalències: «closes» / «roses» / «rescloses» / «coses». La música de la segona estrofa serveix per allunyar-se del món físic: «[...] lluny dels Nombres i les Coses / més enllà del desig, quasi fins a l'oblit». El primer tercet planteja el paral·lelisme entre algues, que avancen en les ones, i el fet d'endinsar-se en la música, «voluptuosament». El segon tercet augmenta el paral·lelisme: el món és «adormit en la platja» i la veu poètica somia. Els dos versos finals confirmen la unió de sons i sentits, mar i música: «[...] perdut en l'estreta salvatge / dels llavis de l'escuma i dels braços del vent».

Un altre cas destacable és «*Abendlied*», en el qual detectem l'adaptació parcial del poema de Baudelaire «*Harmonie du soir*».

HARMONIE DU SOIR

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !

ABENDLIED

El cel té una blavor de miosotis. Rosa,
un núvol ens amaga el sol ponent;
i la mà freda de la tardor posa
una mica d'or a les ales del vent.
O tarda clara de novembre! Lent,
el dia mor en cada cosa.

Una boira poc densa flota, vaga
i violeta en un fonda humit.
Un toc de campana, eixamplant-se, naufraga
a les riberes de la nit.
Jo sento en el meu pit
alguna cosa que, com en el món, s'apaga.

Llavors, a fer-me companyia,
 arriba de molt lluny un cant de melangia,
 missatge d'Ariel.
 La tarda pren una ànima de violoncel.
 I flors mig adormides i anònimes perfumen
 el capvespre i la música de Schumann.

Novembre 1938

El títol remet a un referent musical, una cançó de capvespre que reconeixem com a títol de peces de molts compositors, entre d'altres Robert Schumann, el qual és al·ludit al final del poema. L'ambient decadent ho és doblement; tardor i capvespre són introduïts a través d'imatges visuals, l'oïda i l'olfacte, i serveixen de correlat objectiu de l'estat anímic del jo poètic. El poeta expressa la identitat entre allò intern («Jo sento en el meu pit / alguna cosa que, com en el món, s'apaga») i extern («el dia mor en cada cosa»). La presència de la música de Schumann, amb la funció d'acompanyar el jo en aquesta experiència de sentir la finitud en comunió amb la natura, arriba gràcies a Ariel, esperit de l'aire, i contribueix a crear un èxtasi evanescent i sensual —«I flors mig adormides i anònimes perfumen / el capvespre i la música de Schumann»— que podem associar amb la poesia decadentista.

Màrius Torres, com el Baudelaire detectat per Octavio Paz, aconsegueix posar en contacte una realitat sensorial amb una de simbòlica, operació en la qual és indispensable la música de Schumann. A més, estableix un diàleg amb el poema de Baudelaire «Harmonie de soir». Coincideix en l'ús de les imatges visuals, olfactives i auditives; en la creació d'un escenari crepuscular i en la presència del jo líric dins d'aquest escenari.

4. Conclusió

Joan Sales va comentar el poema «La Ciutat Llunyana» amb la seva franquesa habitual. Primer no li va agradar, li semblava una imitació de Verdaguer. Però tot seguit canvià de parer i li digué que era un poema noble: «Amb quanta emoció el llegirà d'aquí cent

anys la nostra descendència... Crec que amb aquest poema comença una part nova de la teva obra netament tallada de l'anterior» (Sales 2014: 533). I pensa com serà llegit un segle després (Sales 2014: 534):

Com que ni penso viure tant, tracto d'imaginar el «bouquet» que tindrà el teu vi l'any 2041 i crec que semblarà límpid, dens i cordial quan molts vinets que ara fan forrolla («nacionals i estrangers») s'hauran esbravat o tornat agres. Tu ets un líric i potser res més; el teu talent sembla tenir uns límits molt marcats.

Sales reblava la confessió que Torres havia fet a Carles Riba: «Si volgués resumir què m'han portat aquests quatre anys darrers, us diria que, d'una banda, l'afermament en la meva vocació, la consciència que jo soc essencialment aquesta cosa absurda: un poeta líric». Era un poeta fonamentalment líric —és a dir, subjectiu— que canta l'amor, el paisatge, la música i el pas de les estacions, i que ens ha deixat uns quants poemes memorables sobre l'infortuni col·lectiu de la nació catalana entre 1936 i 1942. Amb una sensibilitat notable sap adaptar tons i registres, temes i motius de gran tradició poètica europea.

Bibliografia

- BALLART & JULIÀ 2010: Pere Ballart & Jordi Julià, «Màrius Torres, traductor de poesia europea», dins Màrius Torres, *Versions de poesia europea*, Lleida, Pagès editors, p. 7–41.
- BOWRA 1954: C. M. BOWRA, *The Heritage of Symbolism*, Londres, Macmillan.
- CORAZZINI 1982: Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, a cura de S. Jacomuzzi, Torí, Einaudi.
- FENOCCHIO 2004: Gabriella Fenocchio, *La letteratura italiana: da Pascoli a Montale*, Milà, Mondadori.
- FORTINI 1963: Franco Fortini, *Una volta per sempre*, Milà, Mondadori.
- GIMFERRER 1977: Pere Gimferrer, «Pròleg» a Màrius Torres, *Poesies*, Barcelona, Ariel, p. 9–24.

- JULIÀ & BALLART 2017: Jordi Julià & Pere Ballart (ed.), *La prosa de Màrius Torres*, Barcelona, Universitat de Barcelona Edicions.
- PASSANNANTI 2004: Erminia Passannanti, «Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht», dins Mario Moroni & John Butcher (ed.), *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli. Italian Poetry in the Sixties and Seventies*, Leicester (RU), Troubador, p. 120–133.
- PAZ 1999: Octavio Paz, *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- POUND 1913: Ezra Pound, «A Few Don'ts by an Imagiste», *Poetry. A Magazine of Verse* 6, p. 200–202.
- PRETE 2001: Antonio Prete, «Dialoghi sul confine. La traduzione della poesia», dins *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milà, Garzanti, p. 881–916.
- RIMBAUD 1984: Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, a cura de Louis Forestier, París, Gallimard.
- SALA-CORNADÓ 1993: Anton Sala-Cornadó, «Màrius Torres tria l'esperança», *Urc. Monografies Literàries de Ponent* 7, p. 89–92.
- SALES 2014: Joan Sales, *Cartes a Màrius Torres*, Barcelona, Club Editor.
- SANTA 1983: Àngels Santa, «Accents baudelerians a la poesia de Màrius Torres», *Quaderns de Ponent* 3–4, p. 41–45.
- SMITH 1990: Stan Smith, *W. B. Yeats: A Critical Introduction*, Nova York, Macmillan Education.
- TORRES 1977: Màrius Torres, *Poesies*, Barcelona, Ariel.
- 2017: Màrius Torres, *Versions de poesia europea*, estudi i edició de Pere Ballart i Jordi Julià, Lleida, Pagès editors.
- ZÉRAFFA 1977: Michel Zérafra, «Villes démoniaques», *Revue d'Esthétique* 3–4, p. 13–32.