Pepa Úbeda, ed.

LOLA RIDGE
EL GUETO I ALTRES POEMES



PUV
Universitat de València

EL GUETO
I ALTRES POEMES

BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

http://puv.uv.es/biblioteca-javier-coy-destudis-nord-americans.html

DIRECTORA

Carme Manuel
(Universitat de València)

EL GUETO
I ALTRES POEMES

LOLA RIDGE

Traducció i edició de Pepa Úbeda

PUV
VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

El gueto i altres poemes. Lola Ridge
© Traducció i edició de Pepa Úbeda

Reservats tots els drets
Prohibida la seua reproducció total o parcial

ISBN: 978-84-1118-609-4 (paper)
ISBN: 978-84-1118-610-0 (ePub)
ISBN: 978-84-1118-611-7 (PDF)

DOI: https://doi.org/10.7203/PUV-OA-9788411186117

Imatge de la coberta i il·lustracions interiors cedides per Pepa Úbeda
Disseny de la coberta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

Edició digital



Aquesta obra està sota una Llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional.

A les meves nétes Ariadna i Íria

CONTINGUT

INTRODUCCIÓ 11

EL GUETO 47

LLUMS DE MANHATTAN

MANHATTAN 71
BROADWAY 73
DESPULLES 77
PRIMAVERA 81
BOWERY A LA TARDA 85
PASSEIG 87
LA BOIRA 89
ROSTRES 91

MÀ D'OBRA

DESFERRA 95
DEDICACIÓ 97
LA CANÇÓ DE FERRO 99
FRANK LITTLE AL CALVARI 105
AGULLES 111
LA LEGIÓ DE FERRO 113
FUEL 115
UN BRINDIS 117

ACCIDENTALS

«EL PERPETU RETORN» 121
PALESTINA 125
LA CANÇÓ 127
ALS ALTRES 129
BABEL 131
EL VIOLINISTA 133
VENT DE MATINADA 135
VENT DEL NORD 137
EL DESTRUCTOR 139
CANÇÓ DE BRESSOL 141
L'EXPÒSIT 145
LA DONA ENJOIADA 147
SUBMERGIT 149
ART I VIDA 151
EL PONT DE BROOKLYN 153
SOMNIS 155
LA FOGUERA 157
UN RECORD 159
LA CARENA 161
EL JARDÍ 165
ACOMPANYAMENT 167
UNA EMMUSTEÏDA ROSA 169
VI DE FERRO 171
DESPOSSEÏDA 173
L'ESTRELLA 175
LES NOTÍCIES 177
NOTES 179

INTRODUCCIÓ

El gueto i altres poemes (*The Ghetto, and Other Poems*) va aparèixer el 1918 i va ser el primer llibre de poemes publicat per Lola Bridge. Es tracta d'una obra de gran valor dins la tradició poètica nord-americana. Entre d'altres motius, per la seva capacitat innovadora en un moment històric clau. Encara que el poemari comenci amb una invitació, l'arrogància amb què Ridge descriu el festí que convida a compartir esdevé ràpidament un «plat blakenià» (al·lusió al gran poeta i gravador anglès William Blake) pels oxímorons «pomes agres» i «mel servida sobre espines». El primer poema, «El gueto», retrata d'una manera íntima i vívida el món dels immigrants jueus ubicats al Lower East Side de Nova York Els restants poemes s'agrupen en tres apartats: «Llums de Manhattan» se centra en la caracterització de l'àmbit urbà, tant el material com l'humà; «Mà d'obra», en la classe treballadora; «Accidentals», en les seves experiències íntimes i espirituals.

La major part del poema titulat «El gueto» va aparèixer originàriament en *The New Republic* i alguns dels poemes van ser impresos en *The International, Others, Poetry,* etc. Als editors que publicaren per primer cop els poemes, l'autora els ho va agrair adequadament. «El gueto» ofereix una descripció clara de les condicions de vida i de la resiliència d'una comunitat d'immigrants. En contrast amb altres poemes de Ridge, que celebren la força i la bellesa de la classe treballadora, aquest poema transmet una sensació de calor opressiva i de pobresa. Capta el patiment, la lluita i la determinació dels habitants del Lower East Side de Nova York a principis del segle XX, tot destacant l'esperit comunitari de la gent, la seva capacitat per a suportar l'adversitat i la seva aspiració a un futur millor. Ridge empra la imatgeria industrial i els simbolismes jueus per a reflectir no sols el context històric i artístic, sinó també l'experiència dels immigrants de l'època.

«El gueto» és un poema narratiu de més de vint pàgines que retrata íntimament i vívida el món dels immigrants jueus ubicats al Lower East Side de Nova York, un enclavament jueu força important en aquell moment. Hi inclou retrats d'un nombre considerable dels seus habitants –homes i dones, joves i vells, novençans i americanitzats– i hi aporta perspectives variades de llurs activitats laborals i d'esbarjo. En una primera lectura, la invocació ens pot fer creure que té un caire emblemàtic, gairebé al·legòric. Però, en realitat, la irònica elecció dels oxímorons i el ferro exageradament calent –que és, a més, un avanç de la calor que recorre el

poema «El gueto»– ens indueixen a reflexionar sobre el brutal món de la fam i la pobresa que comparteixen tots els treballadors de «l'altra Amèrica»: la dels qui fan cua per a rebre l'ajut social i la dels oprimits. Mitjançant un hàbil gir, el poema aconsegueix invertir les nostres expectatives, ja que transforma les creences sobre la «innocència» americana i «*The American Way of Life*» en una altra sobre l'autèntica experiència estatunidenca. En aquest sentit i tornant a l'optimisme de Whitman, converteix la revolució poètica del bard en un «*grand nihilistic gesture*», consistent en una ímproba demolició del manierisme –que ella definia com «*a tactful hostess picking her dinner guests*»– per tal de tractar directament amb la vida. Ho aconsegueix sortint al carrer i descrivint un espai ardu –el dels edificis d'apartaments de lloguer de Nova York on s'amunteguen els seus protagonistes–, que és el que ella coneixia per haver elegit viure-hi i descriure'l. Com també va fer Simone Weil, hom constata que escriu des de la pròpia experiència de viure i sofrir amb els treballadors del món.

El mot «gueto» del títol és clau perquè al·ludeix a la zona d'una ciutat destinada, voluntàriament o involuntària i en un grau major o menor de reclusió, a un determinat grup ètnic, cultural o religiós. Inicialment i a Europa, indicava el barri on s'obligava a viure els jueus. En el cas del poema, a més a més, el mot activa la imatge d'un suburbi densament poblat que s'identifica emocionalment amb el seu focus central, que és el grup minoritari que hi viu aïllat i que treballa en condicions econòmiques i socials desavantatjoses. En definitiva, la nostra autora hi engega un lloc de desig comunal complex on es barregen misèria, superpoblació, activitat física i mental infinites, discussió i dissensió; no obstant això, també gaudi.

El poema es mou expansivament com un mural perquè va representant, escena rere escena, un catàleg del món al gueto a través dels atapeïts carrers i de la intimitat de les relacions domèstiques. I ho fa alternant-ne el marc atmosfèric i el dramàtic. Ens recorda un collage de la vida social, política i cultural de la classe treballadora jueva, ja que, en cada secció, es desenvolupa de forma oberta un aspecte diferent dels sentiments d'aquells immigrants jueus. El poema clou amb una perspectiva global que permet que el retrat de cada individu guanyi en significació i intensitat.

Ridge lluitarà al llarg de tot el poema per intentar esborrar la tènue línia que hi ha entre identificar-se, fins i tot assertivament, amb aquests immigrants o, simplement, representar-los. Tanmateix, li degué resultar ben difícil perquè, a més de viure-hi un temps, ella mateixa era una immigrant i, doncs, tenia la consciència

de ser-ne «una altra», gairebé anònima, en aquest dens i vibrant paisatge urbà que tant va agullonar la seva imaginació. Comprovarem al llarg del poema que hi ha focalitzacions diferents segons l'àmbit de què es tracte. Així, en la Secció I parla de la calor que afecta el gueto. En la Secció II, de la família amb la qual hi viu. En la Secció III, dels més joves del barri. En la Secció IV, del mercat diari al carrer Hester: del que s'hi ven i de la gent que el transita. En la Secció V, del que hi veu des de la seva cambra. En la Secció VI, de l'enfrontament entre la tradició jueva –representada pels vells– i els anhels revolucionaris dels més joves. En la Secció VII, se centra en els diferents egos que habiten el gueto. En la Secció VIII, abandona l'àmbit fabril de dia per introduir-se en l'eròtic del vespre. Finalment, en la Secció IX, és la vida la que pren la iniciativa, la que hi venç de manera sacrificial.

La modernitat de la poesia social de Ridge s'expressa en aquest poema a través de la descripció de l'obrer jueu, del taller clandestí i dels conflictes religiosos i socials dels seus habitants. Les nou seccions son autèntiques instantànies imagistes –impressionistes– que mostren l'experiència urbana dels immigrants jueus en forma de fragments de llur història, vida familiar, infantesa, mercantilisme, rituals relacionats amb les actituds que tenien envers el «vell món», l'activisme que desenvolupen en el «nou món», les passions del vespre i la celebració de la vida.

Amb tot i això, el tema nuclear del poema –la comunitat immigrant intentant instal·lar-se en la seva nació amfitriona– atreu l'atenció sobre el cos, especialment el femení, encara que no únicament. Aquest enfocament ve reforçat perquè les nou seccions en què s'estructura el poema suggereixen les etapes d'una gestació materna. Així doncs, aquesta comunitat està simbòlicament posicionada dins del cos femení com un fetus desenvolupant-se, tal com hi veurem més clarament en la Secció VIII, versos 510-514.

Ridge centra la seva atenció en el cos femení perquè l'hi veu com un reflex dels temes relacionats amb la immigració, la «guetització» i la diferència i l'assimilació culturals. Les dones i llur treball apareixen sovint en la seva poesia i en «El gueto» retrata la «Dona Nova» jueva examinant el seu treball a les fàbriques on és explotada. Però el cos és, també i sobretot, una experiència de dolor i plaer que acabarà per esdevenir una de les seves més fines contribucions a la poesia moderna. En efecte, els seus cossos femenins –que «treballen i desitgen»– originaran un fenomen en el si de la poesia femenina nord-americana a partir de la dècada dels 1930 que es convertirà en el focus central de molta literatura proletària posterior escrita per dones.

Així i tot, el compromís de Lola Ridge amb el canvi social la va dur a no privilegiar cap sexe, per molt que «El gueto» estigui considerat un poema feminista. Certament, Ridge va més enllà del cos físic femení perquè, com altres escriptores coetànies –Genevieve Taggard i Margaret Walker entre d'altres–, al·ludeix a la classe treballadora com si es tractés d'un cos cultural i polític «diferent». De fet, Ridge va vincular les relacions de classe amb els cossos físics d'homes i de dones de manera que esdevinguessin llocs de lluita política i econòmica. Els cossos dels protagonistes prevalen així, malgrat la inestabilitat social de l'època, a través de les lents d'una gent històricament exiliada. Seria un error, però, emfasitzar aquests cossos exiliats des d'una perspectiva únicament romàntica, perquè Ridge no demana pietat per a ells, sinó que advoca per un canvi social en llur benefici, ja que sent respecte i admiració per llur resistència. En efecte, al llarg de les nou seccions, la poeta mostra una imatge dels immigrants exiliats no com a víctimes o vagabunds, sinó com a membres que negocien llur transició a la nació amfitriona mitjançant una integració activa. Es tracta d'una perspectiva que connecta la integració amb el trop modernista del progrés.

«El gueto» presenta una nova Amèrica a través d'immigrants que viuen aïllats a causa de llurs rituals religiosos i lingüístics –parlen ídix fonamentalment–, ja que expressen una alteritat –terme aplicat al discurs polític per part de l'esquerra– enfrontada a la tradició «familiar» de la classe mitja i treballadora nord-americana. Aquest poema és precursor de les tendències modernistes quant a les seves preocupacions per la comunitat –en aquest cas, la jueva immigrant–, que s'expressen a través de la veu narrativa, no distanciada en absolut del que narra, ja que s'hi posiciona com una observadora entusiasta i encisada. És precisament aquesta admiració per la comunitat jueva la que la duu a emprar el Present Continu, raó per la qual la vida del gueto sembla una obra en curs: la d'una comunitat en contínua transformació, perpètuament fent-se i refent-se.

Encara que els jueus no eren l'únic grup privat de drets civils i individuals –col·lectius pels quals s'interessa Ridge–, en «El gueto» son els individus significatius, tant personalment com simbòlica. Des d'una perspectiva anecdòtica, sembla que el seu interès pels jueus procedia d'un manament de la seva mare, que li va dir quan era petita que eren bona gent i que calia que hi fos amable. Tot i això, no podem obviar que alguna cosa degué tenir a veure la seva identificació amb el poble jueu com a exiliada. El mateix li va ocórrer a James Joyce, un altre irlandès que, com ella, va compartir situacions paral·leles d'exili, educació i desplaçament.

Nascuda a Irlanda, criada a Austràlia, resident a Nova Zelanda i Austràlia primer i dona i política d'esquerres als EUA després, la seva existència deu haver viscut de manera similar les contradiccions característiques de la diàspora jueva. De fet, les variades experiències jueves que Ridge documenta en el poema reflecteixen el seu reconeixement de la dificultat de l'exili i el sentit de fragmentació i dislocació creats en aquells que han de viure-les. El que va constatar sobre la lluita jueva per la supervivència en la diàspora i en tots els guetos –no sols en el de Nova York– explica el seu tribut. Per altra banda, la marginalitat defineix la condició moderna i Ridge es va identificar amb llurs lluites per mantenir la comunitat pròpia, la que els jueus van crear com a exiliats del món modern. Finalment, no podem obviar que també degué incidir-hi la seva atracció per l'afinitat dels jueus amb el món modern.

Quant a l'estructura formal, «El gueto» és un dels primers intents d'articular la vida de l'immigrant urbà en un poema narratiu. De manera valenta, Ridge evoca líricament l'experiència d'aquests immigrants en un llenguatge modern les eines bàsiques del qual son el ritme, les intenses imatges i els versos lliures. Pel que fa a aquests darrers, àmpliament practicats pels modernistes, li permeten d'aportar l'espai i la llibertat necessaris per a representar una comunitat que evoluciona amb el pas del temps. Finalment, un darrer símptoma de modernitat de «El gueto» és que profetitza el món «multiètnic» del segle XXI.

«Manhattan» ofereix una visió molt dinàmica i idealitzadament atractiva de l'illa de Manhattan a començaments del segle XX perquè Ridge va saber capturar la vibrant energia i l'esplendor arquitectònic de la ciutat de Nova York en presentar-la com un paisatge urbà il·luminat per incomptables llums. En aquest sentit, el poema difereix d'altres de la mateixa autora on, sovint, explora els aspectes més llòbrecs i reflexius de l'experiència humana. Per contra, «Manhattan» celebra la vitalitat i l'optimisme de la ciutat, tal com era vista a començaments del passat segle, quan Nova York experimentava un període de ràpid creixement i gran prosperitat. L'or, que n'és el color dominant, simbolitza la riquesa i la prosperitat de la ciutat. Així i tot, haver sabut captar-ne la seva essència excitant, moderna i dinàmica, no li va impedir incloure-hi una àcida crítica política a través de l'enèrgica imatge visual que transmet el mot «or» (versos 2, 5, 12, 21). Les llums, descrites com «flamegen» (vers 4), «trèmuls» (vers 7) i «lluminosa» (vers 10) transmeten la naturalesa dinàmica i en constant canvi de la ciutat.

El llenguatge del poema, és precís i evocatiu, i crea una vívida i detallada imatge de Manhattan a la nit. Com que Ridge va ser artista plàstica i poeta, això la

va fer receptiva a l'avantguarda des d'una perspectiva també visual. La imatgeria del poema recorda que el moviment modernista artísticament i literària feia gran èmfasi en el retrat de la vida urbana i la fragmentació del món modern. Certament, que el poema se centri en la llum i el color i empri imatges fragmentades reflecteix la fascinació modernista per l'experiència sensorial de la ciutat. Així mateix, les seves brillants al·lusions s'apropen al «Vorticisme», breu moviment literari del període. En aquest sentit, la ciutat descrita esdevé una criatura de figura canviant, una mena de gegantesc ballarí amb torxa a la mà que emet una llum daurada, un «*perpetuum mobile*» o un planeta en gir continu.

«Broadway» explora la vibrant i captivadora naturalesa de Broadway mitjançant l'ús d'una vívida imatgeria relacionada amb la llum. Ridge hi utilitza detalls sensorial tals com «polseres al turmells» (vers 5) i «lluentes nebuloses» (vers 11) que evoquen un sentit profund de moviment i energia. El poema se centra en l'espectacle de Broadway, inclòs dins dels temes relacionats amb la vida urbana i la modernitat, predominants a començaments del segle XX. Reflecteix la fascinació i l'excitació de la ciutat, així com el sentit d'anonimat i espectacle que també podia oferir. El carrer Broadway està situat en l'estat de Nova York. Comença al carrer State, recorre 21 km a través del «*borough*» de Manhattan i 3,2 km a través del Bronx, surt de la ciutat pel nord i recorre uns altres 29 km per diferents municipis. És l'avinguda nord-sud més antiga de Nova York. Va començar sent la sendera Wickquasgeck abans de l'arribada dels europeus i és coneguda avui per ser el cor de la indústria teatral estatunidenca.

«Despulles» retrata l'inhòspit i desolat ambient urbà de la ciutat de Nova York a començaments del segle XX. «Despulles» juxtaposa els animats carrers de la urbs i les ombrívoles i aïllades vides dels seus habitants. Certament, l'estructura del poema emfasitza el contrast entre la superficialitat de la ciutat i les lluites ocultes de la seva gent, i aquesta «declaració d'intencions» de la nostra autora ja apareix en les dues primeres estrofes. La primera se centra en la superficialitat de la vida urbana; la segona aprofundeix en la crua existència d'aquells que habiten els seus carrers.

A diferència d'altres poemes imaginistes de Ridge escrits amb anterioritat, «Despulles» incorpora un comentari social més explícit, centrat en temes com la pobresa, la gent sense sostre i els efectes deshumanitzadors de la vida urbana. Reflecteix també la creixent consciència social d'aquell període històric i serveix per a fer una poderosa acusació de les condicions socials que perpetuaven la decadència urbana i la desesperació.

Caldria recordar que l'Imaginisme va ser un moviment literari circumscrit a l'avantguarda angloamericana. Els seus poetes buscaven imatges precises i un llenguatge clar i punyent, i rebutjaven el sentiment i la forma discursiva desenvolupada per la poesia romàntica i victoriana pròpia dels georgians, que volien continuar amb la tradició. Els imaginistes publicaren col·lectivament amb el nom d'«*imagist*» durant el període 1914-1917. Entre els seus membres, es troben alguns dels autors més importants de la tradició modernista en llengua anglesa i els centres del moviment eren Londres, Irlanda i els EUA. Un tret destacable per a l'època és la gran quantitat de dones pertanyents al moviment i com d'importants hi van ser. Quan van sorgir els poetes imatgistes, Longfellow i Tennyson eren considerats els grans noms de la poesia i el públic admirava el to moralitzador dels seus escrits. En canvi, l'imatgisme cercava un retorn als valors clàssics, com la presentació directa, l'economia en el llenguatge i la voluntat d'experimentar amb versificacions no tradicionals. El focus del seu plantejament consistia en la voluntat d'aïllar una imatge solitària per tal de revelar la seva essència. Ho feien portant al terreny de la poesia tècniques contemporànies de l'art d'avantguarda com el cubisme. Pound, per exemple, juxtaposava instàncies concretes per expressar una abstracció de manera semblant a allò que feia el cubisme en sintetitzar múltiples perspectives en una sola imatge. Després de l'imagisme –que Ezra Pound havia representat de forma tan potent–, va arribar l'objectivisme, moviment derivat seu que trastocava de dalt a baix la poesia. Un clar representant en fou William Carlos Williams. Es tractava d'un moviment que se centrava en versos condensats que parlaven de la vida quotidiana amb un llenguatge que n'emfasitzava la sinceritat i la claredat. «Despulles», poema en dos parts i vers lliure, n'és un exemple.

«Primavera» descriu un dia de primavera al Bowery, un districte de la ciutat de Nova York força colpejat per la pobresa. La poeta considera bella i innocent la primavera i la contrasta amb les cruels realitats de la pobresa urbana. El poema es caracteritza per una imatgeria força dura i un ús del llenguatge que alterna el líric amb el col·loquial. De fet, és representatiu del moviment avantguardista de començaments del segle XX quant a l'intent de captar els ritmes i les cadències de la parla quotidiana.

El Bowery és un carrer i barri del Baix Manhattan. Al sud hi ha el Barri Xinès; a l'Est, el Lower East Side i l'East Village; a l'oest, Little Italy. El mot deriva del neerlandès, «*bouwerie*», que deriva al seu torn d'una antiga paraula neerlandesa que significava «granja». Els primers colons s'hi establiren el 1654, però no va

tenir carrers fins al 1766. Pels volts del 1800, esdevingué un barri de gent benestant; status que va perdre posteriorment. Va rivalitzar amb Broadway com a principal camí públic fins al 1869, en què va assolir una baixa reputació, a més de ser residència de gent molt empobrida. La gentrificació hi va generar canvis a partir dels 1990 i tornà a ser un barri de luxe.

«Bowery a la tarda» s'estructura com un passeig de Ridge pel Bowery de Manhattan tot detallant la seva trista i desolada naturalesa. Contrasta agudament amb altres poemes del mateix període on la vida humana apareixia idealitzada. La veu poètica sembla empipada i disgustada pel que hi veu, que és precisament el tema del poema: l'efecte negatiu del desenvolupament urbà en el veïnat. En efecte, Ridge s'hi centra en l'aspecte repugnant de la vida urbana per assenyalar que la decadència literal i moral del veïnat coincideix amb aquest desenvolupament. El to del poema és fiscalitzador i està íntimament connectat amb la imatgeria per transmetre l'ànim del veïnat del carrer Bowery.

«Passeig» descriu un elegant passeig tot centrant-se en els vibrants colors, les luxurioses teles i els agraciats moviments dels passejants. El seu llenguatge tan sensual i descriptiu projecta una vívida impressió de l'escena. Quant al ritme i l'estructura, imiten el moviment de la multitud amb ondulants cadències i movedissa imatgeria. Comparat amb altres poemes de l'autora, aquest exhibeix un focus semblant a aquells poemes on la bellesa i l'experiència sensorial son claus. Tanmateix, és més mesurat l'ús del llenguatge i més centrat en una imatgeria precisa i evocativa que no pas en metàfores elaborades o en simbolismes. La brevetat del poema i estar centrat en el present també el distingeixen de poemes més llargs i meditatius. En el context de la seva època (començaments del segle XX), aquest poema reflecteix la fascinació per la vida urbana i el triomf del consumisme. Per cert, Ridge hi destaca emfàticament la consumpció conspícua de la ciutat quant al gènere, que indueix les dones a caure ben evidentment en la trampa de seguir les modes. Per altra banda, la seva descripció de la luxúria i el glamur s'alinea amb l'estil Art Deco –preponderant en aquell període– que emfasitzava la bellesa i l'opulència de la societat moderna.

«La boira» descriu el descens de la boira sobre la ciutat, que transforma allò mundà en màgic. Capta de tal manera la naturalesa esquiva i misteriosa de la boira –que enfosqueix i revela alhora–, que crea una atmosfera surrealista i onírica. En comparació amb altres poemes de l'autora, aquest mostra un interès similar al d'aquells que volen captar la bellesa i els matisos del paisatge urbà. Per altra banda, l'interès del poema en

el poder transformador de la boira com a element de la naturalesa s'alinea amb els temes romàntics que sovint es troben en la seva escriptura. En el context de l'època, el text també reflecteix la fascinació de començaments del segle XX per la ciutat com a lloc no sols d'encantament sinó també de desil·lusió. La descripció que el poema fa de la boira com a força enigmàtica i ambivalent evoca el sentiment d'incertesa i canvi que impregnava l'època.

«Rostres» captura vívidament la dura realitat que va ser la pobresa urbana a principis del segle XX. Mitjançant imatges sorprenents, presenta les lluites i la desesperació dels qui viuen als barris marginals de la ciutat de Nova York. El llenguatge cru i la imatgeria evocadora desperten una sensació de desolació i desesperança. En comparació amb altres poemes seus, «Rostres» destaca per la presentació crua i implacable de les dificultats urbanes. Si bé la seva poesia també es va centrar sovint en temes relacionats amb l'amor i la bellesa, en aquest poema s'enfronta a les greus realitats de la condició humana. Així mateix, reflecteix la influència de moviments literaris com el realisme i el modernisme, que pretenien trencar amb les formes tradicionals i presentar una visió més veraç i desenvernissada de la societat.

«Desferra» explora les experiències de marginats i proscrits, la resiliència i l'esperit dels quals contrasten fortament amb el judici de la societat «socialment i políticament correcta». També celebra el poder transformador de la individualitat i la lluita per la llibertat, malgrat l'adversitat. L'àmbit de la crònica social n'és el tema nuclear, centrat aquí en els desfavorits. Es tracta d'un poema característic de l'època modernista pel seu enfocament en la vida urbana, la fragmentació i les complexitats de l'experiència personal. Quant als aspectes formals, hi una important recerca de l'expressió poètica per part de Ridge. El llenguatge és concís i evocador i empra imatges de destrucció i confinament per a transmetre les lluites a les quals s'enfronten els marginats. El final brusc deixa un impacte persistent, la qual cosa suggereix que l'admiració de l'escriptora per aquests esperits és ferm malgrat el seu estatus social.

«Dedicació» és un poema, caracteritzat per una agosarada imatgeria i una apassionada intensitat, encarna el tema de la dedicació i el sacrifici. En comparació amb altres poemes seus, aquest destaca per un llenguatge directe i contundent. Li manquen el simbolisme subtil i la complexitat lírica que es troben en altres peces, però reflecteix l'esperit transformador de la seva època, on les nocions de justícia social i lluita col·lectiva anaven guanyant protagonisme. Es tractaria, doncs, d'un

testimoni del poder perdurable de la dedicació i la voluntat d'abraçar tant l'alegria com el dolor en la recerca d'una causa superior.

«La cançó del ferro» sintetitza el poder transformador de la industrialització a principis del segle XX. Per a la veu poètica, la indústria del ferro simbolitza aquí el progrés i l'alliberament. En contrast amb els poetes romàntics, que celebraven la natura, Ridge hi exalta el paisatge industrial com a font d'inspiració, amb la qual cosa s'hi apropa al futurisme. «La cançó del ferro» és un poema dinàmic i enèrgic que es fa ressò de l'optimisme i els avenços tecnològics que va promoure la Revolució Industrial en el segle XVIII. És un testimoni del poder de la creativitat humana i del potencial transformador de la tecnologia, si bé hi reconeixerà també al final el seu potencial de destrucció. Encara que aquest poema i «*Reveille*» –un altre poema seu– tenen com a objectiu lloar els treballadors que baixen a les foses, al final, esdevé una crida a tots els assalariats del món per tal que s'aixequin en nom de la justícia contra llurs opressors, i ho fa amb la mateixa urgència espiritual que ja estava present en «El gueto».

En la poesia de Ridge sobre la justícia social, la poeta combina les preocupacions expressades per la poesia georgiana amb les formes modernistes per a parlar en nom dels individus, les vides dels quals son sacrificades als interessos econòmics del capitalisme. En usar les experiències reals dels defensors dels Drets Humans (DDHH), dels erròniament acusats i dels mancats de poder, Ridge analitza el grau en què els valors humanistes liberals tals com la justícia, la igualtat i la llibertat son practicats en una societat capitalista. Així, l'administració de justícia als Estats Units actua en detriment de la igualtat i l'autora suggereix en la seva obra els privilegis que alguns assoleixen enfront de la població majoritària. Bàsicament, els seus poemes constaten com actua el poder per una banda i la resistència dels treballadors per l'altra. També l'enorme distància entre l'ideal i la realitat en el país que la va acollir tot convertint l'espectador en còmplice del sofriment dels seus conciutadans en virtut de la mirada. «Frank Little al Calvari» n'és un bon exemple. Com altres poemes de Ridge, aquest mostra un compromís similar amb la justícia social i una mirada atenta al patiment de la classe treballadora. També comparteix similituds temàtiques amb altres obres de l'època, com *The Jungle*, d'Upton Sinclair i *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck.

Encara que se sap poc dels orígens del líder sindical Frank Little (1879-1917), ell mateix digué que duia «sang índia» a les venes per part de mare, índia cherokee. El seu pare era quàquer. Es va unir als *Industrial Workers of the World* (IWW),

més coneguts com els «*wobblies*», el 1906 i va prendre part en campanyes en defensa de la llibertat d'expressió a Missoula, Fresno i Spokane. Dins el sindicat, també va estar implicat en l'organització de llenyataires, miners i treballadors dels camps de petroli. En una ocasió, va ser sentenciat a 30 dies de presó per llegir la Declaració d'Independència dels EUA al cantó d'un carrer. El 1910, va organitzar amb èxit en San Joaquín del Valle els treballadors no qualificats de la fruita. Segons Sal Salerno, era un agitador sense por i inflexible, que va ser força colpejat i empresonat per les seves activitats com a sindicalista. Això va atreure sobre ell l'atenció del lideratge dels IWW. El 1916, va entrar a formar-ne part del grup executiu. Va ser un dur oponent a l'entrada dels EUA en la Primera Guerra Mundial. Alguns sectors dels IWW que no estaven d'acord amb la postura de Little deien que oposar-s'hi podria implicar la destrucció dels IWW. Tanmateix, Little mai no va acceptar aquesta postura i va argumentar que els «IWW s'oposen a totes les guerres i hem d'emprar tot el nostre poder per prevenir els treballadors que s'uneixin a l'exèrcit».

Frank Little va combatre, doncs, pels drets dels treballadors, sobretot els itinerants, en treballs relacionats amb indústries vinculades a granges i mines. Sovint va ser detingut i colpejat per oposar-se a les pràctiques de les companyies de diferents estats i ciutats, però foren els propietaris de l'Anaconda Company de Montana els qui finalment li tragueren la vida martiritzant-lo sistemàticament. La resistència a les pràctiques mineres de l'Anaconda Company i les condicions de treball que imposaven començaren a les darreries del 1800 i culminaren el 1917, quan 15.000 miners anaren a la vaga després de morir-ne vora 167 en un foc produït en una mina a Granite Mountain Speculator. La indiferència de la companyia per la seguretat dels treballadors –s'equivocaren en la instal·lació de pous d'acer a les mines tal com requeria la llei– indica que, en l'agenda capitalista, hi havia vides totalment prescindibles i, per tant, no pagava la pena invertir-hi ni protegir-les. Els miners, indignats davant aquesta devaluació de llur existència, demandaren condicions de treball segures, un salari mínim i l'abolició de les fitxes de moviment que controlaven l'actitud dels treballadors i si es traslladaven força, la qual cosa li permetia a la companyia denegar-li treball a qualsevol sospitós de pertànyer a un sindicat o de ser un simpatitzant del socialisme.

L'estiu del 1917, Little estava organitzant els treballadors de les mines de Montana, la qual cosa incloïa la vaga de miners de l'Anaconda Copper Company. La resposta de la companyia a la resistència minera fou linxar-lo per ser-ne un dels

organitzadors a tall d'advertència per a la resta. A les 3 del matí de l'1 d'agost del 1917, sis homes emmascarats i armats entraren en la cambra d'una casa d'hostes de Butte, a North Wyoming, on s'allotjava Little, i el segrestaren. El colpejaren, el nugaren amb una corda a la part del darrere de llur cotxe, l'arrossegaren per la ciutat, tornaren a colpejar-lo brutalment i el penjaren d'un cavallet a la vora d'una carretera i al costat dels rails del tren després de castrar-lo, torturar-lo i abandonar-lo amb una nota penjada al pit: «Primer i darrer avís». Era la forma de de dir-los als restants agitadors què els farien si s'oposaven al projecte capitalista. La policia no va fer cap intent seriós de descobrir-ne els assassins. L'advocat de l'Anaconda Copper Company, fins i tot, va atacar els «*wobblies*» i va justificar els actes que contra ells es duien a terme, ja que, segons la companyia, anaven contra el capitalisme i els interessos dels empresaris. La mutilació i l'assassinat de Little tenien com a objectiu afeblir la resistència dels treballadors per les condicions de treball que els imposava la companyia. No ho va aconseguir i, encara que els IWW van ser inhabilitats més endavant emprant altres estratègies, el cos de Little esdevingué un símbol de la resistència, fins i tot després de mort. El rètol sobre la seva tomba diu: «Assassinat pels interessos capitalistes en haver organitzat i inspirat els seus camarades». Tant en vida com després de mort, el cos de Little va funcionar com un lloc de resistència al poder corporatiu, però la resposta de la companyia per a contrarestar el model de resistència dels treballadors va ser gallejar sobre la repugnant mort que li havien infligit i convidar l'espectador a mirar la seva humiliació i sofriment.

La dramaturga i guionista nord-americana Lilian Hellman, parella del gran escriptor de novel·la negra Dashiell Hammet, va contar que, mentre l'escriptor va treballar per a l'Agència de Detectius Pinkerton a Montana, se li van oferir 5.000$ per «eliminar» Frank Little. En paraules seves, «al llarg dels anys va repetir tan sovint aquest suborn que vaig arribar a creure, coneixent-lo com el conec ara, que fou una mena de clau de la seva existència. Se li havia donat a un home el dret a pensar que podia assassinar i el fet que Frank Little fos linxat amb tres homes més en la que ha estat coneguda com la Massacre d'Everett, deu haver estat per a Hammett un perdurable horror. Crec que puc datar la creença de Hammet que vivia en una societat corrupta des de l'assassinat de Little». (John Simkin).

Quant a l'actitud de Ridge, els seus poemes no sols registren la vida quotidiana dels immigrants i la classe treballadora nord-americana, sinó que també converteixen la història laboral en poesia, com s'esdevé en aquest poema. Ridge va

escriure sobre esdeveniments del seu present, com el fet de no haver estat sancionats els assassins de gent que era linxada per ciutadans privats contractats per corporacions o electrocutada per l'Estat. En el present cas, però, per a Ridge, el poema és molt més que un simple record de l'esdeveniment i respon a l'estil de trinxera dels poetes georgians tot enfocant la mirada en els seus atacants –els interessos capitalistes, l'Estat i el públic– que observa a través del cos de Little.

En efecte, l'obra de Ridge proporciona un escenari literari de la classe baixa en una societat capitalista industrial amb poca justícia social. En tots els seus llibres de poesia, Ridge té poemes en què centra el focus en la injustícia i la desigualtat que faciliten el privilegi i també en les experiències reals de la gent; en particular, les dels activistes que protestaven contra la supressió de la llibertat individual per culpa de l'Estat i del sistema econòmic.

Aquest poema està estructurat en tres parts i queda clar que Little va ser linxat per assassins llogats per l'Anaconda Copper Company. El sindicalista, que era molt admirat pels IWW, buscava reclutar treballadors prèviament exclosos pels sindicats professionals de mà d'obra especialitzada que havia creat la Federació de Treball americana. Els «*wobblies*» volien un «gran sindicat» i van allistar treballadors immigrants –força explotats–, no pas blancs o dones.

El Calvari, també conegut com el Gòlgota, estava prop de l'exterior de les muralles de Jerusalem. És on, segons els Evangelis, va ser crucificat Jesús de Natzaret. En grec, significa «Lloc de la Calavera». En alguns idiomes, com que el lloc està històricament associat a aquests esdeveniments bíblics de patiment i mort, l'expressió «viure un calvari» al·ludeix a un moment en la vida d'una persona força difícil, tens o preocupant. El terme procedeix de l'arameu. Podria significar «Turó d'execució», perquè el lloc estava destinat a execucions públiques i el nom fa referència als cranis abandonats que s'hi van trobar. També podria significar que estigués a prop d'un cementiri i el nom faria referència als ossos allí soterrats. Finalment, s'ha suggerit que l'orografia del lloc té la forma d'una calavera i que rep aquest nom per això. Tal com avança el títol, el poema narra la vida de Little com si es tractés d'un màrtir, amb el seu cos crucificat sobre un «turó». Segons Ralph Chaplin, poeta llorejat dels IWW, i l'historiador Melvin Dubofsky, Little simbolitzava el cos de la classe treballadora adolorida, mentre viatjava de ciutat en ciutat, de vaga en vaga, colpejat i deixat com mort en molts dels llocs on anava. El mateix Dubofsky manté en *We Shall Be All* –el seu estudi definitiu sobre els IWW– que, quan Little arribà a Butte, era un reumàtic xacrós que suportava els vestigis

dels massa colps rebuts i massa presons habitades i coixejant amb crosses a resultes d'una cama acabada de trencar.

Els ominosos tons dels versos permeten imaginar l'Anaconda Hill com una mena de Gòlgota o Calvari i a Little com un nou Crist caracteritzat pel seu activisme laboral i d'oposició a la guerra. De fet, la representació de Crist com a símbol de la resistència va ser un trop popular usat per artistes i escriptors durant les primeres dècades del segle XX. Certament, en «*The Masses*», revista cultural i política de periodicitat mensual publicada a Nova York entre el 1911 i el 1917 i de contingut socialista i feminista, van aparèixer durant els seus anys de publicació una nombrosa quantitat de dibuixos del cos de Crist per a satiritzar la hipocresia que implicava la Primera Guerra Mundial. Els textos eren de col·laboradors de la revista com George Bellows, Boardman Robinson i Sarah Cleghorn. La revista va ser fundada per l'immigrant neerlandès Pet Vlag. Un any després, Max Eastman en va ser l'editor. Hi van destacar col·laboradors com John Reed, Floyd Dell, Boardman Robinson, Louise Bryant, Dorothy Day y John Sloan. Va ser clausurada el 1917 pel Govern Federal dels Estats Units en aplicació de la Llei d'Espionatge «per conspirar a fi d'obstruir el reclutament militar als EUA» durant la Primera Guerra Mundial. Entre les posicions defensades en els articles de la revista, David Oshinsky n'assenyala algunes com «l'amor lliure, el divorci, el control de la natalitat, l'acceptació dels homosexuals i la satisfacció sexual de la dona».

«Com altres poemes de l'autora, «Agulles» és una reflexió obertament política i social en què aborda directament les lluites de la classe treballadora. Ho fa de manera més concisa i centrada. Així i tot, també explora sovint, en altres poemes, temes personals i emocionals.

«La legió de ferro» explora el tema del poder de la industrialització. Al principi, hi apareixen treballadors qualificats que son disciplinats i eficients, com l'acer ben temperat. A continuació, Ridge es pregunta què passaria si aquests treballadors deixessin la seva feina. Possiblement, provocarien el col·lapse industrial i social. Aquest poema se centra en l'impacte social de la indústria més que no pas en les experiències personals. Va ser escrit a principis del segle XX, quan l'auge de la industrialització i dels moviments obrers va promoure debats socials sobre el paper dels treballadors i les conseqüències dels avenços tecnològics.

«Fuel» és una acusació a les èpoques bèl·liques, perquè desafien les normes socials de respecte a la vida i els valors artístics. Mentre, en altres poemes, l'autora

explora el pacifisme i la naturalesa, en «Fuel» s'enfronta a les dures realitats de la guerra i la inutilitat de l'art davant la mort massiva.

«Un brindis» censura les creences religioses convencionals. En canvi, celebra aquelles etiquetades com a rebels i marginades per la societat. Compara els individus marginats amb màrtirs i reconeix llurs sacrificis per desafiar l'ordre establert i lluitar pel canvi social. En resum, el poema reflecteix l'esperit rebel de l'època i l'autora que desafien les normes establertes i qüestionen l'autoritat religiosa. Aquest és un altre poema de Ridge centrat en continguts socials i polítics més amplis.

«El perpetu retorn» reprodueix fidelment la millor poesia de Lola Ridge. Es tracta d'un retrat esgarrifós, angoixant i evocador de la desesperació i l'aïllament que poden aparèixer en la desolada existència de tres mariners nàufrags atrapats en un submarí. La foscor inquietant, gairebé tangible, i el també inquietant silenci transmeten les profunditats claustrofòbiques de la seva desesperació. El fort contrast entre el passat tranquil i el present implacable i angoixant augmenta l'impacte emocional. Podria tractar-se de dues accions esdevingudes en dos moments diferents de la mateixa època o –és la meva interpretació personal– de dues accions pertanyents a dos moments històrics diferents. El títol en facilita aquesta interpretació. En tot cas, però, totes dues compartirien un tema comú: una batalla al mar on els mariners defensen els interessos de llurs amos. Hi ha un seguit d'estrofes en lletra cursiva i un altre en lletra rodona. Les primeres pertanyerien a una situació present. Les segones, al passat. Les primeres parlen de tres mariners tancats en un submarí que s'ha enfonsat a causa de la batalla en què s'han vist immersos (podria al·ludir a la Primera Guerra Mundial?). L'acció de les estrofes escrites en lletra rodona transcorre en un vaixell atacat per una galera. En un moment donat, els esclaus que remen veuen alliberades llurs mans dretes dels grillons i decideixen defensar el vaixell, propietat de llurs amos. En qualsevol cas, en les accions esdevingudes en el passat, és el poble el que lluita en nom dels seus amos –els poderosos– que no arrisquen llur vida en cap batalla. Es tractaria d'una situació que es repeteix perpètuament en la vida de la humanitat: els poderosos sempre sotmeten el poble.

El significat del poema és múltiple. Aquí al·ludirem sobretot al mite del perpetu retorn, que dona títol al poema i que apareix entre cometes perquè és un mite universal que ha estat tractat per força filòsofs –els primers van ser els estoics– i escriptors. En tot cas, s'aproparia al que en va dir el filòsof romanès Mircea Eliade. Ell considerava que tots els esdeveniments ocorreguts després del temps mític del

començament –el dels homes primitius– no tenien ni valor ni realitat, i que tan sols hi comptava el primer esdeveniment. En el cas d'aquest poema, l'actitud dels esclaus d'ajudar llurs senyors ha vingut repetint-se habitualment des de l'Antiga Grècia. Aquells esclaus hi veien llur vida reflectida en el perpetu retorn de la Lluna. Hi hauria, doncs, un paral·lelisme entre ells i l'etern esclavatge a què s'hi veu sotmesa la major part de la humanitat, capaç de defensar aquells que l'esclavitzen, com és el cas dels tres mariners tancats en un submarí enfonsat.

En «Palestina» i «Babel» Ridge mostra el seu interès pel Proper Orient. Segons Terese Svoboda, el primer va ser escrit com a reacció contra els acords que el 1917 estaven redactant els líders dels principals països que van participar en la Primera Guerra Mundial sobre Palestina. En contrast amb un altiplà amb fronteres limitades, el poema retrata Palestina com una entitat pròspera interconnectada –que és on posa l'èmfasi– amb la comunitat global. Aquesta representació difereix de les representacions tradicionals sobre Palestina com a víctima. El seu llenguatge compacte i evocador transmet eficaçment les complexitats de la història i la identitat palestines.

«La cançó» és un poema bèl·lic que destaca per la crua i poc sentimental representació dels horrors de la guerra. Reflecteix la desil·lusió i la crítica a la propaganda bèl·lica que va sorgir durant la Primera Guerra Mundial. Així mateix, recull el desajust entre els horrors del conflicte i el fervor patriòtic que l'acompanyava. Com en molts altres poemes seus, Ridge descriu individus forçats fins als límits de l'existència i s'acara amb l'espectador a través de la mirada en considerar-lo còmplice del sofriment dels altres. El poema comença amb discordants imatges de camps de batalla sagnants i crits ensordidors que expressen la brutalitat i la devastació de la guerra. En aquest seguit d'imatges força condensades, el poema juxtaposa el sofriment dels soldats a la música patriòtica que els mena a la guerra. Mentre els músculs xisclen per l'esforç de moure's a través del sagnant fang, el fum vora terra i el foc d'artilleria, els soldats senten un feroç desig de viure que ressona com una cançó.

En «Als altres» la veu poètica observa el protagonisme dels «altres» en societat i assenyala llurs esforços i contribucions col·lectives tot comparant-los amb un radiant tapís que il·lumina Amèrica. El subtil llenguatge del poema i les seves franques imatges contrasten amb l'estil més efusiu i emotiu d'altres poemes de Ridge. Reflecteix també un gir envers una estètica més modernista que posa l'èmfasi en l'objectivitat i una perspectiva distant. Davant la resplendor col·lectiva

dels altres, la veu poètica reconeix la seva pròpia llum, relativament feble, que lluita contra els elements i ha quedat reduïda a una flama vacil·lant. No obstant això, malgrat la seva relativa foscor, la veu poètica afirma la seva presència indestructible suggerint una resiliència serena enmig de la brillantor de l'elit social.

Prenent com a excusa la història bíblica de la Torre de Babel, «Babel» explora el tema de la fragmentació i conseqüent divisió. La veu poètica suggereix que la manca d'enteniment que va tenir lloc a Babel no va ser tan sols fruit d'una confusió lingüística, sinó també d'una profunda incomprensió entre les ànimes humanes com a conseqüència d'una societat de classes potenciada pel capitalisme que va ser i continua essent la que impedeix que els humans assoleixin la unitat i mantinguin una solidaritat que creï una situació grandiosa de debò. La brevetat i el dur llenguatge del poema emfatitzen el profund impacte d'aquesta divisió.

El poema també es fa ressò dels temes de l'aïllament i l'alienació, tan presents en altres obres modernistes, que reflecteixen el desencís i la fragmentació que van caracteritzar el període posterior a la Primera Guerra Mundial. En comparació amb una altra poesia de Ridge –que celebrava sovint la bellesa i la interconnexió del món natural–, «Babel» presenta una visió fosca i pessimista de l'existència humana. Així mateix, el poema constata l'interès de Ridge pel Proper Orient, com també hi hem vist en «Palestina». Es tracta d'una al·legoria del càstig que els poderosos –en aquest cas, simbolitzats en Déu– apliquen als treballadors quan volen ser iguals a ells tot condemnant-los a no entendre's entre ells i, per tant, mancats de solidaritat. Així doncs, la Babel del *Llibre del Gènesis* és la «intrahistòria» –segons Miguel de Unamuno, el creador del mot, és una veu referida a la vida tradicional o «tradició eterna» que serveix de «decorat» a la història més visible– del poema: els descendents de Noè es van desplaçar a la Plana de Senar (Babel) i van decidir de construir-hi una torre que arribés al cel. Tots parlaven el mateix idioma, però Jehovà els va castigar fent-los parlar diferents llengües per tal que no s'entenguessin entre ells i no poguessin arribar-hi, a fi d'evitar que esdevinguessin massa poderosos.

«El violinista» narra una captivadora escena en un cafè hongarès, on un violinista petit i de cabell clar toca l'instrument amb passió. La poeta ha sabut recollir l'essència de l'expressió musical i la connexió entre l'intèrpret i el seu instrument. Aquest poema mostra, per una banda, un enfocament similar a aquells els temes dels quals estan relacionats amb l'art i la passió; per l'altra, les imatges sensorials i el llenguatge evocador s'alineen amb els estils literaris més generals de l'època.

En «Vent de matinada» veiem que, quan es fabrica paper –que procedeix de la fusta– s'asseca parcialment. La polpa humida que en resta es fa passar per rodets per a esprémer-la fins assolir el gruix desitjat. Elucubrant una mica, potser l'escriptora volia destacar que les flors vives acabades de tallar moriran i s'assecaran sobre un paper que procedeix d'una matèria també viva com és la fusta, que es deixa assecar.

«Vent del nord» traspua un esperit apassionat i rebel que encarna el desig d'alliberament i fugida de la veu poètica. La seva estima pel Vent del Nord representa un anhel pels aspectes salvatges i indomables de la natura, en contrast amb els límits potencialment sufocants de la societat. Reflecteix també la preocupació del modernisme pels temes de la llibertat, la individualitat i la recerca de sentit en un món que canvia ràpidament. Les imatges del poema son sorprenents, ja que presenten el vent del nord com una força poderosa que pot destruir, però també crear. El desig de la veu poètica de quedar envolupada pels «vigorosos braços» del vent suggereix un anhel d'intimitat, tant física com emocional.

«El destructor» és un esgarrifós poema, tan pertinent avui com ho fou quan va ser escrit (1918). Pot ser considerat una crònica del poder de la natura, però també una metàfora de diferents formes de destrucció humana tot destacant-n'hi l'energia i el furor. Aquest poema està més centrat en la representació de l'aniquilació que no pas en la introspecció i les reflexions personals. En el context de la seva època, el poema reflecteix la conscienciació del devastador potencial de la industrialització i la degradació mediambiental. De fet, personifica el poder destructiu del vent tot comparant-lo amb una força imparable que arrasa i remodela el món.

«Cançó de bressol» parla de la relació entre treballadors blancs i negres als Estats Units durant la Primera Guerra Mundial i el període de radicalisme laboral –amb les conseqüents revoltes– va ser força complicada. Encara que no és aquest l'espai més adient per parlar-ne, interessaren tant a Lola Ridge que cal esmentar-hi algunes qüestions relacionades per entendre millor el poema.

Els precedents estan en la gran migració de negres del sud a causa de les terribles condicions econòmiques en què hi vivien. Pel que fa al país en la seva totalitat, la situació social i laboral s'havia mantingut en un feble equilibri fins a la «Gran Guerra» (Primera Guerra Mundial, 1914-1918). Llavors, quan els treballadors estatunidencs blancs no qualificats havien estat reclamats per anar al front i altres originaris de països europeus en conflicte amb els EUA havien estat deportats, ciutats com East St. Louis van experimentar tal manca de mà d'obra

blanca que van començar a ser reemplaçats progressivament per ciutadans negres procedents del sud a la recerca de salaris una mica més dignes. Com que la seva situació en els estats d'origen havia estat tan denigrant socialment i econòmica, estaven sempre disposats a substituir els blancs que acceptaven fer vaga quan era convocada. Hi havia, doncs, una continuada provisió de mà d'obra negra llesta per a treballar en tasques que havien realitzat en el passat els treballadors blancs.

McLaughlin ha aportat context a la «*Great Migration*» (1910-1970) de negres del sud cap al nord, el mig oest i l'oest del país. Encara que ja havia començat en finalitzar la Guerra Civil dels EUA (1861-1865), es va intensificar de manera creixent a partir del segle XX, sobretot des del 1910, quan l'esperança d'aconseguir una ocupació començà a fer-se peremptòria i n'hi hagué més possibilitats. Continuant amb McLaughlin, sembla que, a partir del 1916, la presència de la comunitat afroamericana a East St. Louis es va polititzar quan els demòcrates locals acusaren aquesta comunitat d'organitzar un complot per trucar vots a favor del Partit Republicà. A més a més, tenien en contra el seu rol com a esquirols perquè trencaven les vagues dels blancs i acceptaven salaris més baixos en les fàbriques locals, les mines i les plantes d'empaquetar carn. Els treballadors blancs ja havien començat a veure els treballadors negres com una greu amenaça per a la seva identitat i supervivència i els percebien com uns manifassers en els espais públics i privats que, fins llavors, havien estat propietat exclusiva dels mascles blancs, sobretot pel que fa a la política i llur capacitat per a proveir llurs famílies. Així doncs, consideraven la comunitat afroamericana com una amenaça a la seva seguretat personal i familiar. En cap moment no es van plantejar que els negres eren éssers humans com ells, amb els mateixos desitjos, la mateixa cura per llurs famílies i les mateixes necessitats, i que els veritables culpables de la situació eren els capitalistes que els explotaven. Els mascles blancs també van interpretar la presència negra com una amenaça a llur masculinitat i començaren a moure's per erradicar els residents afroamericans mitjançant la violència i la intimidació.

En la revolta iniciada el 2 de juliol del 1917 –va durar vora una setmana–, homes, dones i nens blancs cremaren les cases i els negocis dels negres amb l'aprovació de la policia i la Guàrdia Nacional (enviada a sufocar la revolta), que va acabar abandonant els seus llocs i unint-se als assassins. Elliot Rudwick detalla la participació de les dones blanques. En alguns casos, guiades per una salvatgeria que les duia a disparar la gent negra quan intentaven escapar-se'n per salvar llurs vides; en altres casos, fent-se còmplices com a espectadores o controlant les

multituds i silenciant llurs objectors amb amenaces i intimidacions. La vehemència amb què actuaren contra la comunitat negra apareix en reportatges periodístics sobre els successos, com el *Chicago Tribune* i el *St. Louis Globe-Democrat* el 3 de juliol del 1917. S'hi afirmava que una de les amotinades, amb un ganivet a la mà, cridava que volia tallar-li el cor a un home, ferit ja de bala. Aquell desig de treure-li el cor a algú ja incapacitat constata el temor als cossos negres incrustat en les narratives blanques; temor alleugerit en aquest cas per haver abatut el cos del negre, impossibilitar el seu reconeixement com a ésser humà, confirmar que no era blanc i que era castigat per haver intentat accedir a privilegis exclusius dels blancs.

W.E.B. Du Bois i Martha Gruening començaren a investigar la revolta a partir de la fotografia d'un cos ferit. Es tractava d'un home negre estabornit intentant aixecar-se del terra, prop de les vies d'un tramvia. Amb posterioritat, en llegir el text que en parlava, van descobrir que, probablement, havia estat tret a la força del tramvia per una multitud blanca i colpejat a continuació fins a la inconsciència. Tots dos cronistes ens introdueixen a través de llurs relats en la que seria àmpliament coneguda com «La Massacre d'East St. Louis».

El 2 de juliol del 1917, East St. Louis (Illinois) va afegir una infame i repugnant pàgina a la història de totes les massacres del món. Durant el dia, una multitud d'homes, dones i nens blancs van cremar i destruir vora 400.000 propietats pertanyents a blancs i negres. Van treure a puntades de peu de les seves llars 6.000 negres i n'assassinaren deliberadament disparant-los, cremant-los o penjant-los entre 100 i 200. Du Bois i Gruening van extraure força informació procedent dels serveis periodístics locals, d'una lletra del secretari d'un sindicat obrer, d'intervius i de testimonis personals d'observadors i víctimes. A continuació, elaboraren un fervorós i intens relat de l'experiència i el sofriment d'aquells negres durant les primeres 24 hores. De fet, els colps, els trets i els penjaments relatats son tan nombrosos que és difícil recordar-los sense llegir-los més d'un cop. La violència va culminar en un incendi deliberat en què la policia local i la Guàrdia Nacional (milícia estatal) van refusar d'intervenir. En alguns casos, àdhuc, van participar activament al costat dels blancs en actes de violència i destrucció.

Però la situació no es va circumscriure tan sols a aquesta població. James Weldon Johnson va titular el període «*Red Summer*» (Estiu Vermell) per descriure l'onada de violència que va travessar el país de forma terrible com a resultat de la fricció entre els soldats blancs procedents de la Primera Guerra Mundial i els negres que, s'hi havia quedat substituint-los en llurs oficis. Quan hi van arribar,

s'hi van trobar sense feina. Una atroç preseqüela va ser, precisament, la que va tenir lloc a East St. Louis, quan 10.000 homes blancs s'hi van amotinar i buscaren la revenja en els negres que havien actuat com a esquirols i que, per tant, conservaren llurs treballs. Josephine Baker, la gran cantant negra que hi vivia i que es va traslladar a París amb posterioritat, farta de patir el racisme del seu país, tenia llavors 11 anys i recorda que el seu germà li va preguntar a la seva mare si el soroll que sentia era l'inici d'una tronada, a la qual cosa la seva mare li va respondre: «son els blancs».

Lola Ridge sempre havia tingut interès per temes com el linxament com a cerimònia oculta de la repressió, l'execució on l'Estat sanciona l'assassí enfrontant uns treballadors contra els altres, les revoltes racials i els empresonaments polítics. Molts esdeveniments polítics sobre els quals va escriure Ridge al llarg de la seva vida van tenir lloc el 1917, com ara el linxament del líder sindical Frank Little («Frank Little al Calvari») i les terribles revoltes a East St. Louis («Cançó de bressol»).

En «Cançó de bressol», explora el tema de la intolerància centrant-se en les accions d'unes dones blanques que llencen un infant negre a l'interior d'una casa cremant-se de la ciutat East St. Louis durant les revoltes racials el juliol del 1917. Ara bé, Ridge va sentir sempre la necessitat d'escriure sobre la tortura i l'explotació laboral a fi d'il·lustrar els seus lectors sobre les condicions polítiques, socials i econòmiques en què vivia la població majoritària –negra i blanca– i que tant de dolor físic i psicològic engendraven. Aquesta estratègia va dotar d'un poder evident els seus poemes. L'homenatge de Ridge als esdeveniments ocorreguts a East St. Louis es va convertir en la potent «Cançó de bressol», com a forma poètica de protesta social que no ha estat igualada per cap altre poema seu.

El sanguinari estiu del 1917, tal com també és conegut, no sols havia destrossat les comunitats mineres, sinó també les industrials. Primer, la salvatge massacre d'East St. Louis; un mes després, l'assassinat de Frank Little. Com les morts de miners a la Granite Mountain Speculator, les revoltes a East St. Louis estaven relacionades amb els enfrontaments laborals en temps de guerra, sumades a la història que es desenvolupa durant els conflictes bèl·lics. En el cas de la ciutat de l'estat d'Illinois, les morts van tenir també una dimensió racial, perquè els treballadors blancs mutilaren i assassinaren els treballadors negres després d'un assetjament de 24 hores. Alguns dels ciutadans negres duien vivint-hi força anys, però d'altres eren nouvinguts. Es tractava de persones que procedien de ciutats del sud on els homes guanyaven 80 centaus al dia i les dones 50 centaus a la setmana.

Els 3 dòlars diaris que els homes podien guanyar als escorxadors d'East St. Louis i el dòlar i mig a la setmana les dones en el sector de serveis eren fortunes inconcebibles per als estàndards del sud del país.

Encara que «Cançó de bressol» va ser escrit com una resposta aïrada a la massacre col·lectiva, també es va fer ressò –encara que menor però no per això menys horrorós– dels episodis relacionats amb les revoltes generalitzades pertot arreu. De fet, una nota parentètica al final del poema així ho declara: «Un incident dels Disturbis Racials a East St. Louis quan unes dones blanques van llençar viu un bebè de color al bell mig d'un foc abrusador». Així i tot, tant la poesia de Ridge com la massacre d'East St. Louis han estat negligides. La primera, per la història literària. La segona, per la història nord-americana. Fins i tot, per als estàndards actuals de violència, en què res no sembla ser tan desconcertant com una tortura horripilant o un acte brutal que poden ser tractats amb menyspreu, indiferència o esdevinguts fetitxes, els esdeveniments a East St. Louis encara semblen avui massa estremidors i tot per a ser-hi païts.

No sabem si Ridge va conèixer la revolta a través de la premsa negra, però el seu poema emula l'atrocitat de què van parlar escriptors i crítics socials de l'època, com Du Bois –fundador de la NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*)– i Gruening. Amb tot i això, no sols relataren el terrible comportament d'homes, dones i nens blancs a East St. Louis, sinó també de la generalització i omnipresència de l'odi racial als EUA; i no sols en temps de guerra.

Tal vegada, seria convenient afegir que la sensibilitat poètica de Ridge mai no es va aferrar als seus orígens culturals cèltics. Certament, no va albergar cap nostàlgia envers Innisfail (Austràlia) o *The Land Paved with Gold* (miratge dels immigrants europeus envers les riqueses que suposadament trobarien als EUA). Ans al contrari: va esdevenir la retratista del gueto jueu de Nova York en el seu llarg poema «El gueto» i una observadora irònica en «Cançó de bressol», la idea central del qual és la situació de la comunitat africana trasplantada als EUA.

El to irònic de Ridge en «Cançó de bressol» té com a objectiu identificar els terribles actes –sobretot els de les dones blanques– com a resultat d'una histèria racista exacerbada en temps de guerra a través d'una cançó de bressol. El resultat es va veure complicat per l'afegiment dels trops del cos i del dolor, temes tan presents en la seva poesia. Així mateix, mentre l'actitud irònica de Ridge en «Cançó de bressol» vol ser una resposta distanciada davant tanta atrocitat, les descripcions de Du Bois i Gruening son d'una intensitat periodística molt gràfica.

Hi relaten l'atmosfera de diversió, rialles i burla que imbueix les multituds blanques quan encenen les cases dels negres, els n'hi veuen sortir amb la roba cremant i riuen davant llurs retorciments de terror i dolor mentre s'arrosseguen pels carrers fins morir, o moren a llurs pròpies cases cremant-se.

La visió irònica de Ridge sobre el racisme blanc busca també focalitzar-ne l'impacte en l'audiència a través d'un episodi particularment horrible: l'assassinat d'un bebè negre innocent a mans de les mares d'altres nens. Ridge desestabilitza el caràcter tranquil·litzador de qualsevol cançó de bressol emprant-hi un to mofeta quan la dona blanca imita el bebè, els seus pares i tots els afroamericans emprant llur dialecte «*blackface*» en una mena de cant de joglaria, alhora que li manca un precepte bàsic de tota maternitat: protegir la infantesa. Per contra, Du Bois i Gruening relaten una història horripilant, si bé és cert que la intensa prosa del primer empra un llenguatge que embelleix els aspectes dolorosos amb l'objectiu d'excitar i incitar la seva audiència.

Ridge complica l'experiència individual del cos familiar de mare i fill tot projectant-los com un cos col·lectiu sobre el qual cau tota la ràbia i la intolerància dels blancs, i agita així les emocions dels lectors i, quan descriu les enrabiades accions de les dones contra un bebè innocent, ridiculitza o dissimula el sentimentalisme associat a la cançó de bressol. En el fons, està demanant als lectors que comparen la ràbia dels blancs amb la innocència dels negres i la maternitat de les negres amb la intolerància de les blanques. Vol sacsejar-los per tal que accepten la complicitat de les dones en mantenir l'odi racial i la discriminació, tant llavors com avui, en la vida americana.

Sols podrem entendre i, doncs, comprometre'ns amb la Ridge poeta i política, amb la seva immensa passió i art, si capturem la intertextualitat de «Cançó de bressol» i la comparem amb la prosa apassionada d'escriptors polítics com Du Bois, que aporten el fons social i històric que enriqueix i expandeix el nostre coneixement de poetes com Ridge, que refà aquell rerefons històric en «Cançó de bressol» quan parla de la crueltat i la injustícia de l'època en què va viure i escriure. Finalment, si bé la poesia de Ridge tendeix a emfasitzar el cos masculí adolorit per damunt del femení, això no significa en absolut que no estigués interessada pel cos femení, encara que es tracti més aviat d'una excepció. Ho constatem en la imatge dels cossos carbonitzats i mutilats de les dones i els nens afroamericans que apareixen en el poema.

«Cançó de bressol» té el ritme d'una cançó de bressol, empra l'argot dels negres afroamericans i desenvolupa una temàtica relacionada amb la raça, la classe social i el gènere des d'una perspectiva crítica vinculada a esdeveniments reals molt presents en la seva producció. En el poema son dones blanques de la classe treballadora les que transmeten la violència racial tot emprant el dialecte dels negres –el d'aquells als quals persegueixen– i una estructura poètica que imita la cançó de bressol que se suposa que conforta. Paradoxalment, la hi canten a un infant negre la mare del qual està essent colpejada i cremada viva i el clímax del poema arriba quan el bebè és llençat al foc per cremar-lo viu també. Emprar un esdeveniment actual com a referent poètic afegeix credibilitat al violent potencial que suposa que dones blanques perpetuen l'odi i mina l'assumpció que criar sigui una qualitat femenina innata. En conseqüència, Ridge força els lectors a confrontar la realitat dels qui no tenen poder.

Els escriptors de principi de segle XX ja havien recuperat el cos com a objecte d'observació per a influir en els lectors i els obligaven així a interrogar-se sobre llur relació amb els altres. En el cas de «Cançó de bressol», Ridge convida els lectors a reflexionar sobre la seva posició davant els temes racials, de classe i de gènere. Mitjançant l'ús d'imatges grotesques i la repetició irònica, el poema capta l'espectacle esperpèntic de la violència alhora que destaca la complicitat dels testimonis, que romanen passius. La juxtaposició del nadó innocent i vulnerable davant una multitud indiferent subratlla els efectes deshumanitzadors de l'odi racial.

Si «Cançó de bressol» empra una forma tan tradicional com és la cançó de bressol, és per invocar i, alhora, alterar els conceptes tradicionals de maternitat, gènere i igualtat social. Ridge ens adverteix de l'existència d'uns límits racials i classistes difícilment superables. Ho fa descrivint les accions d'una dona blanca que dona suport actiu a la massacre «cantant-li» una cançó de bressol a un bebè negre que acaba de quedar-se orfe perquè han cremat la seva mare, i el conforta als braços abans de llençar-lo, encara viu, al foc. Aquesta acció dinamita l'ideari tradicional sobre la feminitat i la maternitat. Substituir la feminitat, que tradicionalment implica misericòrdia, pel sinistre plaer internalitzat d'extingir la vida del nadó al llarg de vuit estrofes constitueix una pràctica de la barbàrie, encara que no com a gènere exclusiu de la comunitat blanca. La qualitat nodridora de la maternitat, pròpia d'una cançó de bressol, és substituïda per una condició exterminadora, mancada de cor; i totes dues identitats es poden aplicar a la classe

treballadora blanca i son evidents en el poema: la veu femenina que conforta l'infant als seus braços és la mateixa que hi afegirà intencions assassines.

Cada vers conté 4 síl·labes fortament tòniques, amb la qual cosa imita l'estructura de la rima tradicional de la cançó de bressol. Ridge s'hi basa repetint el començament del primer vers de la primera, la tercera i la vuitena estrofes «Dorm-te, infantó...», però altera el consistent quartet amb una rima de bressol: les estrofes primera, segona i vuitena empren un esquema de rima *abab*, seguida per una rima *aabb* en les estrofes tercera, quarta, cinquena i sisena. La setena interromp les anteriors amb l'esquema *abba*. Aquesta estructura irregular no aconsegueix consolar l'infant, tampoc acomplir les expectatives del lector. Bàsicament, la rima desenvolupada entre les estrofes tercera i sisena bressa l'infant i aclimata el lector per a la violència que s'esdevindrà al final. Dissortadament, la traducció no m'ha permès de traslladar rítmicament de forma fidel aquest magnífic poema de Ridge.

Com a cloenda, apuntar que la cançó de bressol és prou més que una agrupació de versos destinats a tranquil·litzar un infant per a dormir-se. És també una eina didàctica força poderosa que funciona com a assignació de subjectivitat a la infantesa. Creada per a tranquil·litzar els infants amb un «pre-llenguatge» específic, les rimes de les cançons de bressol acaben incrustades en els records més primerencs de les criatures i consoliden un format inscrit en la subjectivitat des del naixement. Per tant, en imitar les estructures tradicionals de la rima de la cançó de bressol, Ridge pretén atraure la nostra atenció envers la manera en què el poder funciona a través d'aquestes formes, mostrant la capacitat d'aquest tipus de cançó per a funcionar com a pensament personificat, emmagatzemant el record de l'odi i la por en el cos de les futures generacions. Hom pot constatar l'intens ritme d'aquest poema tot escoltant la seua recitació en aquest enllaç: https://www.poemhunter.com/poem/lullaby-64/

«L'expòsit» descriu de manera convincent un paisatge hivernal desolat i hostil, caracteritzat per vents gelats, neu flotant i un terreny àrid i inexorable. Les imatges evoquen una sensació de solitud, aïllament i vulnerabilitat, ja que la veu poètica i el seu acompanyant estan envoltats de forces naturals implacables. En contrast amb altres poemes de l'autora, que sovint exploren temes com l'amor, la pèrdua i l'esperit humà, aquest poema se centra en les dures realitats del món natural.

«La dona enjoiada» parla de manera sorprenent una dona excessivament enjoiada juxtaposant allò bell a allò grotesc. El contrast entre el seu opulent aspecte i les seves imperfeccions físiques produeix una sensació d'admiració i, alhora,

repulsió. Ho aconsegueix mitjançant imatges riques i evocadores que capten la imponent presència física de la dona i les reaccions que suscita en els altres. En comparació amb altres poemes de l'autora, aquest s'enfoca en l'aspecte físic de la protagonista. Tot i que la poesia de Ridge explora sovint la justícia social i l'augment de poder femení, aquest poema ofereix una perspectiva més directa en retratar una dona l'aspecte de la qual és soscavat per la seva excessiva ornamentació. Així mateix, el poema reflecteix les actituds socials i culturals de l'època en revelar la fascinació per la riquesa i el materialisme. Ara bé, Ridge considera que no importa quants diners puguis tenir si no et concedeixen la felicitat. La dona enjoiada, de lluny, sembla sentir-se bé, però, en apropar-vos-hi, pots constatar que està trasbalsada a causa de la solitud i la infelicitat. Al final, abandona el lloc perquè se sent molt desgraciada.

Al llarg del poema, Ridge empra unes imatges i un to específics que li permeten de transmetre la idea que els diners no compren la felicitat ni tampoc no la concedeixen. Així, quan descriu els diamants a començament del poema, semblen brollar-li dels lòbuls de les orelles i son brillants i lluents. Hi apunta la idea que la primera vegada que hi veus una dona que en duu, penses que és feliç pel que té i que és tan brillant i lluenta com els seus diamants. Tanmateix, al final del poema, exposa l'agitació de les gemmes –que podria ser una projecció de l'estat de la protagonista– i suggereix que, si t'hi apropes, no son tan brillants ni lluentes com semblaven al començament. L'autora insinua que la dona aparenta estar molt contenta quan comença a guanyar diners, tot comparant-ho a bilions de raigs. Si bé Ridge és molt directa quan diu que la dona del poema està trista, fins i tot, plorant, la qual cosa implicaria que, després de tot, no és tan feliç amb tants diners, puix que se sent sola. Apropar-se a ella es descobrir la veritat, diferent de les aparences.

«Submergit» s'endinsa en la constatació de l'aïllament per una banda i l'anhel de connexió per l'altra de la veu poètica, que s'enfronta a la seva por a allò desconegut i expressa al llarg d'aquests tretze versos el desig d'explorar no sols el seu veritable jo sinó també el seu propi potencial. Desig que revela un complicat conjunt de requisits per a la poeta radical que va ser Ridge. La literatura romàntica ja s'havia interessat per l'autodescobriment i l'alliberament de les expectatives de la societat, amb la qual cosa reflectia un canvi cultural envers l'individualisme i l'expressió de les emocions. El modernisme en fou un altre moment.

«Art i vida» explora la dinàmica relació entre l'art i la vida. Quan l'art és vibrant i juvenil, vital i sense càrrega, la vida es resisteix a la seva abraçada, la seva

influència. Però, quan s'estanca i envelleix, quan actua reflexivament, la vida la persegueix activament perquè se sent atreta per la seva saviesa i experiència. Certament, el poema analitza el procés creatiu i suggereix que es tracta d'un cicle continu d'inspiració i estancament, en què cada etapa ofereix una visió única de la naturalesa de la vida. El poema consta de dues parts, cadascuna amb un to i una perspectiva diferents. La primera comprèn les dues primeres estrofes; la segona, les dues darreres.

El 1919, Ridge va pronunciar un discurs a Chicago anomenat «*Woman and the Creative Will*» sobre com els rols de gènere construïts sexualment obstaculitzen el desenvolupament femení. També hi va afirmar que «la dona no és i mai no ha estat la inferior natural de l'home». I això ho va dir deu anys abans d'aparèixer *A Room of One's Own* de Virginia Woolf. El poema «El pont de Brooklyn» n'és un exemple d'aquella «*Creative will*».

A començaments dels 1920, quan Ridge era editora de les influents revistes «*Others*» i «*Broom*», presidia cada dijous a la vesprada un saló literari on William Carlos William i Robert McAlmon ordien plans per a la seva revista «*Contact*», el jove de vint anys Hart Crane flirtejava amb tothom que tingués a la vista, la seva bona amiga Marianne Moore llegia els seus primerencs esborranys i Vladimir Maiakovski trepitjava fort la seva tauleta de centre. Crane es va sentir tan inspirat pel poema «El pont de Brooklyn» que el seu exemplar de *El gueto i altres poemes* està en la Biblioteca de Llibres Rars i Manuscrits de la Universitat de Columbia.

El pont de Brooklyn –conegut inicialment amb el nom de «Pont de Nova York i Brooklyn»– uneix els barris de Manhattan i Brooklyn a la ciutat de Nova York. Va ser construït entre el 1870 i el 1883 i, en el moment de la seva inauguració, era el pont penjat més gran del món. També va ser el primer suspès mitjançant cables d'acer. Des de llavors, s'ha convertit en un dels símbols més importants de Nova York. De fet, és més que un pont que creua l'East River. El pont va ser dissenyat per la companyia d'enginyeria de John Augustus Roebling, de Trenton, Nova Jersey. Aquesta companyia ja havia construït altres ponts penjants, com el de Waco (Texas), que va servir de prototip per al disseny final de Brooklyn. El seu estil arquitectònic és neogòtic, amb arcs apuntats característics d'aquest estil en les dues torres laterals. La seva principal funció era unir per via terrestre l'illa de Manhattan amb la zona de Brooklyn a causa de la creixent demanda de persones que hi vivien i necessitaven desplaçar-se a Manhattan per a treballar. Anteriorment, aquest recorregut es feia a través de l'East River, trajecte força perillós per la gran

velocitat del riu i el clima canviant de la ciutat, a més de ser un trajecte llarg i tediós. Per a Ridge, el pont de Brooklyn és com el cos d'una pitonissa i aquesta imponent imatge té un caràcter semblant al que apareix en el seu poema «*Sons of Belial*», pertanyent a *Sun-Up and Other Poems* o «Cançó de bressol», dins aquest poemari. Encara que tots tres son tan crus com altres nord-americans de l'època, aquest destaca per l'impressionant do de Ridge per a la construcció de metàfores.

El poema presenta el pont de Brooklyn com una figura majestuosa, la d'una «pitonisa» (vers 1) «que t'enarques sobre la nit» (versos 1-2). La veu poètica sent que els «serpentins» (vers 3) del pont es tensen al seu voltant. Sensació que suggereix tant l'admiració com la submissió davant del poder del pont. Submissió emfasitzada en al·ludir al fet que «minva l'alè del món» (vers 4), la qual cosa implica que la pura presència del pont altera l'ordre natural de les coses. El llenguatge lliure i evocador del poema crea una imatge viva i inoblidable del pont. El mot «pitonissa» (vers 1) suggereix que el pont és una presència mística –fins i tot, divina–, mentre que les referències a «serpentins» i «que es tensen» (vers 3) creen una sensació de tensió i anticipació. Recordem que la pitonissa era una sacerdotessa d'Apol·lo a Delfos i que constituïa un dels elements primordials en el ritual d'emissió d'oracles. El seu nom està íntimament relacionat amb Pitó.

Les imatges del poema son també molt tàctils quan llegim que la veu poètica sent «com es tensen els teus serpentins» (vers 3) i «minva l'alè del món» (vers 4). Aquesta qualitat tàctil emfatitza encara més la presència física del pont i el seu impacte en la veu poètica. La perspectiva unívoca del poema i la seva imatgeria evocadora diferencien aquest poema d'altres de la mateixa època. Mentre que molts poetes d'aquell període es van centrar en temes més tradicionals, com la naturalesa o l'amor, aquest celebra el poder i la majestuositat d'una meravella arquitectònica moderna. La seva focalització en la qualitat física del pont i el seu impacte en la veu poètica s'anticipen al corrent poètic modernista que, amb posterioritat, posaria l'accent en la importància de l'experiència sensorial i la resposta subjectiva al món.

«Somnis» presenta els somnis com a entitats immortals, en contrast amb la mortalitat dels humans. No estan, doncs, subjectes a les limitacions de l'existència física i persisteixen malgrat els intents de suprimir-los. Els temes nuclears son la resiliència i el poder de la ment, tot posant l'èmfasi en la importància del temps en el subconscient i en l'exploració del jo interior. El llenguatge és concís, però també evocador quan utilitza metàfores per transmetre la naturalesa intangible dels

somnis. La comparació dels somnis amb «plançons d'antany» suggereix que els somnis son antics, perdurables i capaços de sobreviure, fins i tot, en les condicions més hostils. El darrer vers transmet una sensació de resiliència i esperança, la qual cosa implica que els somnis acabaran manifestant-se malgrat els obstacles.

Molts dels esdeveniments polítics sobre els quals va escriure Ridge al llarg de la seva carrera literària van tenir lloc el 1917: les terribles revoltes racistes a East St. Louis en «Cançó de bressol», el linxament del líder sindical Frank Little en «Frank Little al Calvari» i el reclutament de joves nord-americans per a la Primera Guerra Mundial, quan el seu país va entrar en guerra en «La foguera». Aquest poema critica les accions dels qui tenen el poder –«ELS vells» (vers 1)– sobre les generacions més joves. «ELS vells» controlen la foguera, que simbolitza llur autoritat, i la utilitzen per infligir dolor als «joves», representats pels braços ardents. Llur resistència a la voluntat dels «vells» xoca amb llur ràbia. La imatgeria del fum que s'eleva sense parar representa el patiment i la injustícia constants infligits a les generacions més joves. El poema també es fa ressò de temes relacionats amb el conflicte generacional i dinàmiques de poder que prevalien en el moment de la seva publicació a principis del segle XX.

Les escenes descrites en «Un record» pertanyen al «record» a què al·ludeix el títol, la qual cosa explica la naturalesa idealitzada de l'escena descrita, situada al final del vespre. Lola Ridge ens hi conta que allò que està evocant va implicar un canvi en la seva vida. Ara bé, el record li ha penetrat tan suaument en la ment que gairebé no n'ha estat conscient de la seva arribada. Amb tot, en adonar-se'n, reviu els més petits detalls i empra unes imatges, uns símils i un to que suggereixen que un record guanya si pot ser rememorat de forma completa. El poema s'estructura en tres estrofes que van reflectint progressivament el succés que brolla de la memòria. La primera estrofa introdueix l'ambientació i estableix una sensació d'intimitat amb el «tendre tempteig de l'onatge» (vers 5) «Mentre sèiem... una mica apartats...» (vers 7). La segona estrofa intensifica la imatgeria amb la descripció de la lluna i «l'humit aire» (vers 9) que els envolta. Finalment, la tercera estrofa torna al present amb el record d'un «lliri sense collir» (vers 19) que suggereix no sols el pas del temps sinó també la naturalesa perdurable de l'experiència. Aquest poema es caracteritza per la seva senzillesa i brevetat, si bé transmet un impacte emocional potent. S'alinea amb el moviment modernista de l'època, que posava l'èmfasi en l'ús d'experiències sensorials i imatges fragmentades. En capturar un moment fugaç, el poema esdevé un

testimoni commovedor del poder del record i de la naturalesa perdurable de la connexió humana.

El precís flux rítmic de «La carena», capturat pels versos curts i l'elisió de certes paraules, transmet una sensació de reflexió i introspecció. S'hi exploren els temes de la contemplació de la mortalitat, la solitud i el poder transformador de la natura. A diferència d'alguns poemes anteriors on Ridge expressava interessos més obertament polítics, aquest se centra en una experiència intensament personal. Es diferencia de les tendències literàries imperants en l'època per centrar-se en un estil més introspectiu i líric que reflecteix el creixent èmfasi modernista en la subjectivitat individual.

Encara que els temes de «El jardí» son el record, la gratitud i el poder transformador de la natura, la veu poètica els canalitza a través de flors –tant reals com figuratives– que li han regalat. Decideix no utilitzar-les ni tampoc mostrar-les de manera convencional, sinó amagar-les en un jardí secret on puguin florir i ésser recordades més significativament. Estilísticament, el poema es caracteritza per un llenguatge senzill, una imatgeria clara i concisa, l'ús de la repetició per emfatitzar la importància del record i la bellesa del jardí i una sensació d'atemporalitat en la seva reflexió sobre el passat i el futur. Comparat amb altres poemes seus, aquest hi destaca per la importància que dona a la gratitud i al poder transformador de la natura i ser més optimista i edificant que no pas altres poemes on parla sovint de la pèrdua i la desesperació. Tenint en compte l'època en què va ser escrit, reflecteix l'interès creixent dels corrents coetanis seus per la natura i el desig d'una vida més significativa i autèntica. En el poema, queda clara la seva opció pels regals que li han lliurat (les flors): amagar-les del món i estimar-les en privat.

«Vi de ferro» evoca la naturalesa captivadora del mineral de ferro en comparar-lo amb un vi acerb. Els seus tons terrosos, florals i sanguinis evoquen una sensació de força i intensitat. L'embriaguesa de la veu poètica a causa de les seves fortors condueix a una experiència transformadora que l'allunya de les normes socials i li inspira una nova apreciació per a allò sense refinar i gens convencional. Dins del cos de la seva obra, aquest poema destaca per la poc ortodoxa perspectiva sobre els materials industrials i l'exploració del poder transformador de la natura. Reflecteix així l'adhesió del període a l'industrialisme, alhora que en destaca el seu potencial per a desconnectar els humans del món natural.

«Desposseïda» presenta la viva imatge d'una ànima desposseïda d'allò que li pertanyia i, com a conseqüència, exposada als elements. Aquest poema de Ridge se

centra més en l'ànima individual que no pas en el cos social o polític col·lectiu. També difereix de l'estil més formal dels seus sonets anteriors en utilitzar versos lliures i un to més conversacional. En el context de principis del segle XX, aquest poema reflectia la desil·lusió i l'alienació que van caracteritzar l'inici d'aquella època, considerada força moderna, i explora la tensió entre el desig d'alliberament i la por a la incertesa que emanen de les convulsions socials i els avenços tecnològics del període.

«Les notícies (Pasqua del 1916)» és un sonet de protesta per expressar la ràbia i el dolor de l'escriptora després de l'Alçament de Pasqua –«*Éiri Amach na Cásca*» en gaèlic–, també conegut com la «Revolta de Pasqua», el 1916 a Irlanda. Fou una rebel·lió organitzada per republicans irlandesos per a acabar amb el domini britànic a l'illa i establir una república irlandesa aprofitant que el Regne Unit estava immers en la Primera Guerra Mundial. Va ser l'alçament més important a Irlanda des de la rebel·lió del 1798. Organitzat per set membres del consell militar de la Germandat Republicana Irlandesa, l'alçament va començar el dilluns de Pasqua –24 d'abril– i s'allargà sis dies. Membres dels Voluntaris Irlandesos, liderats pel mestre i activista per la llengua irlandesa Patrick Pearse, secundats pel petit Exèrcit Ciutadà Irlandès de James Connolly i 200 membres del Cumann na mBan, van ocupar diversos emplaçaments al centre de Dublín i van proclamar la República Irlandesa. També es van produir accions aïllades en altres llocs d'Irlanda, destacant l'atac a la caserna del Royal Irish Constabulary d'Ashbourne i els intents d'assalt als barracons del comtat de Galway i a les d'Enniscorthy al comtat de Wexford. A causa de la superioritat numèrica i d'artilleria, l'exèrcit britànic va suprimir ràpidament la rebel·lió obligant Pearse a acceptar la rendició incondicional el dissabte 29 d'abril. Els britànics van mantenir el país sota la llei marcial i van empresonar prop de 3.500 persones, moltes de les quals no havien participat en la revolta, i 1.800 foren enviades a camps d'internament o presons a Gran Bretanya. La majoria dels líders foren executats després de judicis marcials. La repressió britànica i les posteriors execucions van aconseguir tornar a situar el republicanisme al capdavant de la política irlandesa. La repressió del govern de Londres va portar major suport popular a la independència. La insurrecció armada va devastar Dublín. La ciutat va experimentar un nivell de destrucció sense precedents que es va veure agreujat per la manera en què les tropes britàniques van prendre represàlies amb armament mecanitzat que havien desplegat en la Primera Guerra Mundial a Europa. En cessar les hostilitats, els dublinesos van

quedar fascinats per l'aspecte dels carrers coneguts i els edificis emblemàtics, totalment en ruïnes.

El poema de Ridge està ple de tensió i d'imatges de violència i pèrdua. El cor de la veu poètica és comparat amb una campana exaltada, un ocell mare envoltant un niu en flames –que ens recorda vagament «Cançó de bressol»– i un amant frustrat per una escala trencada (al·lusió potser a la tragèdia shakespeariana «Romeu i Julieta»). El poema reflecteix, doncs, l'activisme polític de l'autora i el seu compromís amb els republicans irlandesos independentistes.

En aquest darrer poema, com en la resta d'aquest llibre de Lola Ridge de 1918, sobresurt el seu vigor davant la poetització de la ciutat moderna i l'esperit de protesta contra les injustícies polítiques, racials i socials dels Estats Units d'entreguerres.

THE GHETTO
AND OTHER POEMS

by

LOLA RIDGE



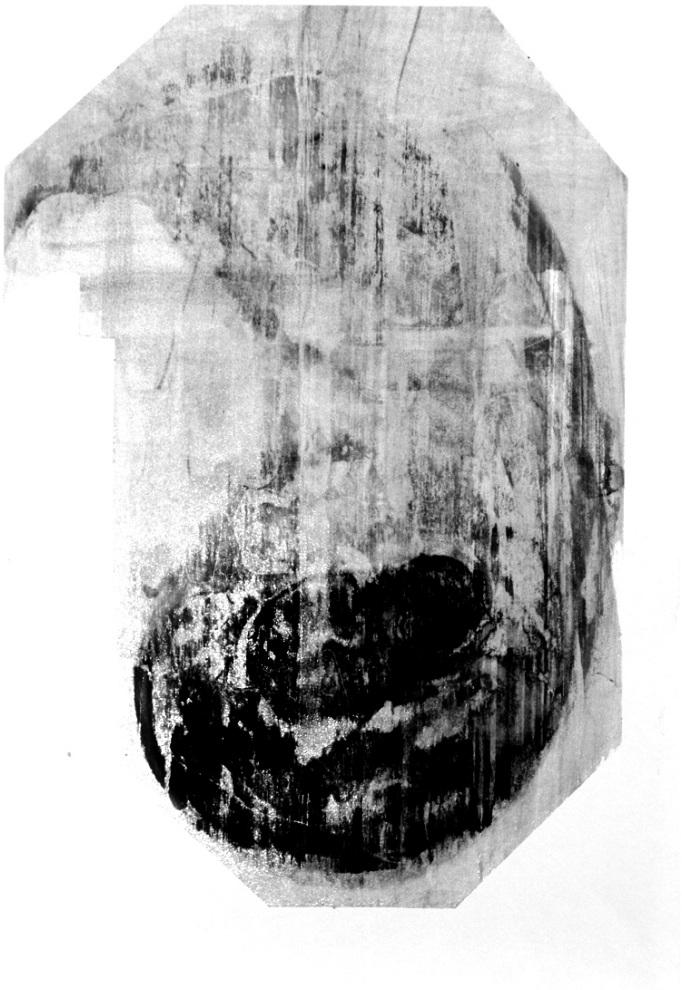
New York B. W. HUEBSCH *Mcmxviii*

AL POBLE AMERICÀ[1]

Festejareu amb mi, poble americà?
Tot i així, què tinc jo que us sembli bé?

Al meu tauler hi ha pomes agres,
mel servida sobre espines
i ferro líquid als meus flascons
calent des dels gresols.

Com voleu que us tempti tal vianda?



EL GUETO

I[1]

UN inaccessible aire fred[2]
en la vellutada foscor flota,[3] per llums[4] d'un blavenc acerat tornassolada,
però no dissol cap alenada la calor,
que descarrega el seu ponderós embalum sobre el gueto
i la major part del carrer Hester[5]...

La calor...
que s'apropa ensumant la desmesurada humitat del cos
com una bèstia que el gros ventre fumejant masega
i cobreix d'aire les avingudes...

La calor al carrer Hester,
com un feixuc carro ple a vessar
amb les escombraries del món.

Els cossos de les sortides d'incendis pengen
o sobre les verandes s'arrepapen...
Rostres girats cap amunt que brillen pàl·lidament amb llum trèmula,
rostres de color groc arengada pigallats com un fong,
rostres de noies molls
com humits lliris blancs
i rostres d'infants amb les obertes boques assedegades
que mamen de l'aire com de mugrons buits.[6]

Les joves en grups passen,
en fòrums i sales de reunions[7] convergeixen
indomables i lentes avancen
a través del frondós sotabosc de la calor.
Amb caps descoberts sota les estrelles,
criden els joves i les unes a les altres
amb franca camaraderia.[8]
Solament son antics i solitaris[9] llurs ulls...

Ondulant[10] s'arrossega el carrer
com un riu atabalat,
amb la seva ardent marea de carn
espesseint-se ininterrompudament.
Denses onades de carn
s'escampen sobre els paviments
com un trencant d'ones comarejant.
Carn d'aquesta perdurable
prole d'aquelles antigues mares[11] que van veure clarejar sobre Egipte...
i sobre abrasadores pedres seques van girar
i van continuar[12]
fins que els va caure dels braços l'or dels egipcis[13]...
en dejú i assedegades[14]...
i, tanmateix, van continuar endavant...

Van preveure –amb aquells ulls misteriosament clars
que miraven cara a cara el sol sense quedar-se cegues–
a través dels segles[15]
la marxa de llur perdurable carn?
Van sentir
sota el fos silenci[16]
del desert com un timó deturat
(i deixant senyals en la sorra els escorpins...)
la infinita processó d'aquells peus?[17]

II[1]

A can Sodos –en la petita cambra verda que fou del Bennie[2]– m'allotjo
amb la Sadie,
el seu vell pare i la seva mare,[3]
que no és pas tan vella i conserva el seu propi cabell.[4]

Ja no fa selles el vell Sodos.
Ha oblidat com es fan.[5]

Gairebé tot ho ha oblidat –fins i tot el Bennie, que es manté allunyat i envia vi en vacances–
i no li agrada la mare de la Sadie,
qui amaga les espelmes de Déu.
Tampoc la Sadie,
la jove exhalació pagana de la qual apaga el llum
que hauria de cremar sempre,
com el d'Aaron davant del Senyor.[6]

Giravolta el temps dins del seu cervell com un dial boig
i, nit rere nit,
el gest amorós del seu braç hi veig
dins de la màniga de color verd-greixós de l'americana
tot abraçant el Llibre[7]
i resplendint nítidament les espelmes
sobre la pal·lidesa del seu rostre de color paper envermellit,
com un psalm mal escrit...
Nit rere nit,
la seva elevada pregària[8] hi sento,
com un renill desesperat
davant de la porta tancada de Déu.

Roba negra porta la Sadie.[9]
D'un negre humit ple de fredes llums té el cabell
i massa blanc el rostre de fins contorns.
Durant el dia, les màquines
a les orelles li brunzeixen[10]...
Durant el dia, vola una fina pols
fins a goles resseques i irritades
i la calor –com un cadàver en conserva–
fins a la darrera cantonada empastifa.[11]

Llavors, quan més lentament es mouen les agulles sobre la tela,
els suats dits s'afluixen
i en humits blens sobre els ulls cauen els cabells,

empesa per algun poder interior,
tremola la Sadie com una vara...
Prim pistó negre que vola
en harmonia amb la seva màquina.[12]

Ella, que el treball a escarada assenyala amb ulls penetrants
i a les noies mana: «Aneu més a poc a poc,
si no, tornarà a tallar-vos!».[13]
Ella –inalterable àtom exaltat,[14]
retinguda al seu lloc per la feroç pressió d'ací i d'allà–
accelera les rodes propulsades
i el penetrant acer que dos cops
l'ha tallada fins a l'os.

De nit, llegeix[15]
aquells llibres que expressen els pensaments més inusuals,
de nova fornada i mal·leables,
pels quals el seu pensament
a fondre's amb efervescència s'afanya
o escup l'ardor en la mal il·luminada menjadora d'alguna sala
o en una manifestació de protesta a la Plaça,[16]
encenent la multitud amb els ulls il·luminats...
o balla bojament en un festival.[17]
Cada matinada la troba una mica més pàl·lida,
si bé a punt i afinada per a la llarga jornada,
alerta però baldada... com un ocell
que al llarg de tota la nit ha buscat pertot una llum.

L'amant gentil,[18] a qui ella encisa i maleeix,[19]
és un còdol més en la motxilla
per a la mare de la Sadie,
qui el rep amb ulls entretancats
que alguna benvinguda reprimeixen.
«Què caldria fer» dirà,
«Quan la Sadie vol, pren...

Millor que el Bennie amb la seva muller cristiana...
Un home no estaria tan disposat
si haguessin de barallar-se
per anomenar-la jueva...»[20]

Tanmateix, quan al llit jau
i li arriba la remor de llur conversa
i els silencis...
Sé que mai no s'adorm
fins que el glaçador corrent d'aire inflant el buit vestíbul
lentament franqueja el seu travesser
i sent el peu masculí als primers esglaons.

Al pis de dalt viuen la Sarah i l'Anna.[21]
És bruna i descurada en el vestir la Sarah.
La vida no comporta cap ritual per a ella.
Per la criatura alada al rovell cascaria un ideal com un ou.
Té la ment inflexible, brillant i mordaç com una torxa d'acetilè.
Si algunes impureses s'hi amunteguen, cal cremar-les com una intensa flama.
Resulta rar que treballi en una fàbrica de pantalons.
Tanmateix, en quin altre lloc... desendreçada i amb el collar de través sobre la gola olivàcia.
Endemés, les seves mans son descurades.
Amb l'anglès... i amb tot... hi ha tan poc de temps.
Llegeix sense predisposició
– dubtant clamorosament –
psicologia, peces dramàtiques, ciència, filosofies
– aquelles flors gegantines que han florit i s'han pansit escampant-ne la llavor...–
i, procedent d'aquest sòl jove i puixant, quin assaonament potser arribi, quines sorprenents florides.

L'Anna és diferent.
Hom sempre és conscient de l'Anna i per mirar-la els nois giren el cap.
Té l'atractiu d'una cançó tradicional
i la seva roba barata sempre lliga.
Quan hi havia vaga, donava la meitat del sou.
Qualsevol cosa donaria, llevat de l'elogi que és seu
i l'amor del seu líric cos.

Tanmateix, el desig de la Sarah no cobeja res a part.
Ho compartiria tot...
El seu amant fins i tot.

III[1]

Els forts infants del gueto
en desfilada marxen
onejant banderes de joguet
i gallejant al ritme de les cornetes,
vigorosos, sense por...
Agitant palets de foc
a la nit
–la vella i maleïda nit–,
bruscament es desvien del camí
embolicats en la seva foscor com per un xal.

Però una noia diminuta
agemolida de por s'aparta.
El seu trenat cap,
que brilla com el d'un ocell negre
sota la resplendor de la llum d'una torxa,
està preparat per a volar.
Als ulls té el fulgor
de llums enfosquides.

Balbuceja en ídix,
però no l'entenc[2]
i voleiant passa sobre el seu rostre
una ombra
com la d'una cega ullerosa.
Li ofereixo una taronja
grossa i daurada
i amb aires de no entendre res la mira.
Prenc la seva freda maneta i provo d'atreure-la cap a mi,
però està rígida...
com la d'una nina...

De sobte, rabent travessa la multitud,
com un pànic petit i pur[3]
que bufa al llarg de la nit,
s'allunya del terror de peus que s'hi acosten...
de tambors que colpegen com malediccions en puixants boques vermelles...
de torxes que espeteguen foc argentat
i de llums que ensumen amagatalls...
A la nit
–que s'ajup com una geperuda
sota la corbada veranda–
la nit de negra vella[4]
que ha sobreviscut a la bellesa i coneix els viaranys de la por.
La nit de braços oberts de bat a bat corbats i reconfortants
que l'amaguen com a sota d'una voluminosa faldilla.

Els forts infants del gueto
en desfilada marxen
onejant banderes de joguet
i gallejant al ritme de les cornetes,
vigorosos, sense por...
Però un hàbit blanc hi veig
i uns ulls com allargades llums
sorgits de l'ombra dels pogroms
observant... observant..

IV[1]

Calicots i pells,
llibres de butxaca i bufandes,
suavitzadors i ganivets
(mostres sota control...)

Mans olivàcies i cap rogenc,
decapant vermell i d'aram,
decapant verd, decapant marró
(mostres de tapisseria...)

Grans de coral, grans blaus,
grans de perles i ambre,
bagatel·les, agulles boniques,
bijuteria per a criatures,
punyents raigs de violeta,
ametista i jade...
Tots els colors en escena
amuntegats de forma iridescent...
(mostres de vitralls
esmicolats a trossets!)

Nusos escorredors de vistoses cintes
estirant de la màniga d'un**,**
delicades lligacames petites
de llur rètol penjant...
Aquí un pot d'articles amb volants,
allí una atractiva ploma...
(blanques barbes, negres barbes
com nusos al teixit...)

Ah! i bebès petitons
–bebès de brillants ulls negres–
(mig milió de dits de peus rosats

bellugant-se per complet).
Cabassos plens de bebès
com grans de raïm en una vinya.[2]

Mares que van i venen peonant,[3]
arreglant-ho tot,
collint els fils esmunyits
al carrer Grand a la nit.
Com un gran basar el carrer Grand,
ple de gom a gom com un flotador**,**
voluminós com un estrafolari cobrellit
penjat en un estenedor.

Però vista més de prop
aquesta ventrada de l'Est[4]
assoleix una majestat incoherent.

Les apinyades parades
en dissolut desplegament...
La lluïssor i les desgavellades gales
i, insòlitament juxtaposats,
llaunes, paper, draps
i colors descomponent-se,
destenyits com cabells vells,
amb llampecs de barbàrics matisos
i ulls de misteri...
Llençats
com un tapís antic de bigarrada textura
sobre el mur obert d'aquesta nova terra.

Aquí, una noia de cap lleonat...
dins d'un brou verdós llimones
i l'enorme bol de terrissa
d'un bronzejat mercader
amb un alt casquet negre de llana d'ovella al cap[5]...
No para esment en ella.

Els seus frugals ulls
s'inclinen brillants, absorts.
Llurs abassegadors esguards
sobre la seva mercaderia,
com si d'alguna esplèndida tela es tractés
o d'una sumptuosa vestimenta
cosida en or i vermell...

Ell rarament parla,
excepte dels béns que hi desplega
–el magre cotó amb una ombrívola flor–,
però, amb les escanyolides mans
que com dos falcons planen
sobre una suculenta carn,
amorosament diteja cada calicó
com si d'un magnífic xal es tractés
o d'una costosa vestidura
amb fil de seda executada
o una singular i brillant catifa
realitzada per a peus amb sandàlies...

Aquí, dempeus, un vell i canós erudit.
Amb ulls pensatius
–que conserven dilatades vistes sens fi
de caravanes, arbres, carreteres
i ciutats afeblint-se en el record–
s'inclina en especial sobre cintes i fil.

Que si li pessiga la barba
aquesta novella i jove llavor d'Israel
sense cap visió retrospectiva als ulls
i es burlen d'ell quan trontolla
sobre les enfonsades empenyes dels peus?
No hi troben cap pretext que doni consistència a llurs escarnis.
La seva ànima és com una roca

amb el suau front gastat
per la grofolluda fricció de la mar
i conserva impertorbable la seva amarga pau.

Que si un braç rígid i una presumptuosa figura blava
reforçada per una estrella de níquel[6]
l'empeny
prenent per humilitat l'orgullosa paciència...?
Com una sola son totes les cunetes
per a aquella vella raça empesa
des de les vorades del món...
I somriu amb la pàl·lida ironia
De qui manté
guardada la saviesa del Talmud
dins de l'espígol de la seva ment.

Però aquest jove venedor ambulant
nascut per al mercadeig com si fos el seu oment,[7]
hi ven els articles[8] del moment.
Son seus els gestos propis de l'ofici
i tot el saber popular també,
com quan contenir-se, retirar-se, persuadir, avançar...
I siguin xiclets o banderes
o gènere en liquidació[9] o l'objecte més modern amb etiquetes,
la comanda se li apropa com l'abella a la flor.
I ell –avaluant
tots els qui venen i van
amb sorprenent
destresa mental, cop d'ull,
expert pensament
i naturalesa equilibrada com la bàscula a zero–
mira cap a l'Oest, on fulguren els llums comercials
i la seva visió hi veu ascendir
–una visió de cinta pautada
circumscrita en pedra–
algun dels cinquanta relats adreçats al cel.

V

Mentre sec en la meva petita cambra del cinquè pis,
buida,[1]
llevat d'un llit i una cadira,
taques de coure
produïdes per pluges que s'escolaven
pel baix sostre
i parets verdes enlluïdes
on, quan arriba la nit,
daurades marietes
de llurs forats surten
i escarabats de color sèpia marró s'hi acorden...
sento com repiquen les campanes
de la grisa església del carrer Rutgers,
amb la creu a gran altura catapultada sobre el gueto,
i, en un pis més avall, a l'altre costat del pati,
com xiscla el lloro:
Vorwärts... Vorwärts[2]...

El lloro de color blanc brut
eternament cantant
al seu posador de ferro.

Una doneta vella
amb una perruca de suau cabell negre
engomat sobre les contretes celles negres
de tant en tant ve a la sortida d'incendis.
Una vella mare encorbada,
amb el muscle esquerre baix
i aquella rugosa flaccidesa que coneixen les dones
que han alletat moltes criatures...
Tanmateix, llevat del lloro, no hi he vist ningú més.

L'observo mentre, als matins, hi espolsa les petites catifes
feblement, amb fútil abast
i dits sense grapada.
Té el vigor esllanguit,
encorbada l'arruïnada esquena
i moradenca com carn vella la pell.
Tanmateix, es confabula tot
per a alimentar aquelles extingides fogueres
amb què els ulls se li apressen.

Els divendres a la nit,
fan senyals les espelmes
amb tènues raigs infinits
a altres finestres
ajuntant-se a altres llums,
enllaçant els apartaments
com una pregària infinita.[3]

Sembla menys solitària que l'au
que, per la llòbrega casa i dia rere dia,
esbomba a crits la seva frenètica paraula...
Que, nit rere nit,
–si ganyola un gos
o fa esgarips un gat
o ploriqueja un infant malaltís
o grinyola una porta sobre les xarneres
o es barallen un home i una dona–
envia el seu crit sobre les arraulides teulades:
Vorwärts... Vorwärts...

VI

En aquest obagós cafè
seuen emboçats els vells amb roba de llana.[1]
Destenyit, gastat, sense color, vell està tot...
Amb les juntes fluixes, les cadires
cruixen com ossos vells.
Taules, cambrers i parets,
l'enlluït pintat de les quals
es fon en un sol to amb la carn vella.

Igualment exclosos estan vida jove i jove pensament[2]
i cap soroll inesperat no batzega l'antic coratge
i velles respiracions panteixants
fan circular vells pensaments secs com el rapè
i no hi ha ni divergències ni friccions
perquè la vida està aplanada i molta com per força molins.

I vet aquí el Comitè,
d'alè fresc i sedosa pell,
d'espinada i genolls torcívols
amb radiants ulls sense bosses
i sang poderosa
per flexibles artèries saltant.
L'insolent, jove, entusiàstic i poc perspicaç Comitè,
que solia empaperar pedres tombals
i escampar fullets, fins i tot als sepulcres,
amb sacrílegs peus trepitjant arriba!

Encarcaradament es giren els vells
rondinant entre ells.
Encara que lents, adormits i atrafegats amb el menjar,
un d'ells aixeca la cara, d'una argilenca lividesa.
Com petits engraellats oxidats son els ulls d'ombrívola fúria.

Amb lentitud, s'aixeca
tremolant dins de múltiples embenatges com una mòmia eixorivida,
ridícul però també terrible,
i una punyent ullada li llença el Comitè
deixant caure al costat del seu plat un pamflet.

Als polsosos ulls un foc solitari li vacil·la.
Ineludiblement els llavis salmodien.
Encongit el deformat cos s'alzina com un arbre
i maleeix...
amb els braços elevats i els dits esvinçats
com urpes aferrant-se...
Feia ja tants segles
que els vells havien maleit Acosta,[3]
quan sentien profètics sobre llurs sepulcres
aquells peus que no podrien fer cap alto ni desviar-se de coses antigues.[4]

VII

Aquí, en aquesta cambra buida com un estable,
els egos es fan gestos mútuament.
Egos[1] fora de la closca
despullats, informes, marcats d'ales,
que examinen, busquen, devoren.
Àvids tant de la flor com del fem...
(no posseint cap antena delicada per al tacte i la renúncia;
tan sols la gola oberta...)

Egos que grallen
i s'expandeixen dins del mesquí ou...
Sastrinyols[2] rabassuts de descurats rostres
pàl·lids com el llard,
talabarders, mà d'obra fabril, dependents de botiga,
xavals venedors de periòdics amb batalladors ulls
i cossos encara vibrants amb l'ímpetu de llargs recorreguts,
aquí i allà, una dona

Mots, mots, mots,
que garlen com el granís,
com el granís que sense cap finalitat cau...
Egos desbocats
que es criden mútuament.
A cada pas un gesticula
brandant els braços com exuberants vegetacions.
Té ulls ardents, tos
i una veu feble que fa espinguets
com una flauta entre trombons.

De barba vermella,[3] un altre que alça
la confusa massa d'un rostre esguerrat –atonyinat a causa d'alguna vella ferida–
falseja Max Stirner.[4]
Reboten entre ells com petits blocs de fusta els seus mots.
Ningú no el té en compte
i, amb el cabell cobrint-li els ulls, un noi esprimatxat
copeja sobre la taula.
N'és el president.

Egos en formació[5] encara
que senten les veus del món
que salmodien àries sublims...
Ressonen les majors[6]
atordint amb el so...
esmorteint les menors,[7]
mig sentides com la pluja als estanys...
Majestuoses discordances[8]
més destacades que no pas les harmonies...
que tot ho recullen:
passió, perplexitat, dolor...

Egos que anhelen amb un desig tan vell com el món a llurs ulls,
ardents ulls ferits que no dormen prou...
que malden[9] amb un esforç infinit,

que es frustren encara que assetgen sempre
la immensa Llibertat blanca,[10]
que arrosseguen la seva dissoluta glòria sobre cada barricada durament guanyada,
sols per a esvair-se de nou...

Egos que, des de malforjats oceans, ploren
i onegen somnis com banderes.
Somnis multicolors,
alats i gloriosos...

Un doll de gas llença una flama esquifida
que vagament els titubejants rostres il·lumina
i, a través de la finestra sense cortines,
la llum sobrant de les estrelles davalla
tan freda com els ulls dels homes savis...
Indiferents, les vastes estrelles
fortuïtament llencen un cop d'ull
a la trobada secreta en aquesta cambra tancada,
buida com una menjadora.

VIII[1]

S'apaguen els llums[2]
i els fastigosos contenidors de les fàbriques
es fonen darrere de la descorreguda[3] foscor,
revestida com una peça sense costures.[4]

I les mares a casa porten les criatures
de cabells cerosos i delicadament cargolats
com petites flors de torreta tancades sota les estrelles.[5]

S'apaguen els llums
i clouen els ulls els joves,
però volta la vida dintre seu...

Vida en els ajustats òvuls[6]
que les cèl·lules vives estripen i trossegen...
Guerres, arts, descobertes, rebel·lions, dolors de part, immolacions,
cataclismes, odis[7]...
constrets en la enclosa carn.
I als llits es retorcen els joves amb una llangor i un atordiment insuportables...
Ulls apesarats i enfosquits,
amb pols de llargs oblivions en la grisa polpa del darrere,
sotgen com a través d'un cristall cegat.
I encantats miren la lluna –que d'una feble escalfor s'allibera–,
la lluna rossa i roent que trepa a llurs lliteres[8]
suaument, com sobre peus descalços...
que sobre la vànova s'arrepapa... com una dona quan ofereix el blanc cos.

Nua glòria de la lluna![9]
Que bota com una atleta sobre els pits de les jovenetes alliberades de roba íntima
que els acarona les mamelles, suaus i fredes com el nacre,
fins que s'estremeixen els mugrons i cremen com si petits llavis els estiressin.
Que vibren i s'esllangueixen
i s'omplen les orelles com amb una rapsòdia delirant.
Que la Vida, com un jugador borratxo,
dels clars cossos blancs surt
com de claus d'ivori.

S'apaguen els llums...
i romancegen els fabulosos amants en petits grups,
debatent encara apassionadament
o en silenci un podria passejar escoltant tan sols el tranquil requeriment de la Vida.
La Vida fent la gran Demanda...
cridant els seus nous Crists[10]...
fins que les llàgrimes arriben entelant les estrelles,
que, com els ulls dels camarades, esdevenen tendres i reconfortants,
i darrere del Battery[11] la lluna rodola
com una paraula fosa per la boca de Déu.[12]

S'apaguen els llums...
i corren els colors plegats
fusionant-se i allunyant-se flotant...
Com les muntures de les joies velles, pàl·lid or deslluït...
Malves, exquisides, trèmules i lluminoses violetes
i en aurèoles de llum ardents capitells
com tornassolades aures.

Tapen per complet els carretons...
Ara tots han anat a salvar un vell amb miralls.
Mirallets ovals com minúsculs estanys.
Per un enfosquit carrer arrossega els peus
i brunyeix la lluna els seus miralls fins que resplendeixen com el fòsfor...
La lluna, com una calavera
que mira des de les cegues òrbites els vells que malden per fer rodar
els carretons cap a casa.[13]

IX

Cobreix el cel una groguenca albada
mentre entro en la meva petita cambra verda.
Encara crema el llum de la Sadie...

Fora, la fràgil lluna,
vestida amb un argentat tissú,
projecta sobre les teulades un tènue glamur
i, sota els ombrívols capitells,
surten les llums de puntetes...
suaument, com quan clouen els amants les portes del carrer.

Des del Battery,
un ventijol
ociosament es belluga –com un braç
que s'arrossegués per a entretenir-se per un costat de la barca–
arrissant la suau superfície morta de la calor
i el carrer Hester,

com una negligida dona amb la sobrecàrrega
de moltes criatures penjant-li dels mugrons,
es gira per a enfrontar-se amb el dia sobre el trepitjat llit.

LA VIDA![1]
Sorprenent, vigorosa vida
que al meu tacte es recargola
i, quan provo d'examinar-la, em desconcerta
o sense disculpes em repussa.

La Vida,
articulada, insolent,
que, amb provocativa asseveració, xiscla
o, des de negres i obstruïdes clavegueres,
de manera tènuement argentada toca
un melodiós staccato[2]
de rialles d'infants
o s'arrapinya sobre els carretons
com una niuada de diminutes campanes
o la dringadissa de monedes d'argent
que perpètuament canvien de mans
o com el Jordan, que llòbregament
s'arremolina en tumultuoses marees inexplorades
d'encalmada superfície.

Corrents elèctrics de vida
que, com espurnes, s'alliberen dels pensaments,
brillen, s'esvaeixen,
circuits fan desconeguts
o, a partir de gastades partícules, remenen
febles contorsions en velles creences
que per davant de les noves passen.

Llargues nits passades discutint
en sales de reunions
al fons d'interminables escales,
en vinateries romaneses
i petits salons de té russos...

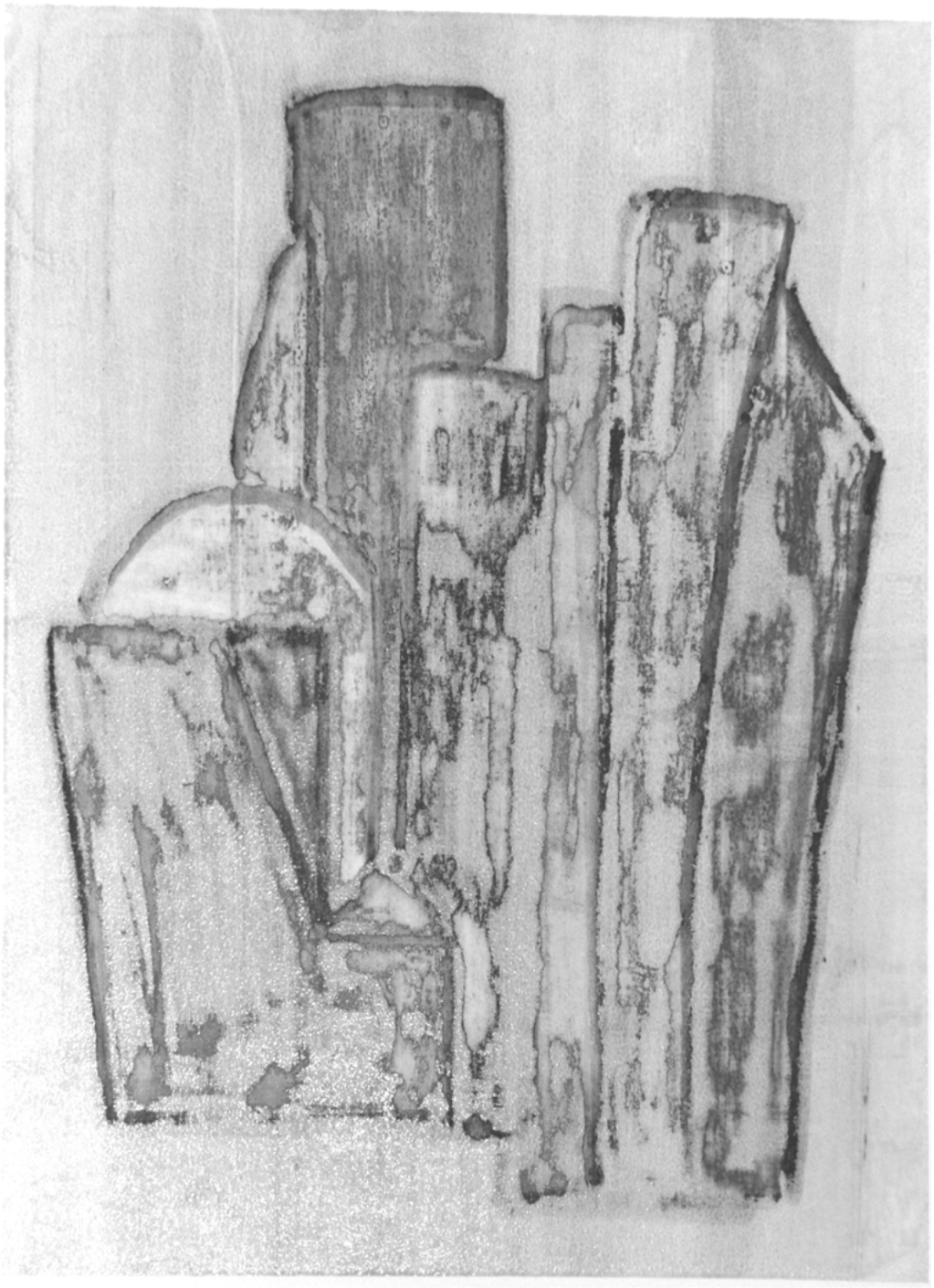
Peus que ressonen per deserts carrers
en la suau foscor que precedeix la matinada...
Fronts adolorits, que bateguen, cremen.
La vida salta dins la sotraguejada carn
com una flama en un teló d'amiant.

La Vida,
reprimida, desborda
verandes i façanes,
empenta, empeny, idea,
bull fort com en una enorme tina...

Bescanvia, canvia, extorqueix,
somia, debat, ambiciona,
esbalaïdora, indestructible
vida del gueto...

Poderós flux de vida,
com un vi amarg
procedent dels sanguinaris alambins del món...
i de l'eterna Passió.[3]

LLUMS DE MANHATTAN

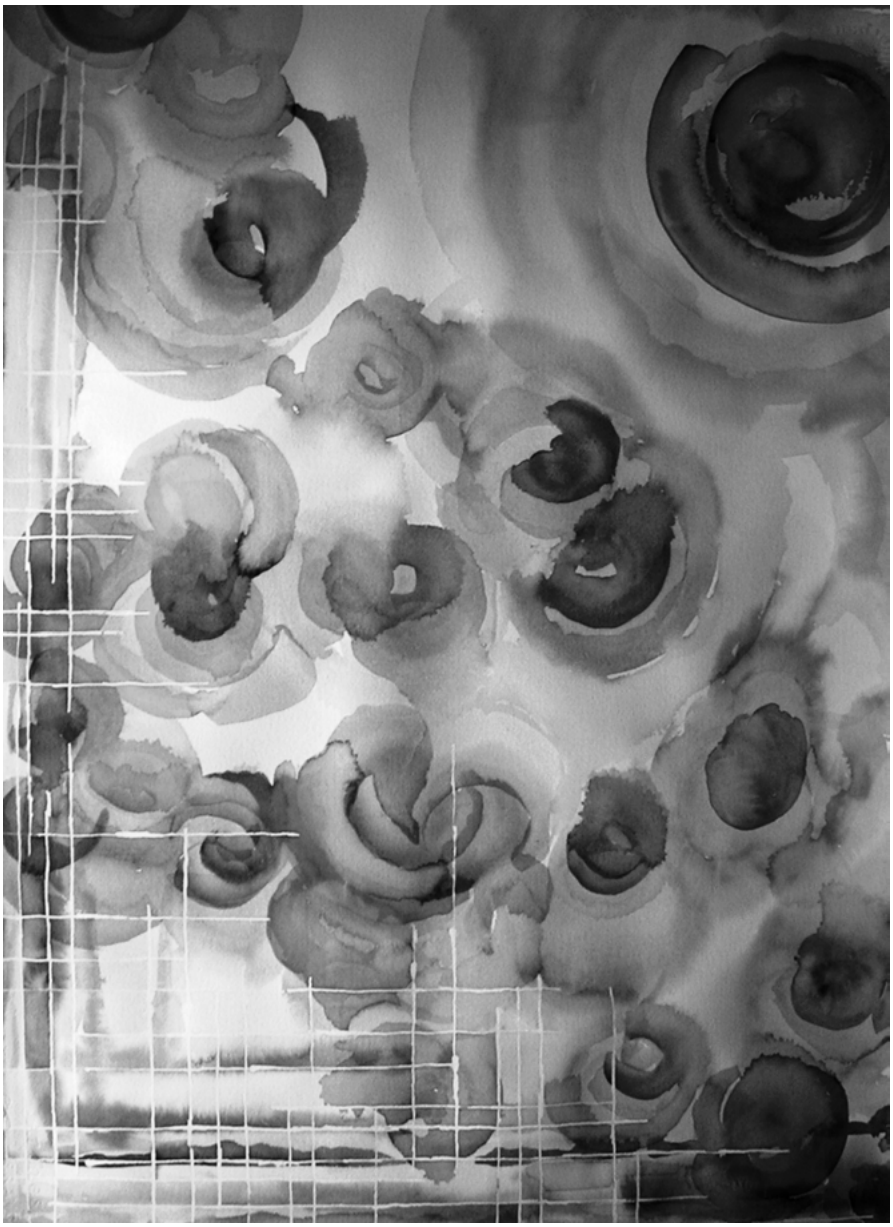


MANHATTAN

DE nit, cremes,[1] Manhattan,
amb una vestidura d'or
filada amb innombrables arcs[2]
que flamegen i es multipliquen.
Or que, en els cercles[3]més remots, s'apaga gradualment
en el rastre més fràgil del jade
o es fon amb els trèmuls blaus crepusculars,
que vesteix les àmplies oficines[4]
de llampegants pisos, bifurca la flama
o ascendeix a la lluminosa ametista
sobre els cloquers aureolats.[5]

El diàfan or
que vela[6] el Woolworth[7] argentinament[8]
s'alça esvelt i pur,
tan mel·liflu i estrident com el crit d'un mercader,[9]
i les torres seuen esculpides i fredes a la gatzoneta
sobre les vellutades paques de la foscor
i l'ull de l'ídol avaluador
i indolent de la Singer[10]
i la nit com purpuri teixit desenrotllat.

Nuvolós or
que projectes una glòria efímera sobre els punts de fuga de la vida[11]
allà on cremes...
Tu, de voltatge desconegut,
que dones voltes[12] sobre el teu eix...
que gargoteges vermelles signatures
sobre la tanca[13] vellutada[14] de la nit...
Insolent, alterosa i esfèrica
per a àpexs sempre movedissos.[15]



BROADWAY

LLUM![1]
Innombrables ions de llum[2]
que s'encenen i irradien,
tot al servei de llurs focus...

Llum que dringa com polseres als turmells
en estols d'àgils peuets titil·lants
o s'estremeix en una miríada de vibracions
com bilions de gerros
de porcellana esmicolats...

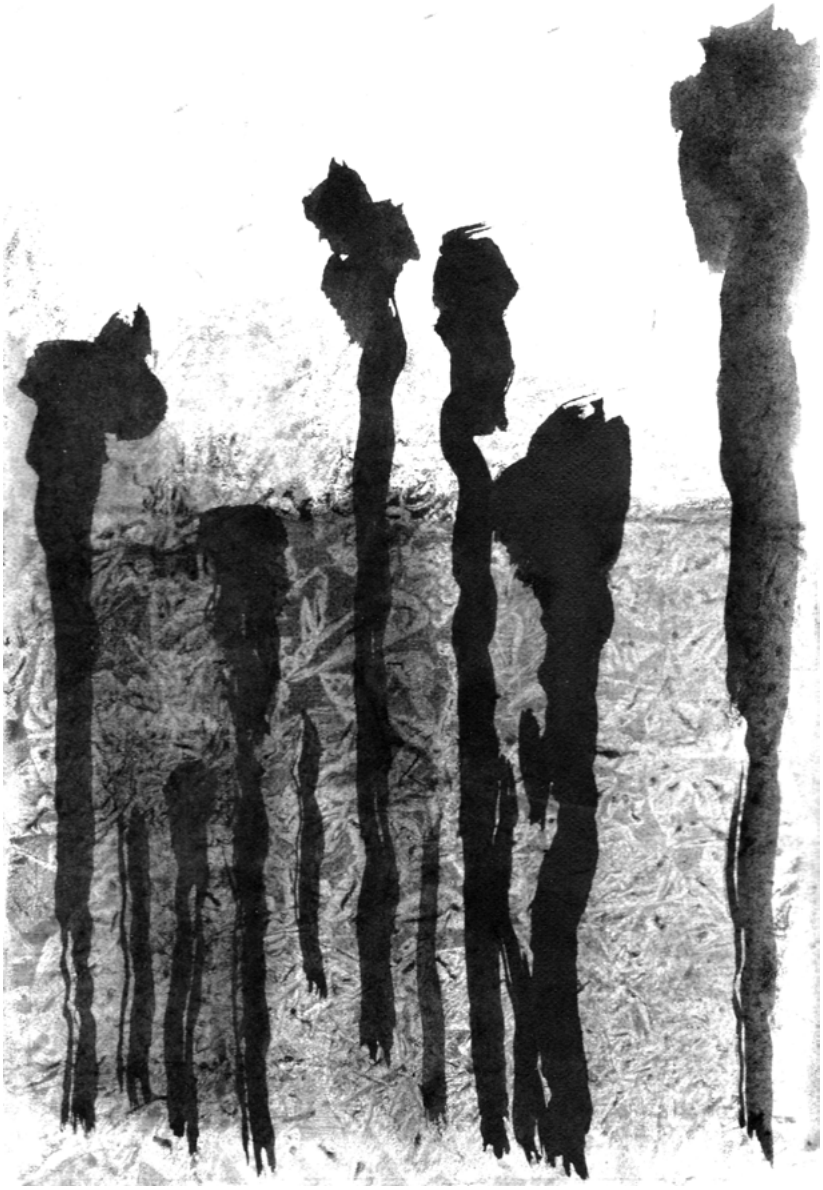
Llum sobre les làmines de les teulades
que en lluentes nebuloses es difon
sobre les fronteres de la nit
o en perlada escuma oneja
submergint les estrelles baixes...

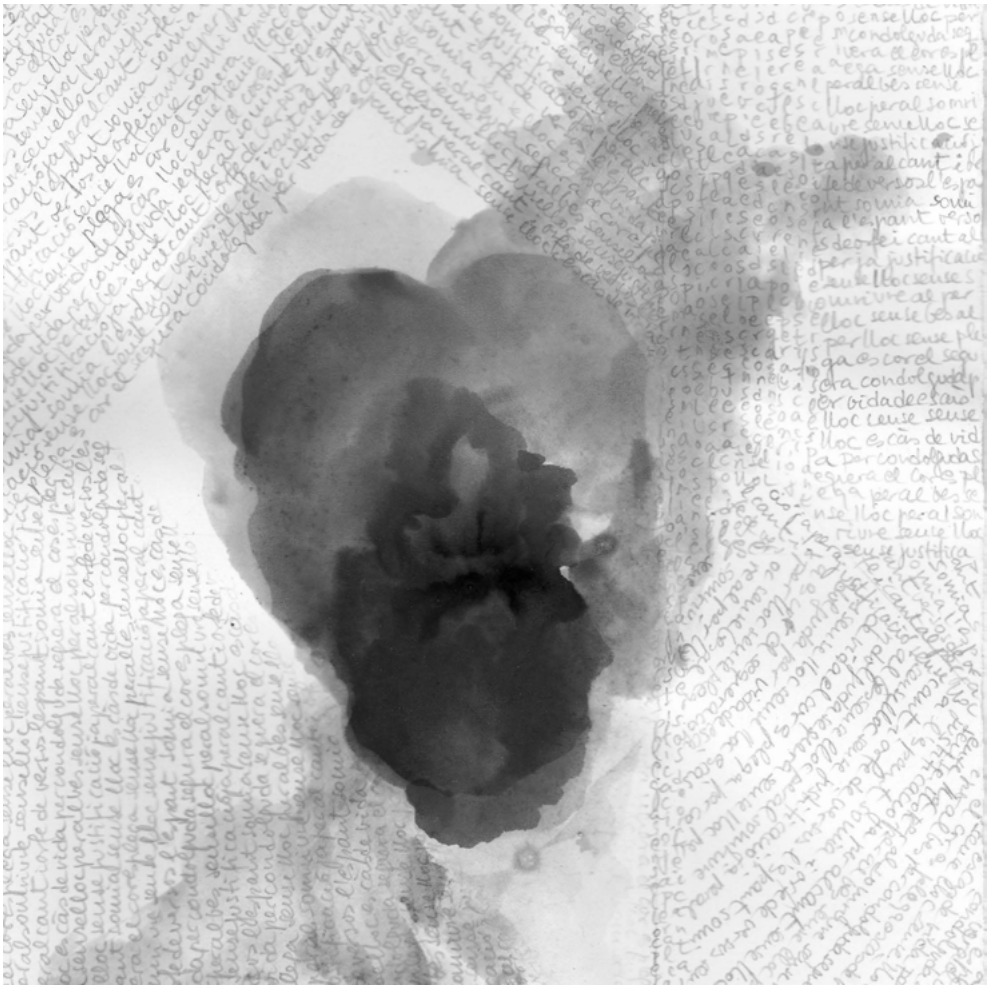
Llum per al tiberi perllongat,
captiva llum que tremola en els veires...
Guspires evanescents
esvaïdes a causa d'esguards confluents,
enserrellades parpelles que es desfermen,[3]
revestides i saltironants llums...
Infinites bombolles de llum
que rebenten i remodelen...
Argentades serradures de llum
que cauen incessantment...
Centellejant i obliqua pols de llum
sorgida de les blanques flamerades de Broadway
com un enorme diamant espuri
en el facetat ramell de la nit...

Broadway,
en emboscades de llum
que atreuen les encisades multituds
amb la lenta succió del seu alè,
que balancegen la despullada ànima
darrere de l'enlluernador or de les eunuques llums
que es lliguen al seu voltant com un guardaespatlles.

O com una enorme serp d'escates iridescents
que llueix la fulgurant llargària
sobre la prostrada nit.
Amb aplomada aparença,
sobre les avingudes els seus caps d'hidra
taxen vàlues
i els àvids ulls
amb un eternal desvetllament lluentegen...

Broadway,
des de les seves torres, desenfrenada
com una cortesana[4] mancada de subtilesa
que res no reserva per a alguna aventurada nit.





DESPULLES

Des dels vestíbuls, es vessen crassos raigs;[1]
com dents enjoiades brillen els cafès;
rètols penjats a gran altura
com ulls d'un groc fosforescent titil·len;
noies de negre
ronden monòtonament
al voltant de llums taronja...

Res a imaginar...
llevat de la foscor a sobre
que s'ajup con un gat enorme.

En la plaça de somorta llum
on escabellats arbres
amb el vent s'esbatussen[2] –vent com una dalla
que les darreres fulles sega–,
mirallegen els arcs a través d'una verdosa boirina,
pàl·lids arcs ovals que,
com xacroses verges,
per un halo totes circumscrites,
amb ulls perduts pàl·lidament miren...

Sobre els bancs, s'amunteguen les figures.
Com a única remor, s'hi posa una fulla.
Desmanegades figures com paquets deslligats
i papers enfardellats al voltant dels genolls,
apilonades les unes sobre les altres,
davant del vent s'encongeixen.
Un vent lateral
que no deixa cap bretxa sense provar...

Tantes i tan silencioses totes...
La font que baveja l'aiguamans de pedra
és més sorollosa que no pas Elles.
Despulles dels cinc oceans
aquí, en aquesta tramada del món.

El cap d'aquest ancià
el muscle d'una dona ha trobat.[3]
El vent fa jocs de mans amb el seu xal
com una vela que oneja a sobre d'ells
i esquitxa el cabell femení d'un vermell descolorit
sobre la salabrosa barba incipient del mentó masculí.
Als llavis de l'home hi ha una escuma lluminosa,
que, com somnis d'ell sorgits,
s'esmicola i esvaeix...
I, damunt seu, les branques sense fulles es barregen
i, com daus, els branquillons s'agiten...

Ella –com un escarabat romput espatarrada–
sense gràcia s'escarxofa,
gris com l'asfalt, el rostre,
flonges com en xarneres afluixades, les mandíbules...
Al voltant de la seva boca, branden les ombres,
àgils ombres de l'arbre de la giga
que balla sobre ella una dansa d'ossos secs.

II

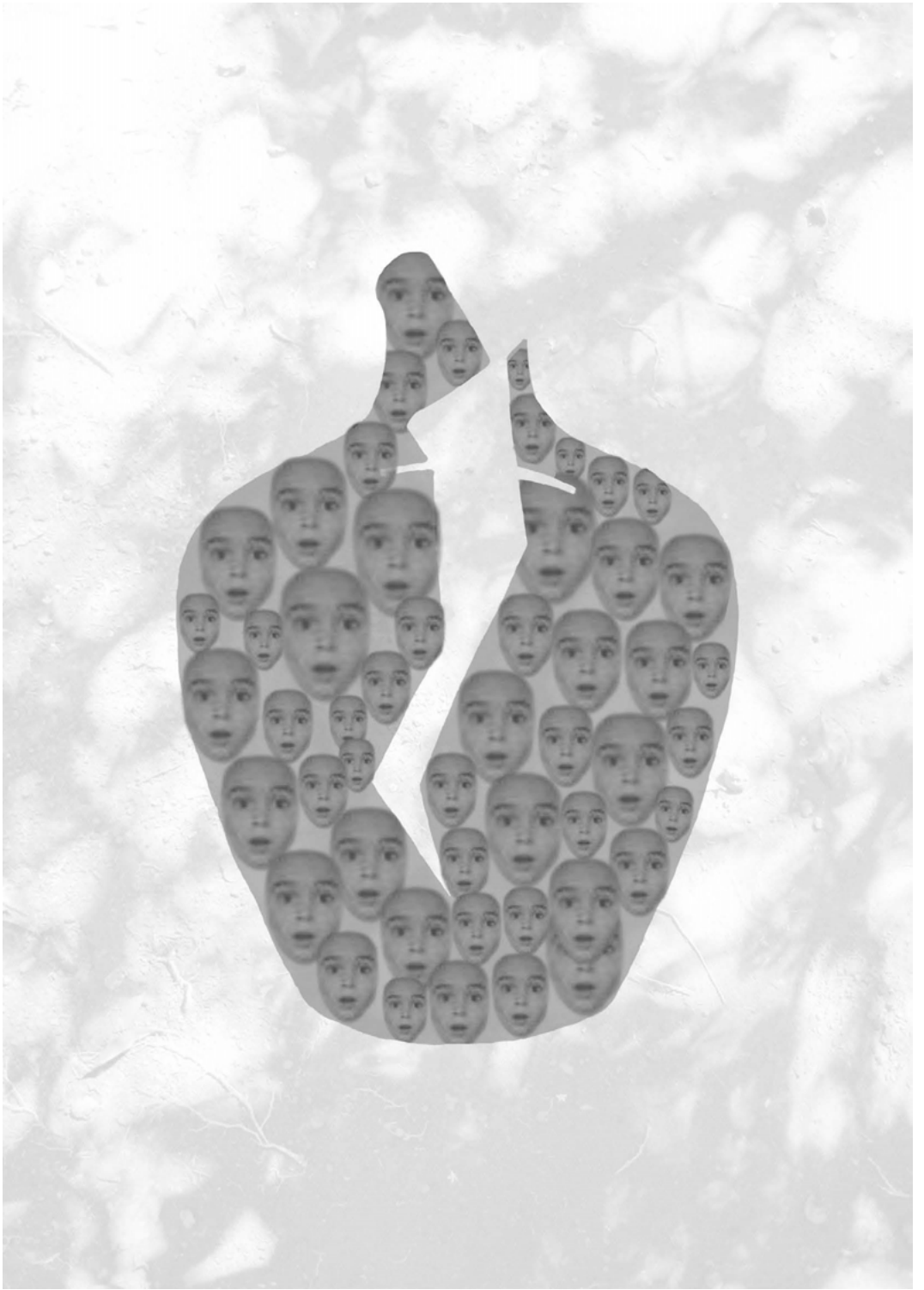
Una uniformada pitrera,
esventrada;
un esguard com una bufetada;
el balanceig d'un braç,
enèrgic, vigorós;
talons de botes que toquen
amb ritme metàl·lic;
els cops d'una batuta,
ràpids, *staccato*...

Al llarg dels bancs hi ha un cruixit
com de fulles seques rastellades per damunt...
i una tremolosa mà tolida aixeca l'ancià
que, al voltant dels genolls, el paper entatxona.

Més fred...
i, sota el peu, una gebrada
àcida, corcada,
pelades soles de botes menja.

Darrere d'un verdós vapor, es desdibuixen grises formes.
A través de branques com tíbies creuades,
fulguren i s'estremeixen pàl·lids arcs
com lliris al vent.

A gran altura sobre Broadway,
un rètol llunyà
brilla en una foscor color indi
i amb força brolla de nou rítmicament,
ruixant grosses gotes
vermelles com les d'una hemorràgia.



PRIMAVERA

UN VENT de primavera al Bowery
fa anar el borrissol dels refugis nocturns
que surt de malgirbats guarniments
i agita les clavegueres, que llancen petites espirals de vapor
com impúdics matolls.[1]

Als bassiols, nens de cames nues piquen de peus
esquitxant-se mútuament.
Un –amb cara d'infant de cor–
quan hi passo es burla de mi...
La paraula, com una gota bruta de fang,
sembla tombar-se, però no des d'uns
llavis de pronunciat arc,[2]
sinó d'un vermell humit de rosada
i dolçament immadurs.[3]

Ensuma la gent l'aire amb un esguard ascendent,[4]
fins i tot, la criatureta d'una noia
que mai no juga...
Li somriu la mare
amb ulls com terrenys erms
que envolten vistes de carrers mesquins
i dies de bugada sens fi...
Si bé amb el sol als fils d'estendre
i una brisa eixugadora.

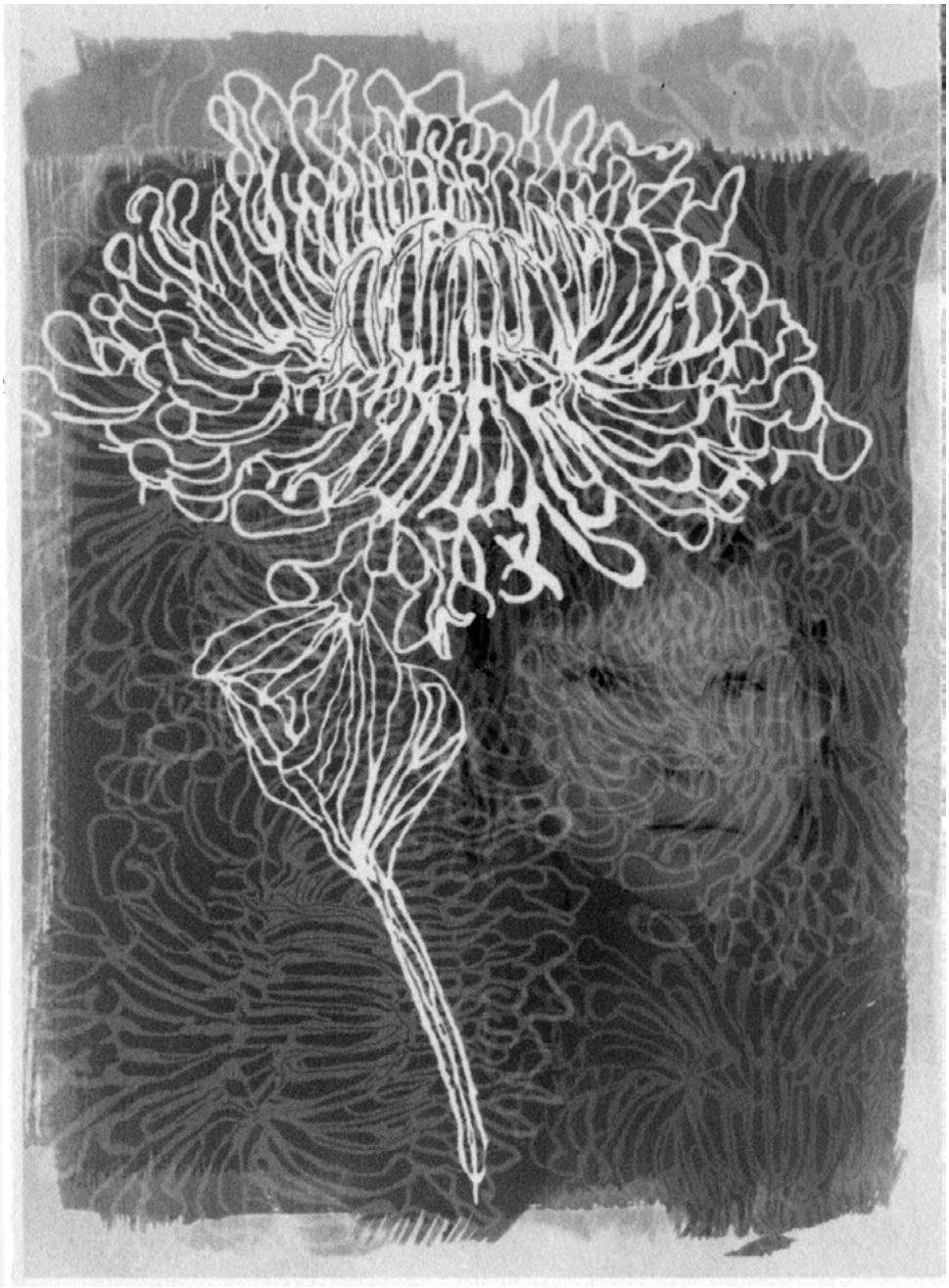
La vella de les llaminadures[5]
s'esborrona a causa del vent jovençà.
Els ulls –sembrats de records
com vetusts cadamunts
o cambres polsoses sense orejar on algú va morir–
res no li demanen a la primavera.

Però un somni[6] rosa pàl·lid
vibra dintre del cos d'aquesta noieta
que, com una aura ardent, el drapa.[7]

Davant d'un mirall presumeix[8]
del seu cridaner barret
amb una flor que ni tan sols Déu no s'hi hagués imaginat.

I el somni, desfermat,
flota al voltant de les illades d'un soldat
on un instant s'escruixeix,
obrint-se a un carmesí
com el mocador[9] d'un torero[10]...

Però, al contacte masculí, es trenca la delicada teranyina[11]
i, envers ella, recula en brins de rosa esmicolada.





BOWERY A LA TARDA[1]

TRIST descoloriment
de rostres, façanes, cases de préstecs,
roba de segona mà,
cristall fumat i ple de polls als menjadors,
olors de vida[2] rància[3]...

Mortal uniformitat
d'ulls i de finestres
desproveïts de llum els uns i els altres[4]...
Forats on la vida rasca.
Ronyosa vida[5]
que, al final de la claveguera, ensuma...

Sales d'exposicions i pilars mímics
que fan gala de cridaners vestíbuls,[6]
pitreres i cuixes en posa[7]...

I, per damunt de tot, el Tren Elevat[8]
que brunzeix com una mosca botida.[9]



PASSEIG

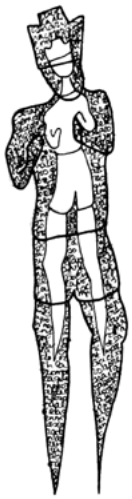
ONDULANTS cruixits
de seda que s'acosta,
rítmics, incessants,
com el moviment de les fulles...
Fragments de color
en ardents sorpreses...
Insinuacions rosa[1]
encaputxades de gris
com brots en una teranyina
perlejada a l'alba...
Esclats de verd,
boires d'or
i delicades malves
que el jovent cacen al vol...
I cossos d'un color rosat
carnosos per a l'oreig,
en càlides onades vellutades
que imperioses i lentes passen...

Dones deixades conduir a les limousines
que, com estoigs de seda, tanquen
gemmes mig cansades de lluentejar...
Fanals que s'obren com pàl·lides flors de lluna...
Radiants òpals son els arcs
per tot el crepuscle escampats...
Cap llum corrent no l'hi envaeix.
I, com lletanies, s'eleven els pinacles,
magnífics de pedra
sobre el pietós silenci dels arcs
que, en perpètua adoració, cremen.



LA BOIRA

DES D'un crepuscle tatxonat amb estrelles de llum i ennuvolat,
enxampant, ensarronant, ocultant,
com per art d'encantament conjurant,
recorrent a carrosses màgiques
limusines amb lloms d'escarabats
que, sota el gran Arc, corren com un llamp
fabricant un parany de petos blaus
i el misteri d'un xal escarlata,
indolentment,
sabent que cap destorb no torbarà el seu segur avanç,
descendeix la boira.







ROSTRES

UNA NEU tardana dona colps[1]
amb freds punys blancs[2] als edificis d'apartaments
que, apressadament, persianes i finestrons tanquen,
com alts xipòtols vells
que davantals es posen sobre els caps.

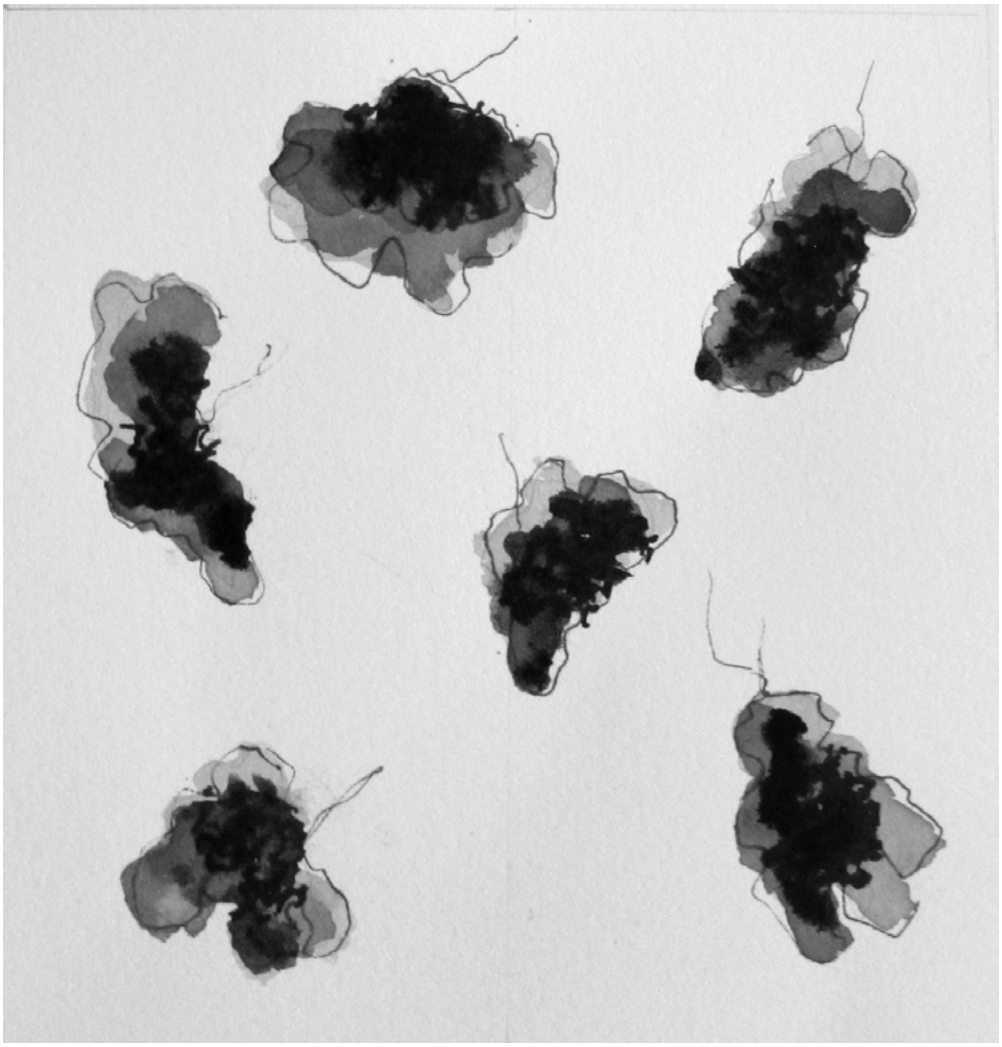
Llums que esbiaixades surten del carrer Mott,[3]
s'embarbollen
o gota a gota cauen a través de les fenedures del bar,
formes anònimes
que, darrere dels vidres de les finestres, es confabulen
salten i desapareixen...
On Bowery
batega com una fístula
darrere de les façanes encrostades de gel.

Rostres lívids
que, amb llum trèmula, brillen en furtius portals
o sobresurten dels negres forats dels carrerons.
Taques de rostres com grans bruts de fang[4]
que componen un horripilant rosari.
Hi mussita la nit
i la neu amb un diabòlic i sedós murmuri...
Arcs de patrulla
que, per sobre de la Cua del Pa,[5] bufen estridents tocs
els aguaiten quan hi passen,
silents, com si assistissin el part de la foscor
i, entre ells, ensuma el vent
com una mofeta
que fotja el cor...

Més fred:
i pica el Metro[6] sobre el silenci
com una ponderosa porta.
Llavors, torna a detenir-se,
llevat del vent que graponeja
inútilment els oscil·lants rostres.
El vent que remena
com un vell jueu...

Rostres en tènues rengleres...
(cap signe de l'abjecta vida,
ni tan sols una blasfèmia...)
però duen el compàs els peus de les filoses
a un ritme rancallós
i es contrauen les ombres sobre la neu
convulsivament,
com si la mort jugués
amb desmanyotades nines.[7]

MÀ D’OBRA



DESFERRA[1]

ESTIMO aquells esperits
dels quals s'aparten els homes i als quals assenyalen amb el dit
o les ànimes dels quals vibren i causen pertorbació.
Aquells malaguanyats
on, per un moment, s'ha allotjat la Llibertat
i passen com una flama
que fa volar a trossos la casa massa petita.

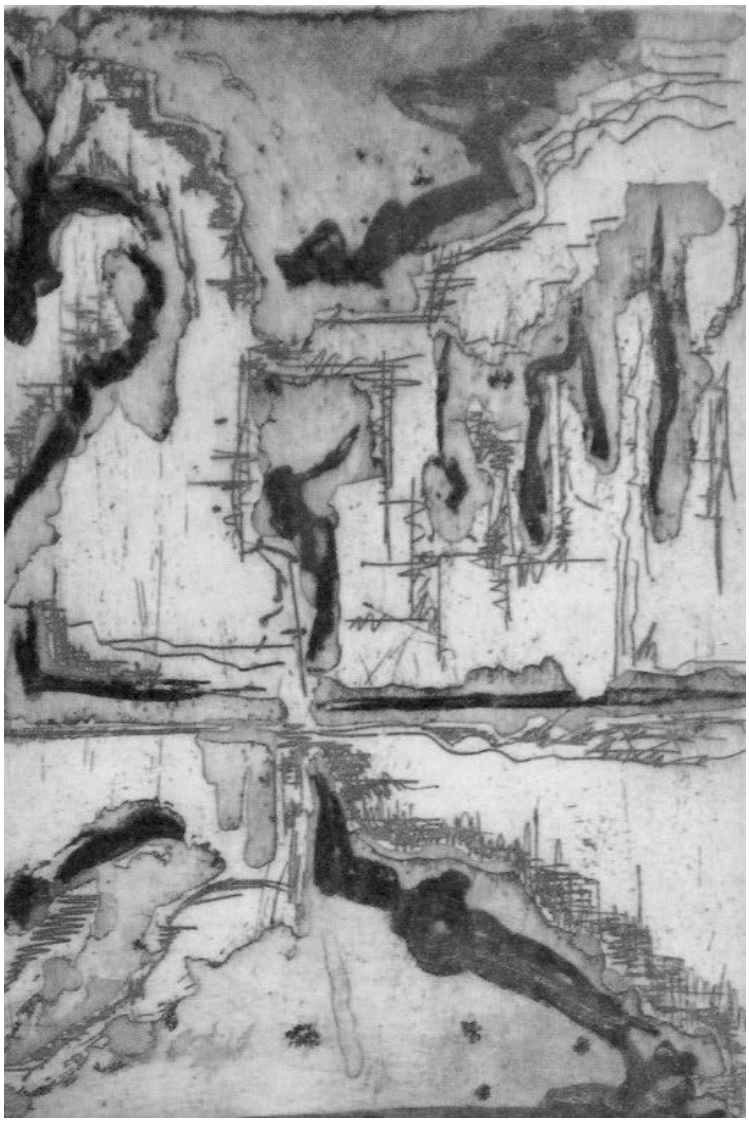


DEDICACIÓ[1]

VOLDRIA ser una torxa a la teva mà,
una llàntia al teu front, Obrer,
en la salvatge foscor que precedeix l'Alba
que jo mai no hi veuré...

Avançarem plegats, Estimat meu,
esperant el poderós guiatge...
Durem a terme plegats el sublim encàrrec darrer
i amb la magnífica Mort anirem,[2]
amb tots els seus lluentons[3] a sobre
i els címbals picant...
i et precipitaràs a sobre exultant quan jo caigui[4]
esparpallant a l'entorn dels teus peus un foc fugaç...

Que així sigui...
Millor, tot i que la vida és veloç
i cada dolor immens i cada joia suprema;
i tot el que tinc i soc
flameja enlairant-se cap al somni...
que, com una bugia oblidada a l'alba,[5]
consumeix la metxa.



LA CANÇÓ DEL FERRO

I

ENCARA no has[1] fet sonar[2]
la teva estrepitosa música,
les cordes de la qual estan sota les muntanyes...
Encara no has pronunciat
la Paraula de sang, implacable...

Però sento en el Ferro que canta,
en el triomfant rugit del vapor i dels pistons que martellegen,
la Teva barbàrica exhortació[3]...
i la sang em bota a les artèries, sense reprovació,
responent a la Teva crida...
El meu esperit sencer resta inundat per la tumultuosa passió de la Teva Veu
i exultant canta amb el Ferro,
per ara, també sé que soc la Teva Escollida...

Oh! Forjada amb foc,
necessitada de flama per a la Teva paraula definitiva,
contempla'm, una cúpula[4]
per al Teu ús servida!

No paris atenció al meu trèmul cos
que, subjugat pel Teu guantellet, s'esvaneix.
Abat-lo... i llença'l a un costat...
però fes que el meu esperit
que acara i suporta
el Teu gresol...
serveixi en la meva ànima
la teva cançó fosa, desbordant de món.

Aquí, davant la Teva més remota porta,
com una nova Maria, espero...

II[5]

Carrega l'alt forn, obrer...
Obre les vàlvules...
Impulsa els focs enlaire...
(s'estén la nit sobre les portes).

Com de calent i daurat és el mineral
que brolla des de la cúpula amb força,
que els flamejants pètals tira
al sediment i a la cendra del forn.
Marcides fulles, devastadores,
que cauen al voltant del món...

Des de la boca del forn,
des de la gegantina boca,
la violenta, túrgida boca,
cauen flors vermelles,[6]
or amb or de ranuncles
en un prat a sol ponent
o el més robust or de lletsons
escalfat en deixalles de sol
o esdevingut una més pàl·lida tonalitat
en els cremosos cors de les prímules.

Carrega el convertidor, obrer.
Cansat després de la llarga nit?
Així i tot, la terra absorbirà la foscor,
la terra que tant aguanta...
i, a partir d'aquestes foses flors,
donarà forma al pesat fruit...

En acabat, obre les vàlvules,
impulsa enlaire les flames
que nodriran les teves flors.
(el dia està a les portes
i un jove vent...)

Guarda la teva vara, camarada,
i mira amb mi, resguardant-te els ulls de la llum...
No hi veus
a través de la fúlgida fumassa
que s'eleva des del convertidor
en espirals de foc
que fereixen i enceguen
una forma espectral,
blanca com una flama de sacrifici,
com un lliri gronxant-se?

III

Als gresols saltirona el mineral,
el combregant mineral
que envia febles estremiments per les làmines de plom...
Per les arrels de les muntanyes corre el foc...

Sento la llarga reculada de la terra
com a sota d'una poderosa estimulació...
(en la llum del Ferro resplendeix l'alba...)
Tot palpitant, espero...

IV

Escolteu, vosaltres, Dictadors[7] –antics Senyors del Ferro,
enclaustrats en les vostres sales de juntes, tolits, sense poder[8]–,
la Paraula de sang, implacable?
No xiuxiuejada en clausura dels uns als altres
(germà atemorit pel temor del seu germà[9]...)
però salmodiada i proferida
en les estridents, articulades llengües del Ferro
que remoregen inflamades...

Cantada al ritme de presons desmantellades,
manilles badades i desfigurats baluards...
(cors ungits de mort que encara senten cridar la vida...)
cadenes de turmells que es trenquen i patíbul no esbiaixat...

Cantada al ritme d'arsenals que cremen...
Estrèpit de ferro que s'esmicola sobre ferro,
tumult de metall i dissonant baladrejar
de monstres amb costats de malles trossejades a miques...

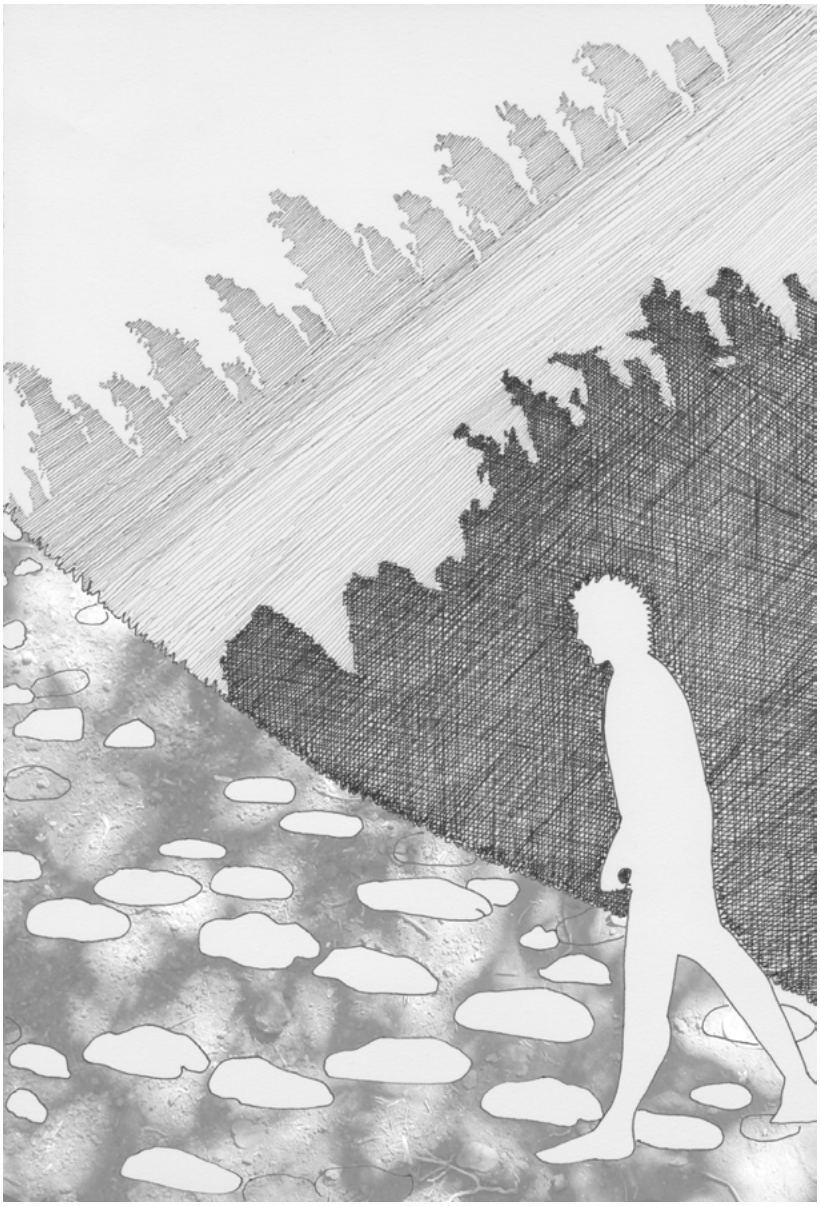
Cascs de negres turbines totalment mutilades i rugents
que, per parets murallades, bombardegen la sortida...
Pronunciació afectada de motors enrabiats per la potència
que esbufeguen i se submergeixen dins de l'holocaust...

Poderosos convertidors arrencats de llurs eixos,
llençats als forns, vomitant foc,
amuntegats en masses deformades pel calor blanc
que en perpals de ferro de torturades flames es retorcen...

Cruixit de serps d'acer que s'entortolliguen i moren...
Xerric de calderes saturades de vapor que s'esberlen...
Xoc de leviatans predisposats entre ells...
Flancs escamosos que es toquen, mineral que penetra en mineral...
Anques d'acer que es tanquen, s'abraonen, es gronxen
en el vals de l'aparellament de mamuts de ferro travats
que tasten la turbulenta fúria de viure,
boigs amb un viure el moment exuberant!
Estrèpit de devastadors martells que espolien...
Mans inexorables que desfiguren
mans que tan enginyosament havien emmotllurat...

Estructures d'acer soldades, subtilment temperades,
meravellós forjat dels fetillers del mineral
convertit en octaves que piquen discordantment
acordes mai no definitius sinó avançant cap endavant
en monstruosa fusió de so sempre ferint el so en boigs vòrtexs que giren...

Fins que l'orella, torturada, demana xisclant la cessació
de les delirants inharmonies que es barregen odiosament amb
el feroç obligat[10] que els tubs d'acer diuen cridant...
el fragor de la rude música de Ferro molta...



FRANK LITTLE AL CALVARI

I

PASSEJAVA sota l'ombra del Turó[1]
on els homes son aliment de les fogueres
i emparedats a part[2]...
Desarmat i sol,
va convocar els camarades des de la boca de la mina,
on les eines descansaven sobre els pisos
i es balancejaven enormes grues
sense buidar a les bigues de ferro.
I ells, que eren els Senyors del Turó,[3]
es van sentir colpits per un gran temor
en sentir en el silenci de les rodes
que repicava la resposta
en interminables reverberacions
sota la muntanya...

Així que es cobriren els rostres[4]
i sigil·losament se li acostaren mentre dormia...
Des dels forats per als ulls d'un drap negre,
van contemplar a qui s'havia interposat
entre ells i l'antiga presa
la fràgil barricada de la seva vida...
I quan la nit –que tant s'hi havia confabulat–
carregada anava del dia nonat,
del llit el van arrencar...

Qui podria assabentar-se d'aquesta salvatge passejada?[5]
El pelat Turó tan sols,
el vermell Turó, vigilant
com un ull injectat de sang
en la negra màscara de la nit,
que va gosar observar-los mentre conduïen a correcuita

amb els ulls embenats pels carrers,[6]
que a Godiva[7] podrien haver atropellat...
Però, quan es van aturar al costat de l'Indret,
sé que ell va girar el rostre[8]
amb tristesa envers la còmplice nit...

I en veure-hi, amb el cel de fons
–corbat com una xarxa de seda
sota la càrrega de les estrelles–
el negre pont suspès
com una gegantina aranya immòbil...
sé que un silenci[9] hi va haver al seu cor,
com el d'un mar congelat
on algun braç mig aixecat, a mig camí
brandeja i pesadament cau...

Sé que li va fer signes a la vida amb la mà
i que la vida, transcendint l'espai, els hi va retornar
per a cada sentit poderós
a fi que no trobés a faltar cap gest del vent
que apropés les fulles tancades...
a fi que hi veiés en els rostres dels camarades la llum
de les fogueres del campament fora de la vista...
i el regust de carn i de pa
se li va fondre als narius... i l'alè
d'espais no encerclats
on salvatges trèvols tancats tenien una aroma tan dolça
com una verge al seu llit.

Sé que va mirar una vegada Amèrica,
immòbil, amb els seus grans flancs al globus,[10]
i una vegada els cels arremolinant-se al seu damunt...
Llavors, tot allò contra tot allò que havia parlat
i havia frustrat i havia rebutjat[11]
sobre la fràgil barricada de la seva vida
entre ell i les estrelles es va precipitar...

II

La vida continua retrunyint...
Sobre el negre pont
la fila de cotxes il·luminats
s'arrossega com una serp monstruosa
que empaita petjades d'or...

Guardià, què hi ha de la pista?[12]

Nit... silenci... estrelles...
Bé està![13]

III

Llum...
(que abat boires...
turons que llisquen com una esmunyedissa encaixada de mans...)
Llum[14] sobre les boques de la mina
que s'escola per les negres gargamelles del Turó en tènues raigs...
(el coure, insensat, dorm en la veta colgada).[15]

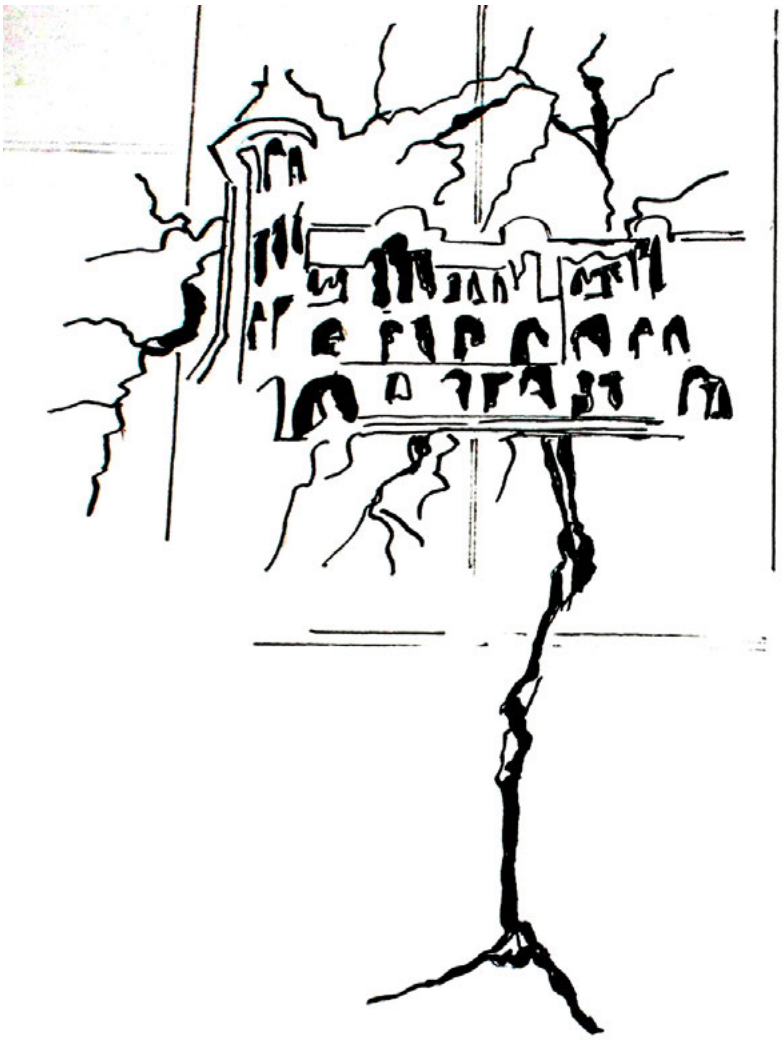
Llum...
que força les embussades finestres dels arsenals...
que explora en les esquerdes de coure amb sensitius dits llargs...
que resplendeix metàl·lica i freda
en innombrables estelles d'acer...
Llum sobre els cavallets i els clips de ferro
del negre pont –suspès com una gegantina aranya immòbil–
dolça inquisició de llum, com l'astorament d'un nen...
que, importú, innocentment fita la llum
que res no l'horroritza...

Llum a les fulles estivals de lent titubeig,
que parrupegen i criden
totes les criatures alades i àvides
que espavilen les mosques primerenques, entusiastes de la flaire...
tornassolades mosques d'un verd adornat amb pedres precioses
que fan camí infal·liblement
que pul·lulen sobre els ennegrits llavis
que ruixa el jove dia amb indiscriminat or...

Guardià, què hi ha del Turó?[16]

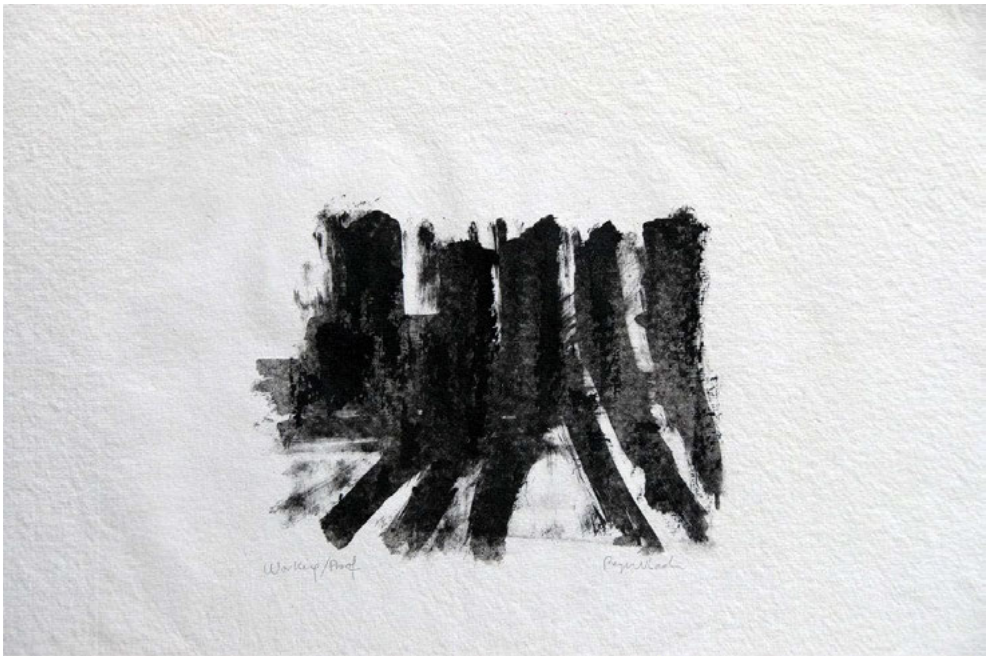
Giren les rodes;[17]
els carregats cotxes
retronant van cap a la fàbrica
i camina l'Obrer al costat dels muls...
Bé està amb el Turó!





AGULLES

AGULLES de l'Església de la Gràcia,[1]
per vosaltres, els treballadors del món
van anar de part amb les muntanyes[2]...
avortant els propis somnis[3]
fins que s'hi va aixecar el somni vostre
–meravellós, amb pedra embolcallat–
menyspreant llurs mans.[4]

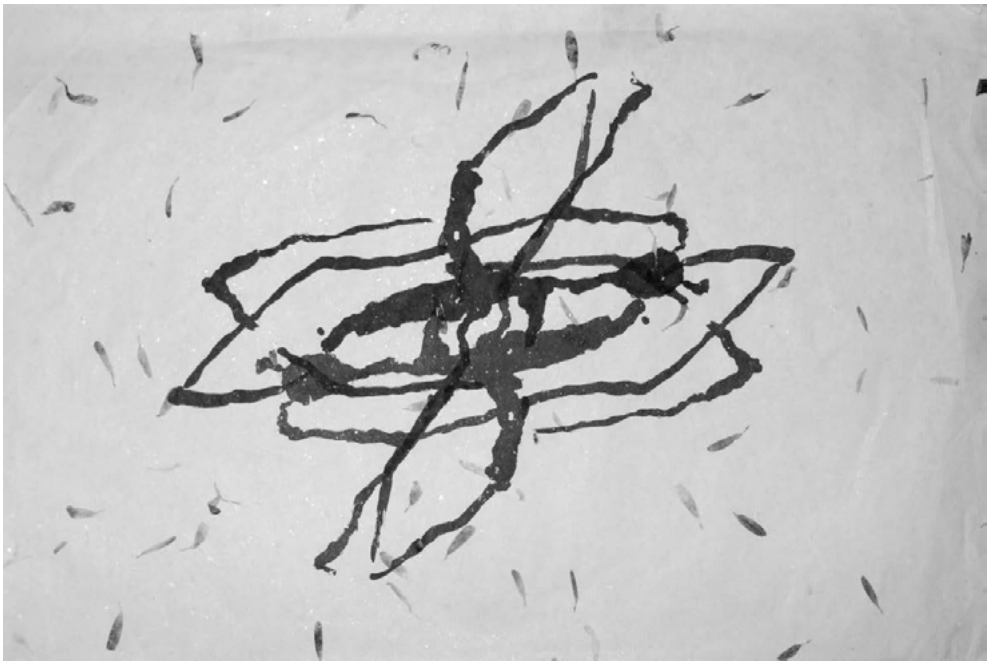


LA LEGIÓ DE FERRO

TRAVESSEN les enormes portes de ferro.
Homes amb ulls greument discernidors,
qualificats per a avaluar el tonatge de les grues
o partir una polzada en mil·lèsimes.
Homes temperats pel foc com ho és el mineral
i programats per a la resistència
com l'acer refredat a la pica.
Silents en propòsits, inflexibles, llestos per a realitzar,
conquerir, resistir, enderrocar...
Homes de caràcter per als compromisos importants
que reconeixen en la força un germà
i el poder com una mena de joc,
que hi veuen la sang com corriment del ferro
que cal esborrar de les eines
per tal que no es rovellin.

Però, què passaria si s'enretiressin,
qui aguantaria la terra tan despreocupadament en el replec dels braços?

Què seria de les flamejants ciutats
i de les llums estremint-se com candeles en l'aire
i dels exèrcits aturats...
i del tren a mig camí de la muntanya
i dels homes ociosos exasperant-se en les trinxeres...
i de les malediccions i les lamentacions
i del clamor pels grans tancats en els molins del món?
Que passaria si es mantinguessin a part
somrient inescrutablement,
deixant el terra omplert de filferro obsolet
i per a barques de rem la mar
i abandonades les terres
fins que el Temps s'assegués com un paralític,
una carcassa florida sobre les nacions que s'ajupen?



FUEL

QUÈ hi ha del silenci de les tecles[1]
i de les mans argentades? El ferro canta...
Encara que s'ajeguin trencats els arcs sobre les cordes,
els volants d'inèrcia giren eternament...

Porta fuel, impulsa els focs enlaire[2]...
Llença tota aquesta fusta d'artista
i els estúpids somnis de fer coses...
(deu milions d'homes estan cridats a morir).

Quant als homes comuns a part,
que suen per mantenir l'alè comú
i no tenen temps per a llibres o art,
quins somnis tenen aquests per amagar-se de la mort![3]



UN BRINDIS

NO pels vostres màrtirs consagrats pel cel
–sagnants son les èpoques en què trepitjaven–,
sinó pels Torturats –l'amarg llevat del món–
que afligien el vostre imbècil Déu.

Un ésser per a ser indulgent i amb qui ser servil,
per a propiciar, llagotejar i témer
com una criatura de la qual les vostres ànimes es troben a mercè,
un Tractant que trafica amb els morts.

Un mercader amb una cobdícia mai no afartada
que bescanvia les ànimes en els seus paranys,
que resta atrapat en les lascívies que va crear
per a encens, misses i pregàries.

Estan encabits en els anells dels vostres cabestres.
Estaria bé –pels credos que heu criat–
que presentéssiu una crida des dels vostres altars,
una missa pels Màrtirs Maleïts.

Una brandada pregària per la suspensió de la pena,
per la Fraternitat no compresa,
pels Herois que per la maldat van morir
creient que la maldat era bona.

Per als Transgressors, els Audaços, els Espoliadors,
que somiaven en un món enderrocat...
Ells, que van morir pels milions de treballadors infatigables
–pocs– liderant les nacions sols!

Per als Facinerosos dels homes i dels Estigmatitzats,
tant odiats com odiant, que van caure,
brindo pels lleials, presos en flagrant delicte,
ferms Herois de l'Infern!

ACCIDENTALS



«EL PERPETU RETORN»

És fosc… tan fosc, recordo el sol a Quios[1]*...*
Hi ha silenci... tant de silenci, que sento el batec de les nostres pales a l'Egeu...

Deu vegades havíem vist la lluna
sortir de les aigües com una verge blanca i prima
per una maternitat plena arrodonida...
Durant tres vegades deu llunes cap carn no havíem tocat
llevat de la carn de mariner per tots els seus costats,
que era negra, amarga, salada i escatada per la mar.

A la meva esquerra, seia el noi atenenc...
els cabells, grocs com blat de moro amarat de vi...
i, a la dreta, Phildar el cartaginès,
el somrient Phildar,
amb la boca tensa, com si unes regnes li tiressin de les negres i separades dents.
Més d'un fuet hi havia enrotllat al voltant seu
i profundament solcades tenia les espatlles,
com terra humida sota les rodes d'un carro romà,
i vermella i corretjosa la pell
com el cuir d'un brau curat al sol.
No cantava com feien els altres esclaus,
però, en girar-se un fort vent, cridava amb ell
i escodrinyava la mar,
llevat de quan trossejava les cues de peix
o, per damunt meu, escopia al noi grec,
de boca vermella i separada com fruita badada.

Havíem remat des de la matinada i la galera verda ens seguia inflexible a popa.
Verda i rabassuda, romania a l'aguait a la vora de la mar.
Durant tot el dia, el tiz[2] de les pales ens havia pessigollejat les orelles
i, en arribar la nit,
mentre xipollejaven en l'aigua petites estrelles nues
i la meitat de l'ajupida lluna

lliscava sobre el ventre de plata d'una mar plena d'escates de llum,
vam sentir que cantaven als rems...
nosaltres, que no teníem alè ni per a cantar.

A la nostra embarcació, cap so no se sentia
llevat de la dringadissa de les cadenes als canells
i els sanglots del jove grec.
El vaig maleir perquè els seus cabells em portaven a la boca un gust a sal marina...
El vaig maleir perquè el seu rem duia un compàs desacordat...
En mirar-me, el vaig tornar a maleir
perquè tenia els ulls suaus com els d'una dona.

Quant de temps... des que llur darrer projectil va perforar les nostres bateries?
Quant de temps... des que ens vam aixecar a apuntar amb una lluna rastrejadora a popa?
(*era la maleïda lluna verda que ens ensumava...*
la lluna que feia envermellir el nostre periscopi fins a resplendir com una flama de de plata...)

Van deslligar la mà dreta de cada home
mentre passava la galera a les nostres cobertes...
i, esbalaïts i ensangonats, ens vam mig aixecar
i vam lluitar de costat amb la mà esquerra engrillonada...
però un foc en ziga-zaga[3] ens va saltar a les conques
i ens va amarrar els robusts músculs com una corda...
els nostres robusts músculs engarrotats com una corbada columna
vertebral que no s'hi pogués redreçar...

Quant de temps... des que els nostres manòmetres van caure
i ens va empènyer la mar cap al fons?
És fosc... tan fosc...
La foscor prem amb una calor perillosa[4]
on tres son multitud[5]*...*
i el fètid acer[6] *fa pudor...*
Hi ha silenci... tant de silenci...

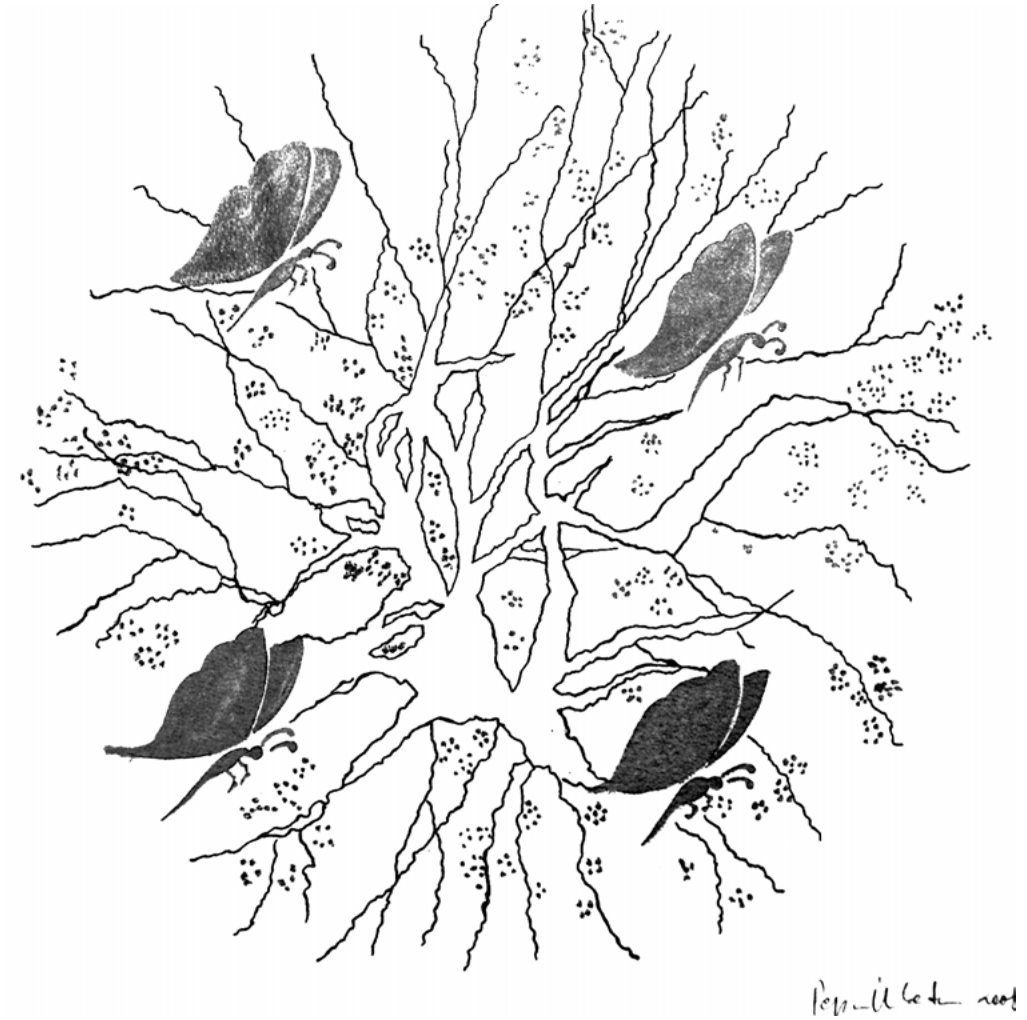
Em sembla sentir el vent
sobre l'encrespat rostre de l'aigua unes braces més amunt...

Hi havia silenci... tant de silenci... ens havien deixat vius a tots tres,
ens vam mirar als rostres fixament...
Però tres son una amarga multitud amb pa per a un sol home...
i el nostre odi es va fer esmolat i brillant com el cantell de la lluna a l'aigua.

Un somreia amb la boca torta
des d'unes llargues dents separades...
Un altre s'estremia i gemegava com una gavina
mentre ens urpejaven les ones per damunt...
Però un tercer es feria amb odi la mà...

Després d'això, tan sols recordo
que els rems dels homes morts aletejaven a la mar...
els rems dels homes morts que s'agitaven i petaven com les llengües dels idiotes.

Hi ha silenci... tant de silenci, amb el llenguatge incomprensible
dels motors quiets.
Tots tres, esperant el cruixit de la mar,
acostem les nostres mans en la foscor i ens toquem els rostres mútuament...
Tots tres embeinem l'odi als nostres cors...
Però quan l'odi hagi fet el seu circuit,
els nostres ossos seran una amorosa companyia
aquí, a la fossa de la mar...
I l'un gemega i crida al seu Déu[7]
i l'altre s'asseu lúgubrement,
però tots dos s'allunyen de mi...
perquè soc la pira on cremen els records...
Com negres flames que salten,
els nostres ardents gestos il·luminen l'emmurallada foscor de la mar...
la mar que s'agenolla damunt nostre...
sense fer-ne cap senyal.[8]



PALESTINA

VELLA planta[1] d'Àsia,
mutilada vinya[2]
que l'esclatant saba[3] de la terra conté
en cada tija i rebrot i
que, després d'esporgada, rebrota.
Per què hauries de cercar un altiplà emmurallat
si tens el món com a jardí?



LA CANÇÓ

AQUELL dia, en l'ensulsiada de torsos i tibants flancs
sobre el sagnant fang de prats solcats pel ferro,
en el fum blavós vora terra i el bronze assolellat flotant com borrissol de cotó,
en el crit estrident i terrible
i en aquella insòlita vibració a les arrels nostres...
Un desig feroç com una cançó...
Vam sentir
(recordeu?[1])
totes les bandes de la Creu Roja a la Cinquena Avinguda
i les cornetes a les ciutats natals
i les harmòniques infantils belant

Amèrica![2]

I després...
(recordeu?)
Les facècies del vent als nostres rostres,[3]
els horitzons fent tentines
i el terror[4] de la planura
arrossegant-se com una esprimatxada pelvis al sol...
Sota nosaltres, batien i puntejaven
les destrossades arrels de la Cançó[5]...



ALS ALTRES

US HI VEIG, els refulgents,
que cremeu tan fermament
com grans arcs voltaics blancs...
N'hi ha tants de vosaltres.
M'agrada contemplar com ordiu,
en conjunt i amb precisió,
cadascú el seu raig,
la vostra traceria de llum
que obre al si d'Amèrica un brillant camí.

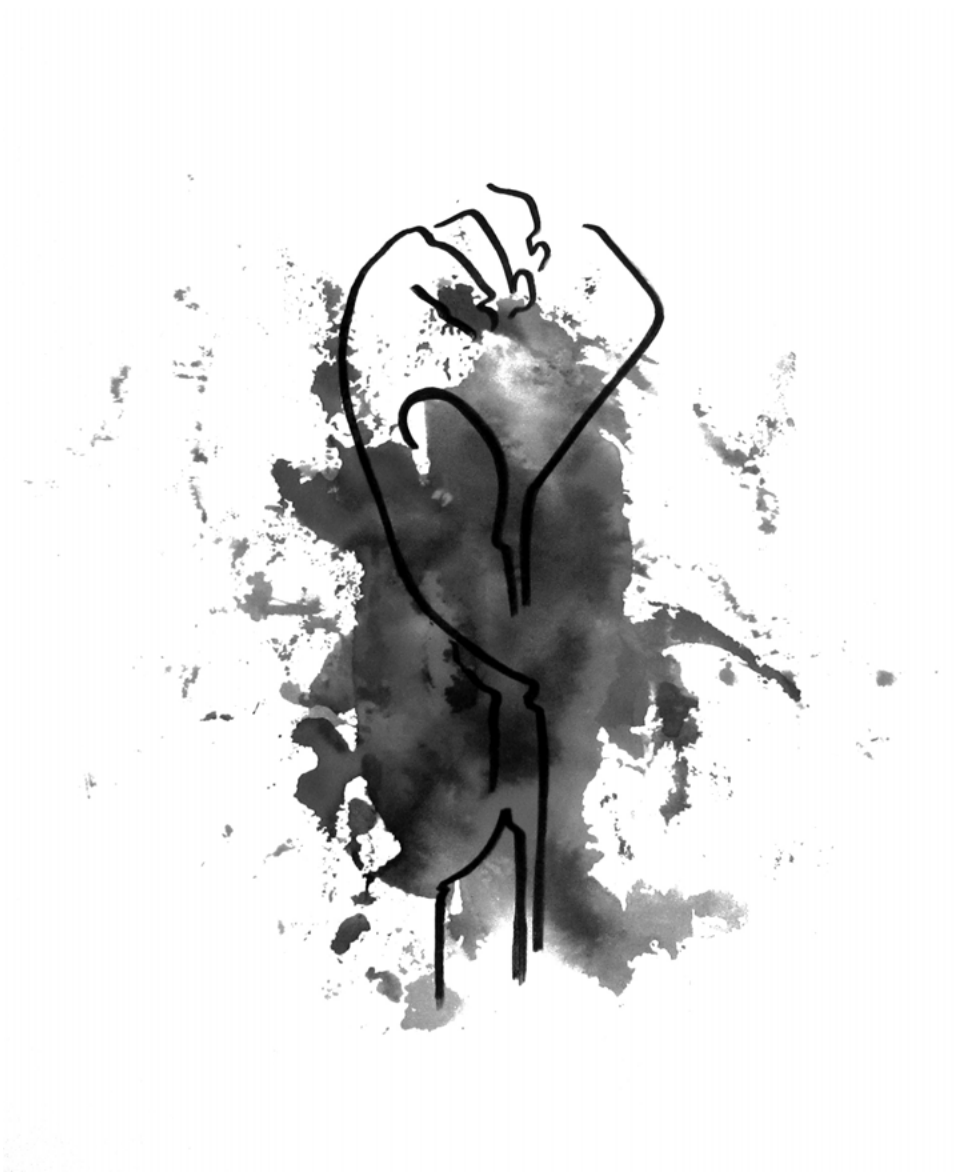
Noto les vostres infinites reaccions
en la cristalleria
el lluentó
els bassals
les miques d'atzabeja
i, aquí i allí, un diamant...

Però no m'hi heu vist encara,
soc una torxa bufada pel vent
que, davant d'una espurna, tremola
mai no apagada, però.



BABEL

OH, astutament va actuar Déu[1] a Babel.
No sols dividint-hi les llengües, sinó també ànima rere ànima
per tal que mai més els homes no poguessin
forjar una única totalitat infinita, excelsa.



EL VIOLINISTA

EN un petit cafè hongarès,
homes i dones beuen
vi daurat en copes altes.

A través de la lletosa boira del baf,[1]
el violinista, de curta mida, ros,
en el seu violí es recolza[2]
com en el pit d'una dona.
El roig cabell s'encén davant del foc
i contrasta amb la negror de la màniga de l'abric,
on la fina mà blanca
tremola[3] i s'esvaeix
com una esquerda de llum de lluna
quan el vent romp l'aigua.[4]



VENT DE MATINADA

VENT que t'acabes d'aixecar
(de quin fresc matalàs de molsa pantanosa
dins d'entendades branques dibuixades amb fulles davant de les estrelles
o de quin nínxol de penya-segat sota les àguiles?)
Tu, entre les criatures vives,
tan jovial, tendre i ple de platxèria,
per què bufes sobre els meus pensaments com flors tallades,
reunides i posades a assecar sobre aquest paper de fusta morta
aplanat per un corró?

T'hi veig
sacsejar aquella flor cap a mi amb una suau invitació
i a saltirons allunyar-te
tot emmatxucant deliciosament l'herba...

Vas agitar les cortines al voltant del meu bressol,
balboteig dels prats
abans d'haver begut la meva llet...
Em vaig bellugar al coixí fent per seguir-te, Veloç?
Jo, embolcallada, sens ales, com un ocell dins de l'ou.

Deixa estar
els meus somnis que crepiten en veu baixa...
Tu tens la pols del món per a bufar-la...

No m'estalonis i ves-te'n dansant, mirant enrere...
Soc massa gran per a jugar amb tu,
eternal Infant.

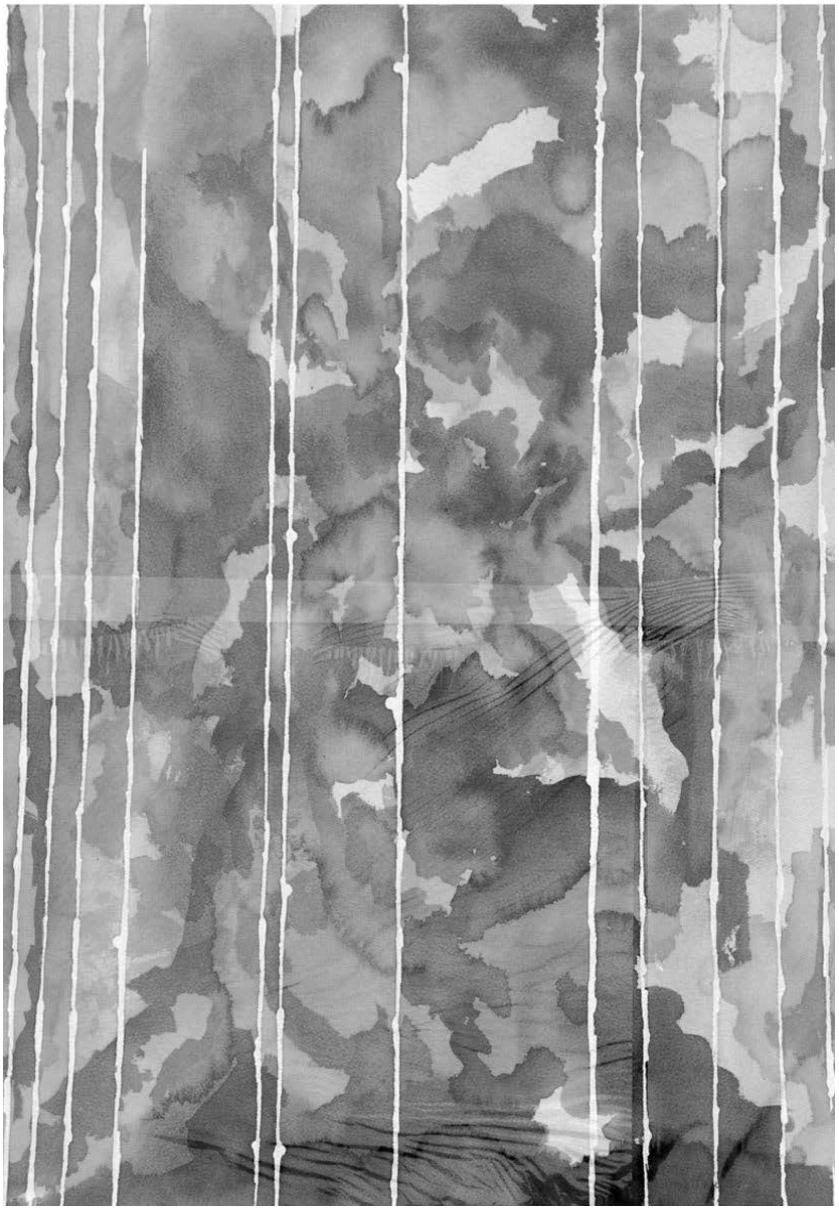


VENT DEL NORD

T'ESTIMO, malcontent
vent mascle,
que sacseges el pol·len de la flor
o foragites la mar cap enrere des de la somrient sorra.

Bufa sobre els meus somnis i tomba'ls...
Escampa'm els malaltissos somnis...
Envolta'm amb els teus vigorosos braços...
Envolupa per complet el meu atractiu cos...
Transporta'm a arbredes de pins,
extenses arbredes d'abruptes arestes...
Condueix-me a inhòspites planures i estepes...
Tindria el Nord aquesta nit,
el fred, persistent Nord.

I si ens trobéssim amb la Neu
arremolinant-se en espirals
i m'encegués els ulls...
Aliat, tu em defensaries,
m'estrenyeries fort
bufant-me a les parpelles.

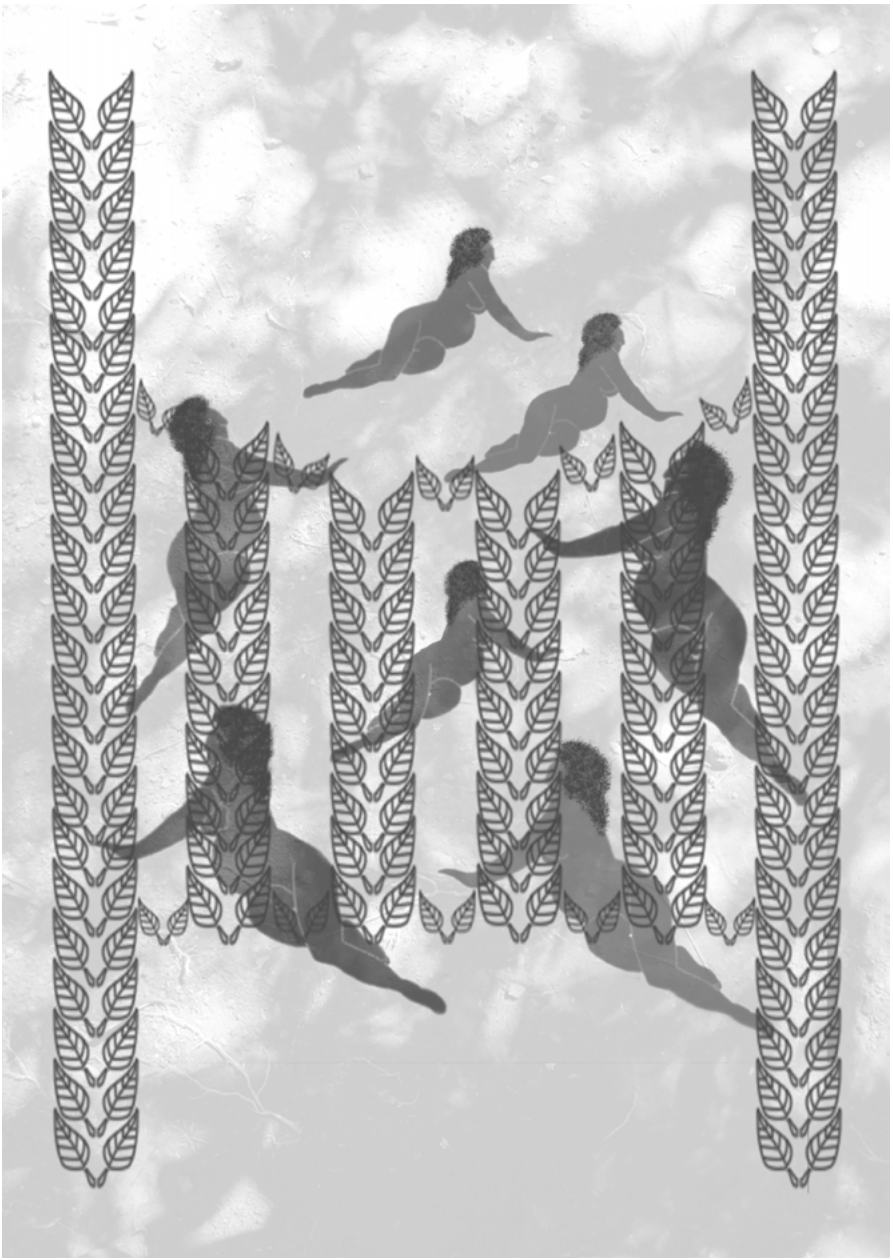


EL DESTRUCTOR

SOC del vent...
un remolí del copejador vent...

Els dits arrossego pels Alps
i cau al meu pas una allau...
Ho sento en la meva vibrant llargada
en sepultar el llogarret de sota[1]...

Apressadament bandejo
les ciutats que omplen desordenadament la nostra ruta...
mentre girem al voltant del cercle del globus
mentre arrenquem els pilars del món...
obriu-vos al vent,
el Destructor!,[2]
el vent que fueteja les vostres portes.



CANÇÓ DE BRESSOL

ADORM-TE,[1] ninet, llanut i morè...
(crits a la porta i una[2] gran llum vermella...)
Negrelló[3] petit, la mama[4] és a terra[5]...
Mans et sostenen fermes i blanques[6]...

Mira, petitó,[7] el sostre i la fusta del cau
llepa la gran flamarada.
Re de semblant mai no has vist en ta vida!
Que no pots dormir, caramelet meu?[8]
Adorm-te, ninet, fins que el cel acaronis!
Mira quantes cireres esgarriades,
brillants i vermelles cireres pel terra,
enrossides cireres a no-res la lliura!

Xiu-xiu,[9] ma negra bestiola, no ploris.[10]
El papa ha fugit[11] i damunt d'un piló hi ha la mama
al costat de la porta de casa en l'ardent escalfor
a fora de les barraques com berrugues al carreró...

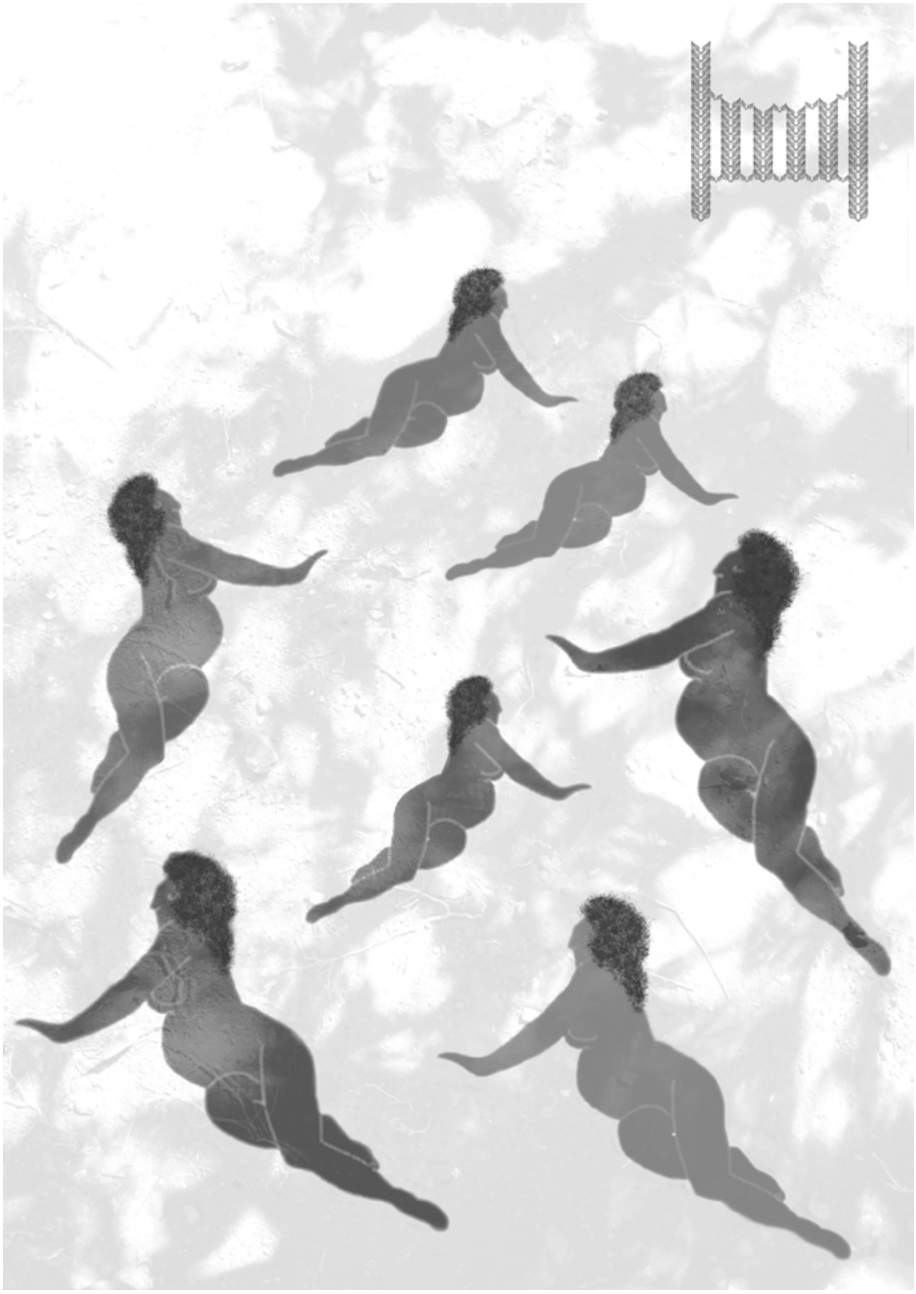
I canten les flames i riu la gentada[12]
que gira al voltant... com de cofoia estarà la mama!
Una pedra al cap i, al cor, una altra
i la boca, una pruna vermella badada[13]...

Mira com gallegen[14] els caquis i els blaus
afegint valents colors a la dansa
que volta la foguera que atien els blancs.
Com d'esplèndida per a un negrall l'actuació!

Sent els peus corrent delerosos per la ciutat.[15]
Mira quantes mans a la nit prestes.
Mans precioses, fermes i blanques!
Per llençar enlaire un ninet maleït i morè[16]....

Adorm-te, ninet, més amunt cada cop!
Dorm la mama, corre coix el papa...
(adorm-te al teu bressol de foc aviat!)
Adorm-te, fillet, emmudit per la flama...

> (Un incident dels Disturbis Racials a East St. Louis quan unes dones blanques van llençar viu un bebè de color al bell mig d'un foc abrusador).[17]





L'EXPÒSIT

ENS CIRCUMDEN espectres de neu,
com bugaders dels morts
que humits draps blancs sacsegen
impacientment
al voltant del grisós cap[1]
on s'embulla com la gespa el gruixut cabell
i l'eficaç vent,
amb freda precipitació professional,
indaga com una llanceta
a través de la camisa de cotó...

Al nostre voltant, hi ha blancs penya-segats i buidor.
Cap façana no s'hi mostra,
ni teulada ni pinacle...
Tot està cobert de neu...
La paràsita neu
que se'ls hi aferra com una neula.[2]

Tan sols llum aïllades
floten boirosament com verdoses llunes[3]
i, sense parar
pel carrer de les meuques,
ajaguda, reconfortada i dormint calenta,
la borrufada balla el vals amb la nit.[4]



LA DONA ENJOIADA

LA dona enjoiada que seu al cafè
ruixa llum com una font.
Als bulbosos dits, els diamants li brillen
I als braços, grossos com cuixes.
Diamants que li ragen a dolls des dels lòbuls de les orelles fins a la goluda gola.
És obesament[1] bella.
Té els ulls plens de lleganyoses llums,
com petits bassiols de quitrà vessats per un mariner amb boja precipitació
cap a la costa...
i té la boca escarlata i plena –sols una mica arrufada–,
com una flor masegada a bocins...

Per què ve sola en aquest fosc soterrani?
Ella, que hauria de tenir llitera i serventes
que la sostinguessin tots els costats?

Puja l'escala i els cambrers, en girar-se a mirar-la, vessen la sopa.
El vestit negre està una mica aixecat i mostra les hidròpiques cames
a dintre de sedoses carnositats.
Li tremolen els muntanyosos pits...
Se li agiten les gemes,
que s'estremeixen incessantment en emetre bilions d'ardents raigs...
Esclata en explosius panteixos..
Des d'aquí,
cada pas és una aventura...
La dent de la serp
va salvar Cleopatra.[2]



SUBMERGIT

NOMÉS he conegut[1] les meves pròpies aigües somes,
indrets segurs, sondejats,
on tenia el costum d'empolainar-me.

Però per a l'abisme
jo necessitava un tauló a sota
i horitzons...

M'espantaven el silenci
i que rellisqués el punt de recolzament...

Ai! Podria ara submergir-me[2]
en les meves inexplorades profunditats?
Cavar, pujar i donar
tot allò que està submergit, encaixat i desplegat,
que és, però, el millor.



ART I VIDA

QUAN l'Art puja botant, esvelt,
a dalt de cimals d'un verd resplendent
per tal de collir una rosa per a tota la vida.[1]

Com una gallina lloca, la vida[2]
cloc-cloc li respon un altre cop.

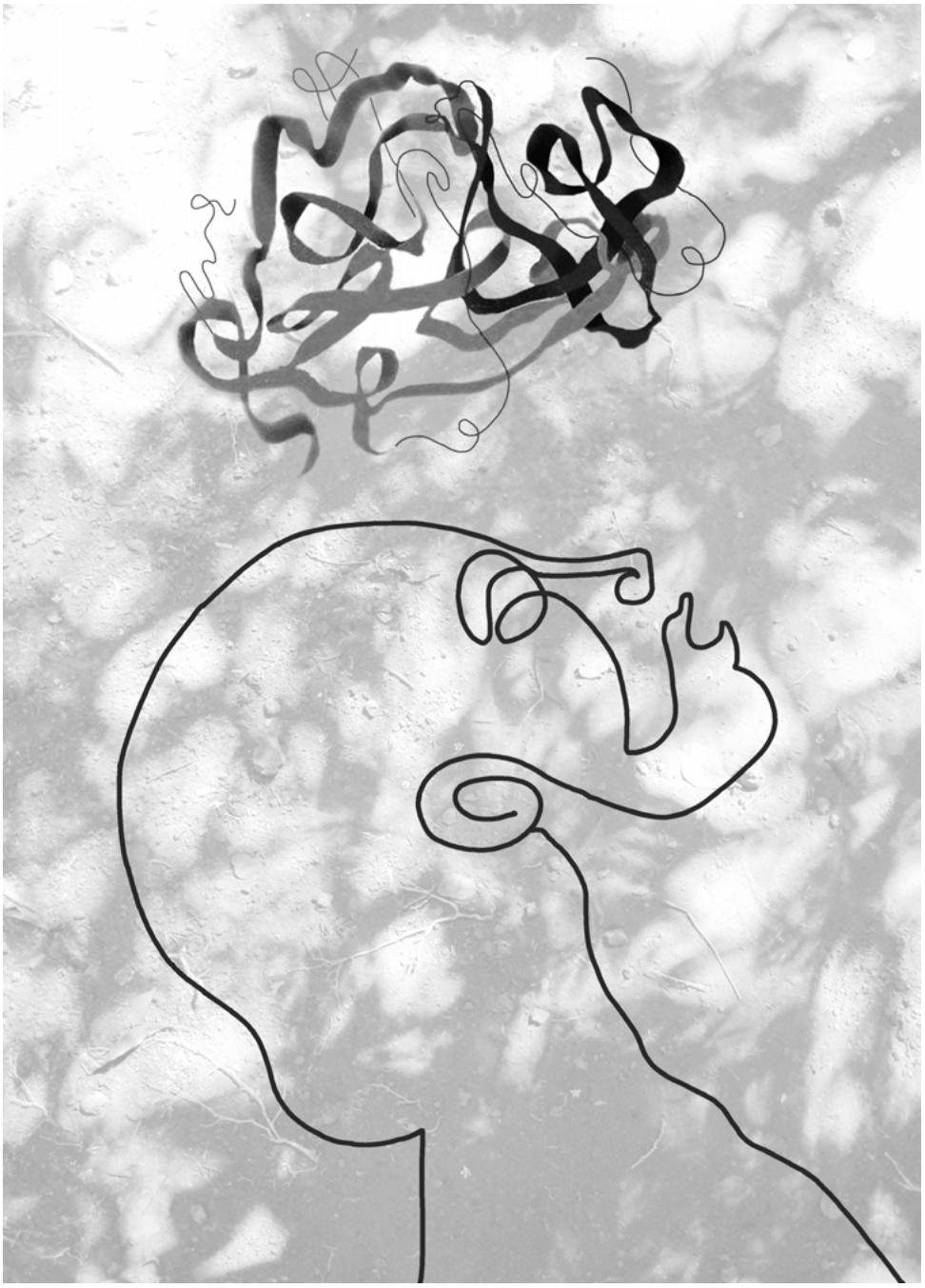
Però quan l'Art, imbècil,
seu vell i refredat
en vies mortes ben rasurades
i compta les apinyades
margarides mortes en un enfilall
amb rialles sense seny[3]...

Llavors, com una nova Jill
que penosament puja a un turó,
trepa la vida al darrere.[4]



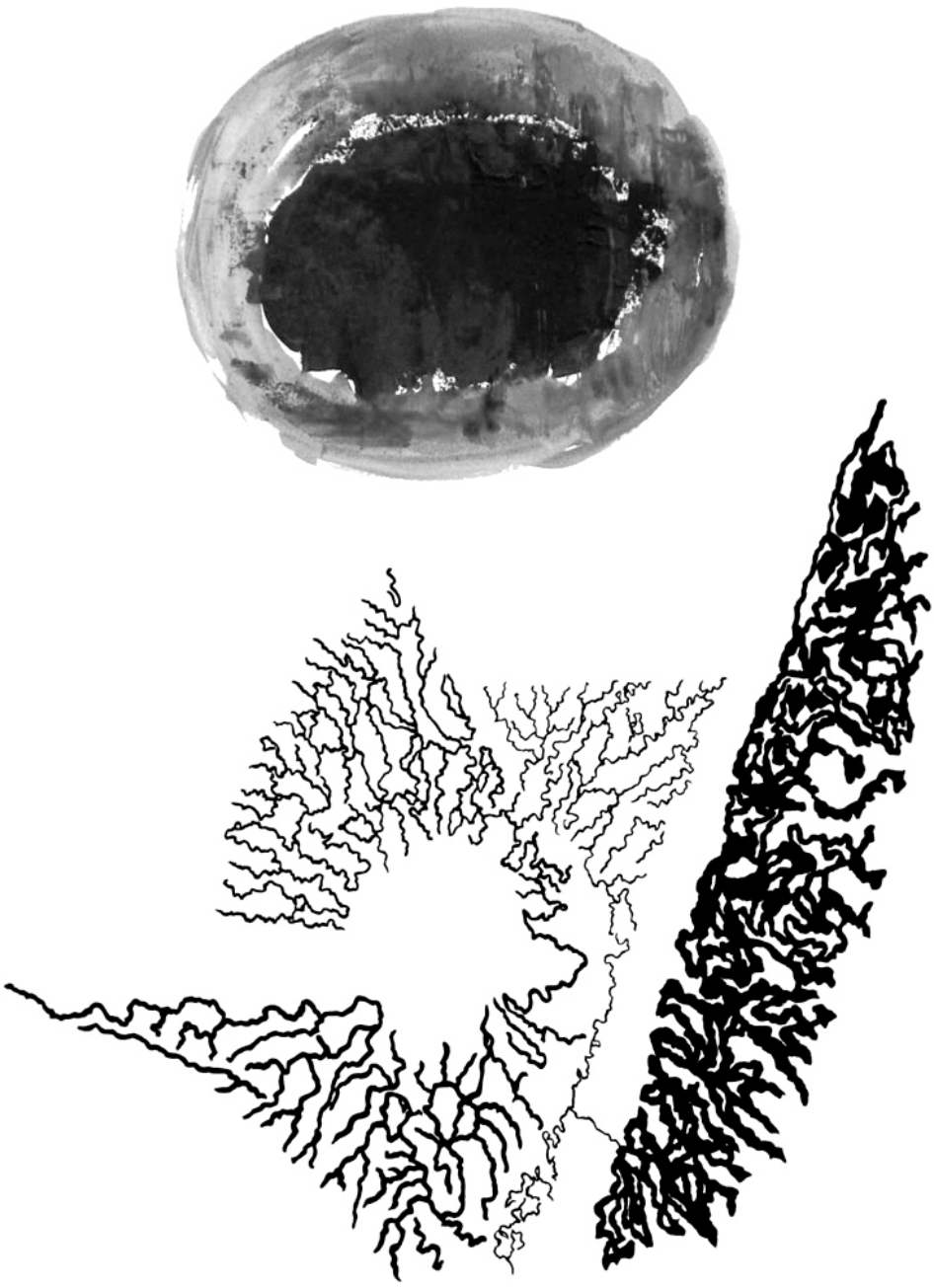
EL PONT DE BROOKLYN

COS de pitonissa que t'enarques
com un èxtasi sobre la nit,
sento com es tensen els teus anells...
i minva l'alè del món.



SOMNIS

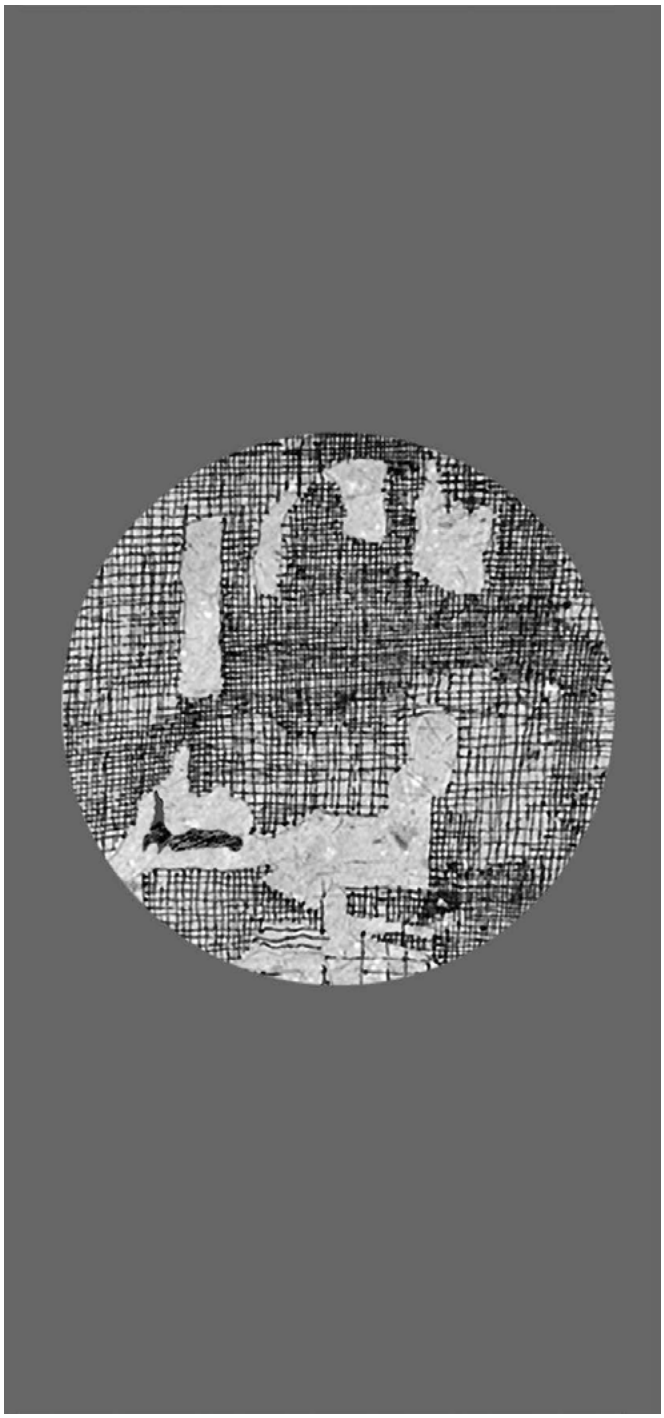
MOREN els homes...
Els somnis tan sols canvien de llar.
No poden estar alineats contra una paret
ni enterrats silenciosament sota terra
ni tenir-ne cap notícia més...
Tanmateix, profund el clot i amuntegada l'argila,
com els plançons d'antany
que encaputxaven una rosa sagrada sota el casquet glaciar del món,
sortiran els somnis a la llum.



LA FOGUERA

ELS vells del món han fet una foguera
per escalfar-se les tremoloses mans.
Hi fiquen els joves.
Joves que cremen com vímets.

Si un recorre unes poques passes,
els vells s'enrabien.
El capturen, el fan presoner i el tornen a llençar a les flames.
Els vímets verds cremen lentament...
i el fum del turment dels joves
s'eleva circularment i en perpendicular com el tronc d'un roure en forma de pilar
i pel cel se'n dissemina la foscor...
Els vímets verds cremen lentament...
i els vells del món seuen al voltant de la foguera
i les mans es freguen...
Però el fum del turment dels joves
ascendeix per sempre més.

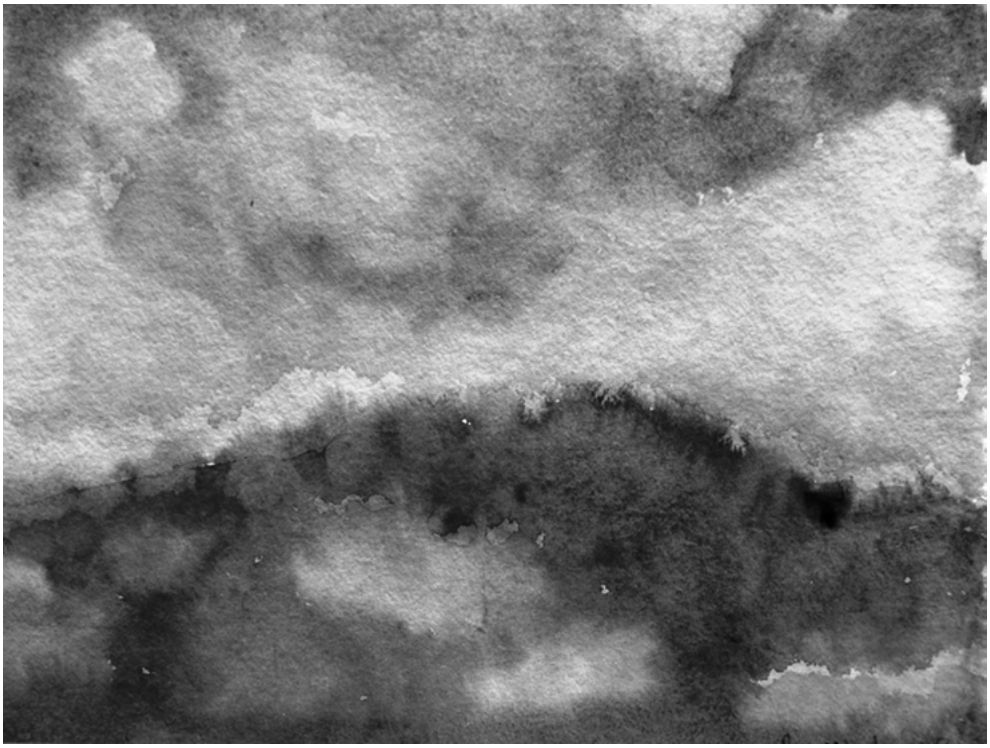


UN RECORD

RECORDO
el cruixit de les palmeres[1]
sobre les blanques teulades de la ciutat[2] decorades per la lluna...
la brillant ciutat[3]...
i el tendre tempteig de l'onatge
en les platges de color groc sofre
mentre sèiem.. una mica apartats... durant la nit que s'apropava apressant.

Sobre nosaltres, penjava la lluna com un mango daurat[4]
i, als rostres, se'ns enganxava un aire humit,
càlid i fragant com la boca oberta d'un nen,
i contemplàvem com s'estenia la mar
rodant cap als purpuris confins del món.
Si bé, sempre de tornada sobre ella mateixa...
Com nosaltres...

Una nit inadequada...
i un record blanc decorat per la lluna
d'un mar del tròpic...
Com de suau despunta,
igual que un lliri sense collir.



LA CARENA

VAIG CREURE que moriria aquella nit en solitud,
on mai no em trobarien...
Però hi havia temps...
i em vaig estirar calladament sobre les perfilades faldes de la muntanya
amb l'esguard fix en l'abisme...
No sé quant de temps...
No vaig poder comptar les hores, corrien tan de pressa,
com petits trinxeraires descalços estrenyent-se les mans des de lluny...
Però recordo
que, en algun lloc, degotava l'aigua com una fluida vena tallada...
i sortia un vent de l'herba
i gentilment em tocava, amb una certa vacil·lació com una grapa.

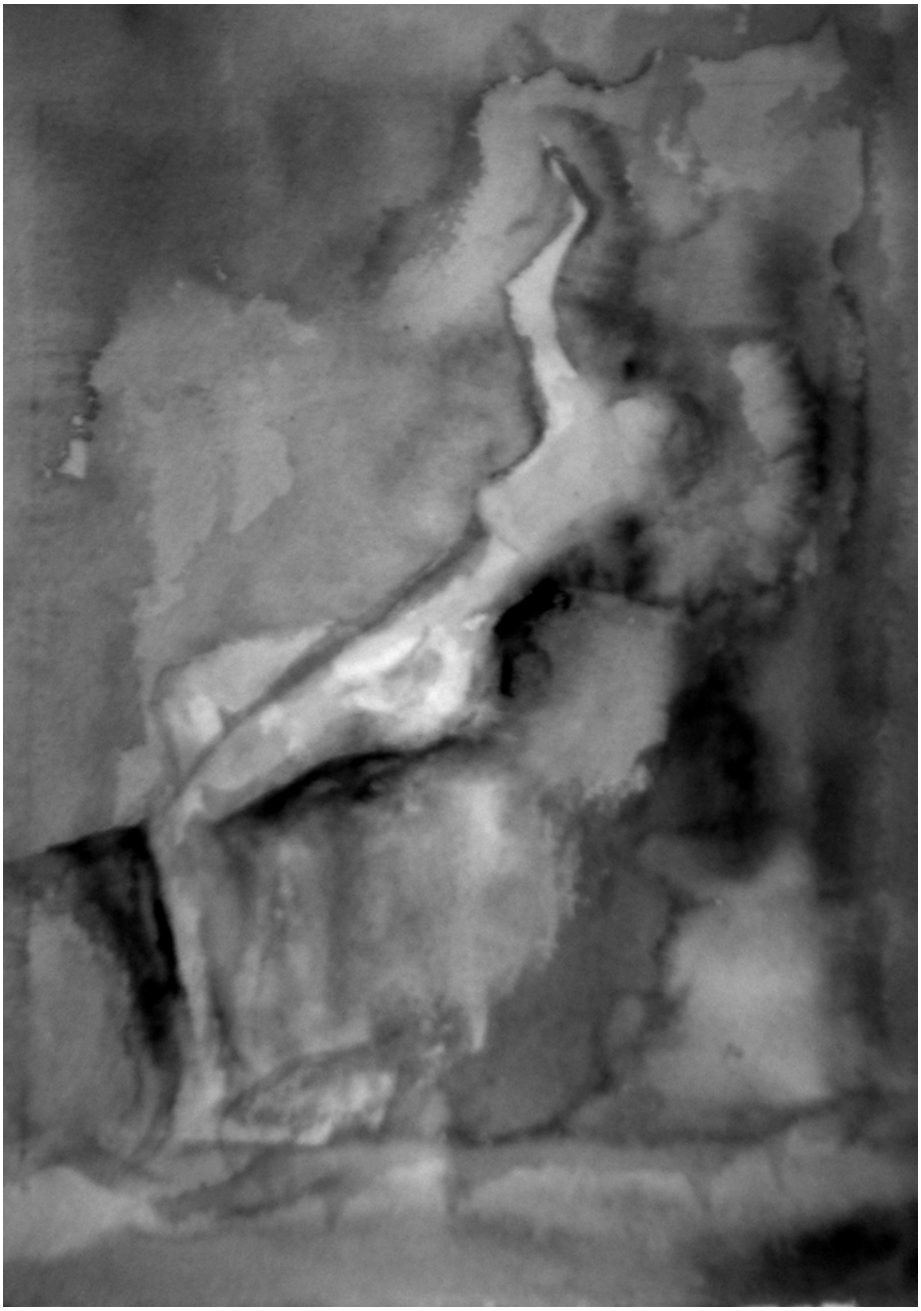
A mesura que s'estenia la nit,
el núvol gris que havia cobert el cel com una xarpellera
queia al voltant dels turons en plecs de cendra,
com verges encaputxades arrossegant els mantells al seu voltant...
Degué haver estat una lluna freda,
perquè el vel de l'Altíssim tenia una lluor argentada...

També això recordo...
i que la muntanya tendrament es gronxava
en silenci
i les palpitants estrelles...
L'aurora
jeia com una mà de cera sobre el món
i els plegats turons
esclataven en un sobtat prodigi de cims que emergien clars i freds
fins que l'Altíssim, que floria com un lliri
pigallat pel sol,
fi com un pol·len daurat,
semblava que un vent podria portar-lo des de la neu.

Vaig flairar les dolces essències pures de les coses
i vaig sentir aranyes a les fulles
i l'empremta de potetes,
com minúscules criatures sortint dels caus
per veure Déu abocant llum dins de la seva estrella...

... Semblava que la vida no tenia
ni futur ni passat llevat d'això...

I jo també em vaig alçar encarcarada de la terra
i vaig sostenir el meu cor com una copa...



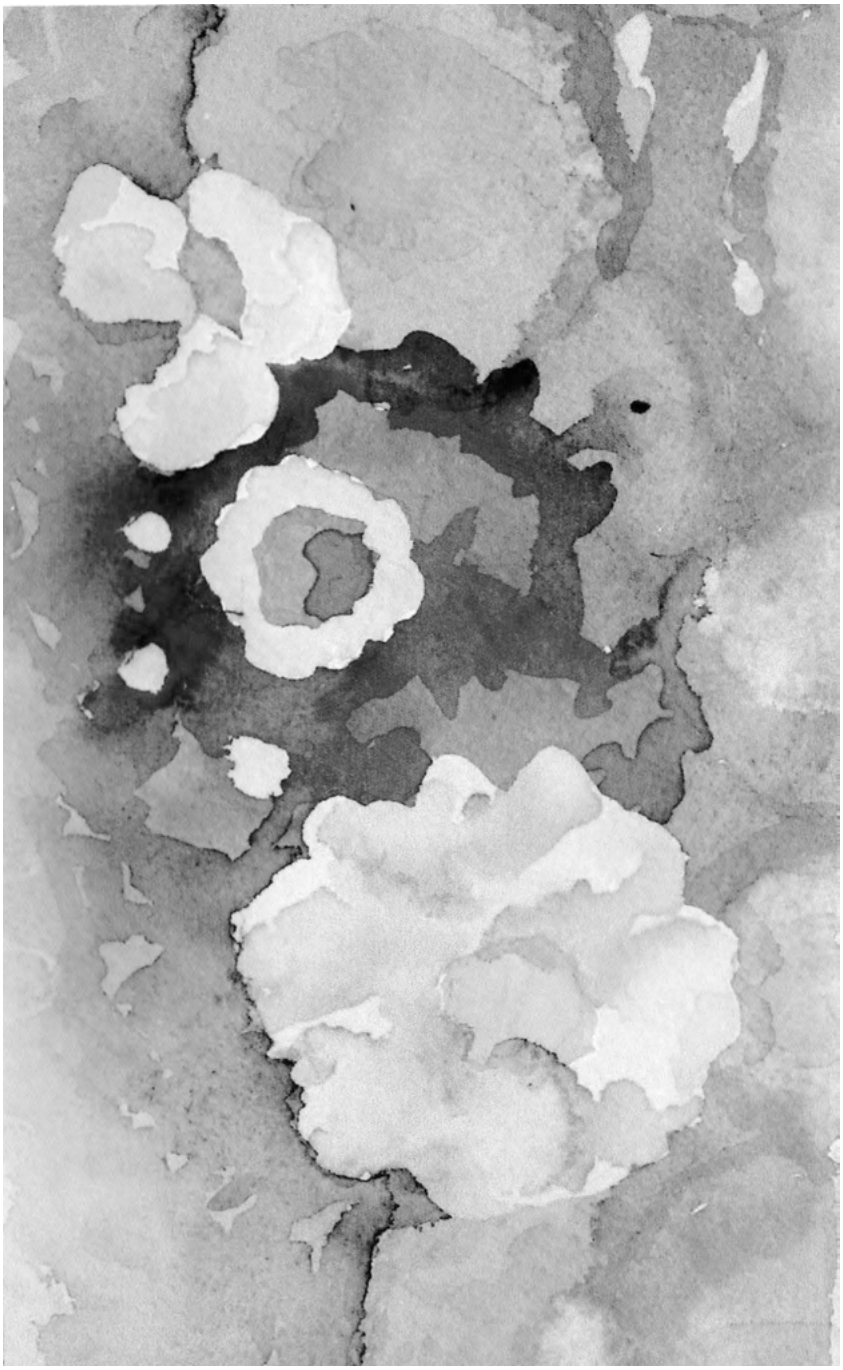

2006

EL JARDÍ

GENEROSOS Donadors,
he buscat durant anys
i veig les flors que vau llençar...
Anemones
i branquillons de dispers
bruc gris dels penyals
o una violeta salvatge
o una margarida d'un camp ple de margarides...
però cada un vau fer el millor que vau poder.[1]

Podria haver-les dut al pit
per a marcir-se al llarg del dia...
Podria haver-les entaforat en un estret pitxer
i contemplar com se n'engroguia cada pètal...
Podria haver-les mantingut així –maquinalment–
fins que el vent n'hi tallés totes les fulles
i em deixés a les mans
una petita taca de pols.

En comptes d'això,
les vaig amagar en la càlida i tova marga
d'un somort indret ombrejat...
En les profunditats
d'una fresca gruta silenciosa,
il·luminada tan sols pels records de les estrelles
i els ben oberts i lluminosos ulls
dels poetes morts
que m'estimen i a qui estimo...
En les profunditats... en les profunditats...
on ningú no pogués veure-hi –ni tan sols vosaltres, generosos donadors–
en la meva ànima el vostre meravellós jardí.



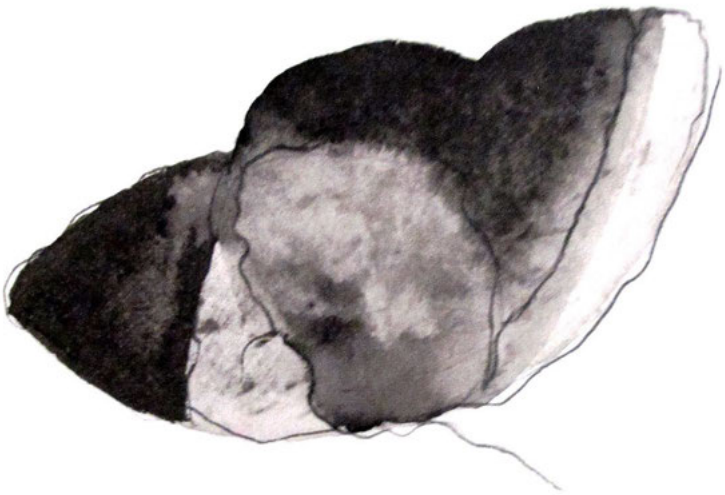
ACOMPANYAMENT[1]

HI ha música en el puixant
arbust de gola profunda,
murmuris de cançó
sentits en el silenci de les fulles,[2]
balades dels arbres
en desconegudes llengües.
Un to evocador
d'escales menors...

Branques que es balancegen a banda i banda
encara que cap vent no passi...
Olors a l'herba gens fortes
on cap flor no creix
i batecs d'ales
i primeres notes gairebé imperceptibles
una vegada balbucejades a les branques
de destenyides[3] deus.[4]

És música de les tombes
de totes les coses boniques
que vibren als pentagrames
de l'espaiós aire,
aflautades pels vents
cançons sense paraules,
sonates que de les goles brollen
dels mestres ocells?[5]

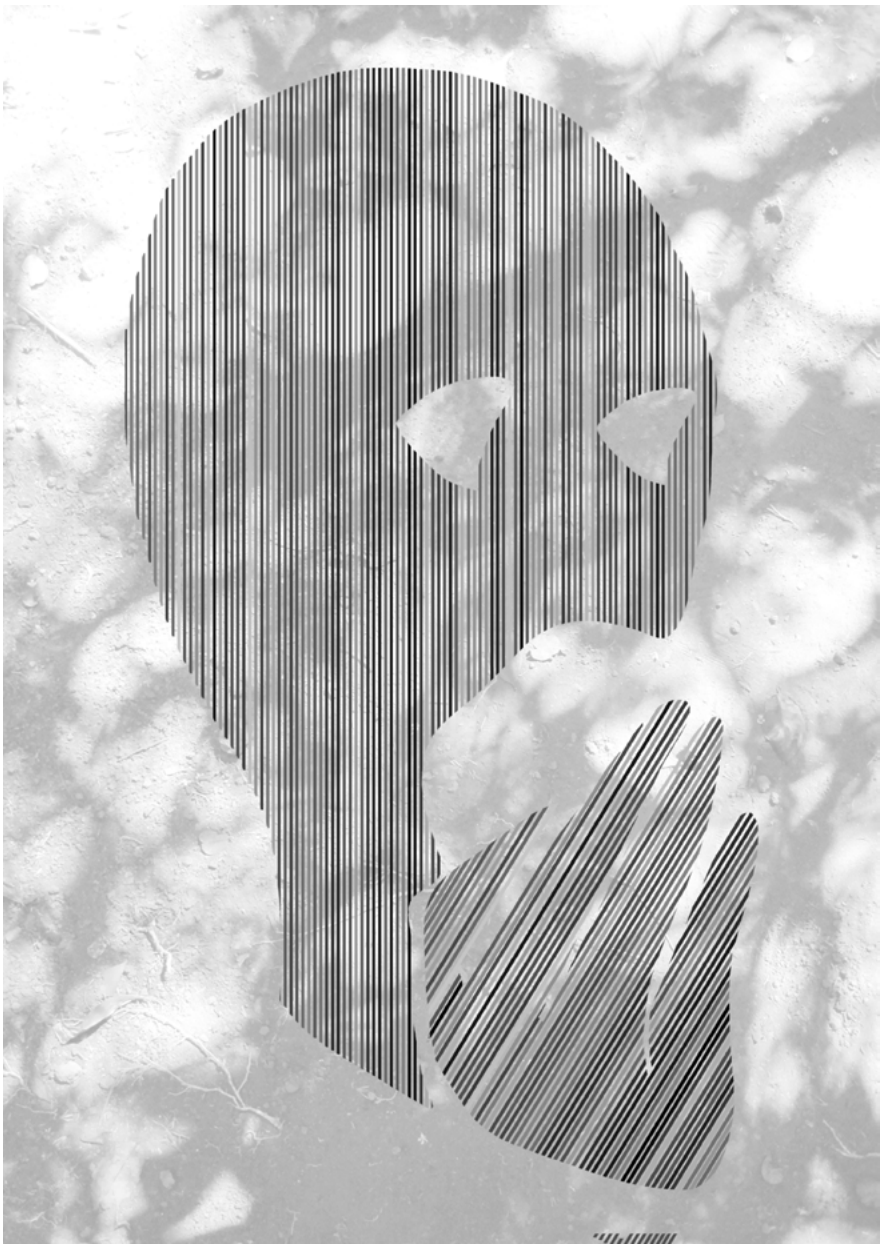
Un que sotja a través de la closca
de la foscor llençada
podria sentir-lo al capvespre,
aquell antic to
argentat com la llum
d'estrelles extingides fa molt de temps
que encara cauen durant la nit
en tremolosos raigs.



UNA EMMUSTEÏDA ROSA

ON, avui, una compradora refinada
inhalaria la teva perfumada essència,
pàl·lida ruïna amb un cor de foc?
Drenaria amb els llavis la teva suculència,
crescuda sense saba a causa de l'excessiu ús...?
Convertiria en clergue del seu desig
un calze on cap abella no beu
ni cap vespa no hi vagareja?

Al costat de la seva blanca carn vas estar allotjada un moment
alguna et va retenir... la consumida forma
es va valdre de tu per a la malbaratada dot.
Què més podia fer ella per tu?
Tanmateix, de tots els qui beuen allà dins,
ningú no sap que és l'acollidor
cor olorós d'una encisada flor
que s'estremeix encara al moll vermell de la seva boca...



VI DE FERRO

És acerb el mineral del gresol i fa olor de vi acre.
És d'un color vermell fosc, com el reflux dels cascalls,
i porprat, com la sang de les baies del saüc.
Segurament, és un vi fort: suc destil·lat del feroç ferro.
Les seves fortors m'embriaguen.
Sento com l'ardent flux
s'expandeix, penetra i
fa funcionar alguna estranya alquímia...
per tal que em desviï de l'excel·lent tauler,
contempli de reüll la copa comuna
i, des de les boques dels gresols,
xarrupi en endavant l'acre saba.



DESPOSSEÏDA

TENDRA i trèmula verdor de les fulles
doblades cap amunt pel vent[1]
que ressona entre les vinyes.
Vent a l'herba
que bufa un clar viarany
a fi que passi l'ànima acabada de desvestir...

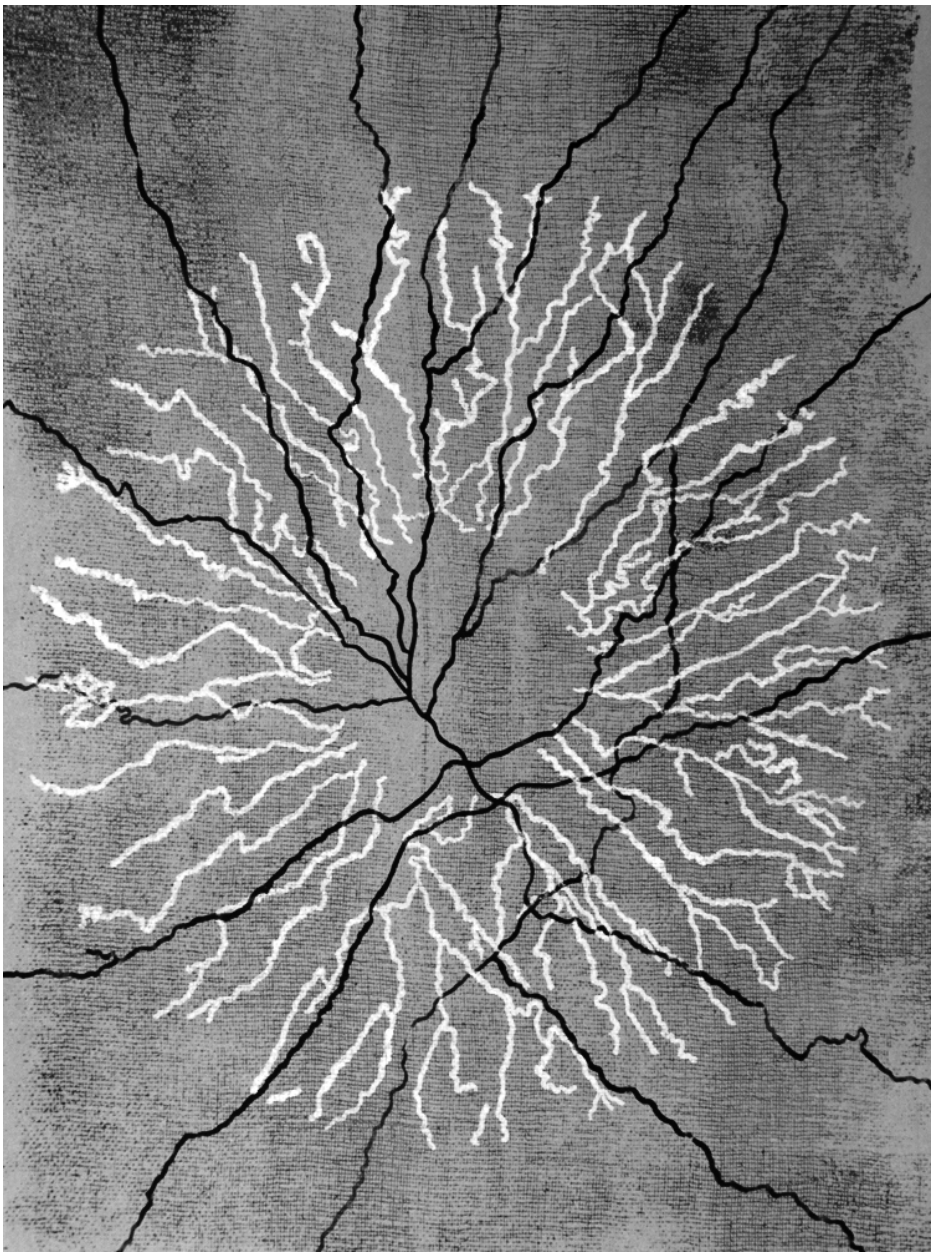
L'ànima despullada sota la llum del sol...
com un fil de fum sota la llum del sol
en l'aiguavessant que miralleja.

Dansa lluminosa al vent, petita ànima,
com un borrissol de card que flota[2]
sobre les papallones
i les feixugues abelles...

Allunya't d'aquell arbre
i de la seva ombra grisa com una pedra...

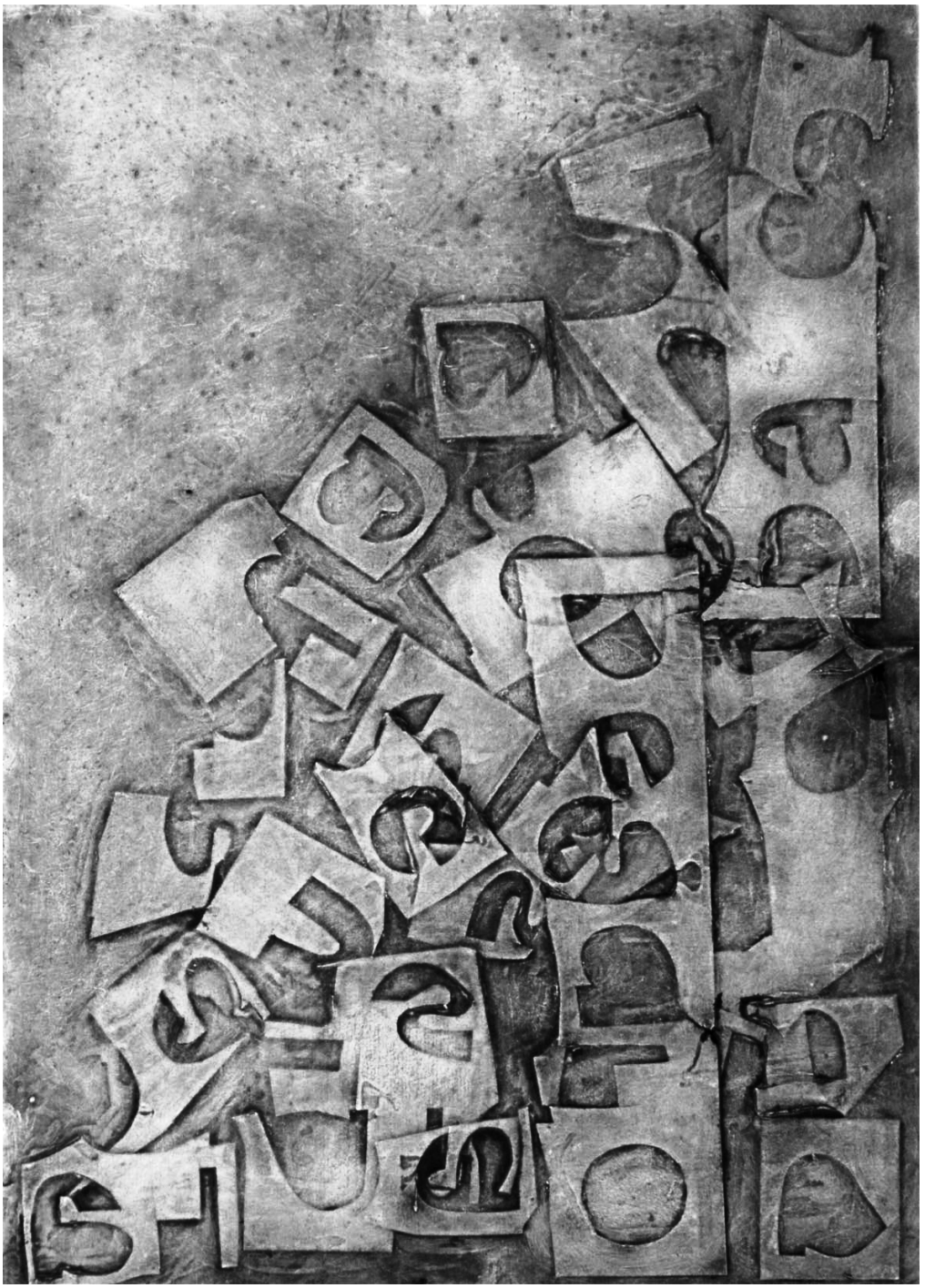
Banya't en les basses de llum
de l'aiguavessant que miralleja.
Resplendent, amarat i càlid sota el ruixim del sol que cau com una pluja d'or.

Però no et demoris ni miris
aquella llòbrega criatura sota l'arbre.



L'ESTRELLA

ANIT
vaig contemplar una estrella que queia com una grossa perla al mar
fins que el meu ego, expandint-se, abraçava mar i estrella,
contenint-les totes dues com en una trèmula copa.



LES NOTÍCIES

(Pasqua del 1916)

Mentides censurades que escarneixen la veritat...
Veritat censurada tan lívida com la por...
El meu cor és com una campana exaltada
que tan sols sentiran els morts...

El meu cor és com un ocell mare
que giravolta cada cop més amunt
i el niu de l'arbre envoltat completament
per un incendi forestal...

El meu cor és com un amant frustrat
a causa d'una escala trencada.
Estan combatent aquesta nit al carrer Sackville
i jo no hi soc!

NOTES

AL POBLE AMERICÀ

[1] Encara que el poble al qual al·ludeix Lola Ridge és l'estatunidenc, els habitants dels Estats Units d'Amèrica (EUA), quan parlen d'ells mateixos i del seu país, empren el mot «Amèrica» i tots els mots que en deriven, malgrat ser una paraula que es refereix en realitat a tot el continent. Aquest epígraf que precedeix el poemari descriu de manera exuberant però també amarga l'esperit de l'immigrant desil·lusionat. En concret, la invocació «AL POBLE AMERICÀ» es fa ressò de *Democratic Vistas*, obra de gran envergadura escrit per Walt Whitman que transmet un optimisme contagiós. Però, en el cas de la nostra autora, en un sentit oposat, perquè hi manifesta un escepticisme poc entusiasta.

EL GUETO

SECCIÓ I

[1.] Les estrofes de la Secció I recorden la descripció inicial d'una pel·lícula perquè mostren un camp visible molt ampli, però des d'un punt de vista únic. En llenguatge cinematogràfic, parlaríem del «gir» que realitza la càmera quan segueix un objectiu en moviment –és el que s'esdevé en les estrofes primera i segona– o d'una imatge presa per un objectiu estàtic de grans dimensions, com ocorre en la quarta estrofa. Els objectes descrits al llarg de tot el poema son edificis, carrers, colors, textures... Però, sobretot, la gent que hi viu i com la seva vida ens anirà essent revelada progressivament al llarg del poema. En les quatre primeres estrofes, Ridge realitza una descripció dels habitants del gueto no com a individus específics sinó com a víctimes del «ponderós embalum» (primera estrofa) o com «Els cossos pengen de les sortides d'incendis (…) lliris blancs» (quarta estrofa), els colors dels rostres dels quals destaquen gràcies a la lividesa amb què son descrits.

[2] Després del «INACCESSIBLE aire fred» del primer vers, hi apareix una calor opressiva en el tercer vers que «S'apropa ensumant la desmesurada humitat del cos» (vers 7). Es tracta d'una calor sufocant que actua «Com una bèstia que masega el ventre fumejant (...) d'aire…» (versos 8-9) i que resulta tan «Ple a vessar, com un feixuc carro... món.» (versos 11-12). El «ponderós embalum» (vers 4) que projecta la calor suggereix una enormitat que reprimeix qualsevol moviment. «S'apropa ensumant la desmesurada humitat del cos» suggereix que la intrusió és molesta i la proximitat de «el seu gros ventre fumejant» al cos resulta incòmoda per ser, sobretot, inevitable. Els mots d'aquests versos ens inspiren terror perquè tenim la sensació que no hi ha cap escapatòria davant aquestes condicions ambientals repulsives i sufocants. El lector resta incapacitat per a invocar l'experiència personal perquè la ment queda retinguda per una resposta corporal. La calor és sentida com una aversió envers el «ventre fumejant» de la suor i el cos de la bèstia que «cobreix totes

les avingudes d'aire…» (vers 9) eleva l'excitació mitjançant una imatge de respiració agitada provocada per la manca d'oxigen i el pànic que provoca la sufocació.

Les condicions físiques estan representades en termes concrets, com ara el fet de transferir les sufocants condicions ambientals a la imatge d'una bèstia, el «gran ventre fumejant» que implica una presència agressiva i fastigosa que constreny els cossos, que «pengen de les sortides d'incendis» (vers 13) i els infants «amb les boques obertes assedegades que mamen de l'aire com de mugrons buits» (versos 14-15).

L'ús de l'el·lipsi manté el lector en una posició estàtica «al carrer Hester» (vers 10) i l'obliga a ser-ne testimoni i a compartir-ne l'experiència. Ridge fusiona el correlat modernista amb el poder del pensament, que experimenta les restrictives condicions ambientals com un repte al benestar del cos –fins i tot de l'existència– i facilita la conclusió que tots els cossos son vulnerables als elements. No es tracta d'una imatge «imparcial» en el sentit kantià, ja que la calor ha esdevingut una amenaça per a tota la comunitat i invoca l'aspecte emocional per a estimular una preocupació solidària per la supervivència, la qual cosa connecta el lector amb un discurs de cura envers els altres.

Ridge empra uns signes lingüístics específics per a descriure la incomoditat i el decaïment que provoca la calor i recau sobre la carn que ens mostren l'habilitat de l'autora en identificar l'opressió social patida pels seus subjectes amb un llenguatge que podríem considerar gairebé «inventat». De fet, Ridge està emprant una estratègia modernista que s'aproxima a la fórmula de T. S. Eliot l'objectiu de la qual és potenciar l'empatia. I això que no hi ha autors més distants com ho va ser Ridge d'Eliot. En el cas de Ridge, per l'experiència immigrant mitjançant imatges que pretenen descriure unes condicions ambientals inhòspites produïdes per la calor i impossibles d'alleugerir: «UN INACCESSIBLE aire fred (...) d'aire...» (versos 1-9). La imatge construïda desvetlla un correlat de caire modernista perquè magnifica els sentiments d'ansietat i repulsió. Efectivament, la sensació abstracta de calor es desplaça a la imatge d'una desagradable bèstia que oprimeix els seus habitants creant la sensació d'empresonament que els obliga a lluitar per respirar i, per extensió, per llur vida.

[3] Aquest mot forma part de l'antítesi «aigua versus foc». Al llarg de tot el poema, hi ha constants referències als camps semàntics de l'aigua i del foc tot oposant l'una a l'altre, sempre relacionats amb el tema global del poema. Ridge empra mots aquosos tals com «*floating*» (1), «*overflow*» (1), «*moist*» (1), «*surging*» (2), «*tide*» (2), «*break*» (2), «*river*» (2), «*damp*» (3), «*poured*» (3), «*glittering*» (9), «*sea*» (10), «*seeping rains*» (11), «*shining*» (13), «*rain on pools*» (15), «*unkempt depths*» (15), «*shimmering*» (17), «*pools*» (17), «*hurls*» (18), «*stirs*» (18), «*rippling*» (18) i «*surface-calm*» (19).

En el camp semàntic oposat, Ridge empra paraules ardents tals com: «*molten*» (2), «*burn*» (3), «*gleaming*» (3), «*parched*» (3), «*fiery*» (4), «*dim*» (4), «*lit*» (4), «*draught*» (5), «*torch*» (5), «*flame*» (5), «*glow*» (5), «*fire*» (6), «*candles*» (12), «*flickers*» (14), «*burning*» (15), «*hot*» (15), «*illuminating*» (16), «*melt*» (16) i «*sparks*» (19).

El foc podria simbolitzar diverses nocions, però la de major importància hi és la d'una revolució cultural i espiritual al gueto. En la Secció IX, el foc podria simbolitzar la passió de Ridge per la Vida en general, malgrat el conflicte que implicava viure al gueto. En el darrer vers, per exemple, empra exactament el mot «Passió» com una capitalització del seu impuls envers la passió. Tanmateix, amb tot aquest fervor de vida, l'aigua actua com un contrapès que simbolitza les forces que actuen contra la revolució i l'ascens social. Ridge demana a crits la revolució i ajut en el fred món del gueto, on estan literalment i literària ofegats per la imatgeria aquosa. El gueto mostra tanta passió per la vida que Ridge la descriu a través de les rialles dels nens i els atrafegats treballadors, però és sufocada per les burles, els plors dels bebès i els pogroms. Mitjançant aquesta antítesi, Ridge suggereix que hi ha tant de potencial desitjat que és aclaparat per les circumstàncies i les condicions ambientals del gueto que esdevé força dur respirar sota l'aigua i viure sincerament la «VIDA!» (quarta estrofa de la Secció IX).

[4] Amb aquest altre mot, tenim l'antítesi «llum versus foscor». De forma paral·lela a l'antítesi anterior, Ridge empra la imatgeria relacionada amb els camps semàntics de la lluminositat o la claredat i la foscor. En el cas de la primera, apareixen «*whiteness*» (3), «*pale*» (10), «*frowsy-white*» (11), «*mother-of-pearl*» (17) i el mot «*light(s)*» (vora 15 cops) al llarg de tot el poema. Ridge empra exemples relacionats amb la foscor en «*blackness*» (1), «*darkness*» (6), «*shadow*» (6), «*night*» (11) i «*black*» (vora 8 cops). La idea que hi ha darrere d'aquest objectiu de Ridge és semblant a l'antítesi en què oposa el foc a l'aigua: el bé contra el mal. El bé i l'esforç poden trobar-se al gueto entre aquells que intenten redefinir llurs circumstàncies i suportat per les condicions en què viuen com una proesa de la revolució cultural i social. Tanmateix, en aquest cas, la lluminositat o claredat emocional de com hom assumeix les condicions ambientals en què està, apareixen simbolitzades en la llum real, que pot foragitar la foscor. Mentre l'aigua i el foc simbolitzen el combat físic per la revolució al gueto, la llum i la foscor simbolitzen el combat emocional per la gent.

Ridge resumeix aquestes idees antitètiques paral·leles en la setena estrofa de la *Secció VII*: «Egos anhelant amb un desig tan vell com el món a llurs ulls (...) Sols per a esvair-se de nou...» (versos 480-486). Mentre el foc o la passió s'escampen, sols assassinats per l'aigua o la resistència, la llum o l'esperit brillen, sols obscurits per la foscor o el dubte. És el combat constant de com la «VIDA!» (estrofes quarta, cinquena, novena i desena de la *Secció IX*) al gueto és realment el que Ridge defineix tan bé mitjançant la imatgeria de les seves idees antitètiques.

[5] El pintor nord-americà George Benjamin Luks va retratar amb gran mestratge la vida dels barris d'immigrants del Lower East Side. El millor exemple en va ser el carrer Hester el 1905, que era la llar dels jueus procedents de l'Est d'Europa en arribar-hi. S'hi celebrava un mercat diari a l'aire lliure força bulliciós on milers de persones realitzaven llurs compres. També Ridge en va saber captar l'essència, però amb paraules.

En aquest enllaç hi ha una imatge del carrer Hester a les darreries dels 1930: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Hester_Street_between_Allen_and_Orchard_Streets_in_Manhattan_in1938.jpg

[6] «El gueto» mostra un coneixement íntim de la vida que transcorre al carrer Hester i els seus voltants perquè Ridge hi va treballar en fàbriques que explotaven els obrers 9 hores diàries de dilluns a dissabte i 7 hores cada diumenge. Hi guanyaven entre 7 i 12 dòlars a la setmana. Les seves companyes de treball eren italianes i europees de l'Est i ella arribà a conèixer-les bé.

[7] La imatge de la calor té un efecte hipnòtic sobre els cossos perquè, en bloquejar l'accés a l'oxigen, allibera els sentits i apaivaga l'estat conscient. Si utilitzem el correlat modernista per a representar l'estat de la societat en aquell moment, la comunitat jueva descrita per Ridge escapa al seu opressiu ambient gràcies a les noies, que, malgrat acceptar el poder de la calor, s'apleguen a discutir llurs drets i com poder accedir-hi.

[8] Ridge s'introdueix en els espais masculins i protestants del modernisme nord-americà escrivint sobre els immigrants jueus perquè s'hi sent identificada com a estrangera, immigrant, exiliada, treballadora de fàbrica i intel·lectual que viu als marges. Comparteix les sensibilitats polítiques radicals de molts habitants del gueto i, per això, li resulten familiars els debats i les discussions que mantenien en cafès i mítings com a francs camarades.

[9] Malgrat llurs circumstàncies històriques i estar soles, troben consol en la potenciació d'un sentiment de solidaritat.

[10] Imatge que recorda el part.

[11] L'atenció de Ridge en «aquelles antigues mares» (vers 36), en llurs rituals diaris, en «llur perdurable carn» (vers 45), situa les dones en el centre d'aquest context. La poeta no sols emfasitza la importància de revisar la història dels jueus del gueto a través de l'experiència que patiren, sinó que també exigeix el reconeixement de les singulars realitzacions de les dones precisament per haver estat esclavitzades. Així doncs, encara que admiri clarament aquesta gent com a comunitat, com a cos comunal que sofreix literalment i metafòrica una calor insuportable que encercla i oprimeix la carn, son les dones jueves i llur treball l'eix central de la seva articulació poètica. Per a ella, és prioritari que es reconegui la participació de les dones en la vida del gueto a través del seu bescanvi i treball.

[12] Un dels majors mèrits de Ridge en aquest poema és la seva aparent solidaritat amb el tema, ja que focalitza la lluita jueva del gueto en el seu particular context, tal com veiem en aquesta estrofa: «El carrer s'arrossega ondulant (...) I van continuar» (versos 28-38).

[13] L'or, en l'Antic Egipte, tenia un estatus força elevat, perquè estava vinculat a la divinitat.

[14] Durant llur recerca de llar, aquelles antigues mares «En dejú i assedegades» (vers 42) suporten i superen l'exili i l'explotació.

[15] Ridge barreja l'experiència particular de l'exili jueu per a incloure-hi tota la gent dispersa. Llur marxa «A través dels segles» (vers 44) estén la recerca a través del temps i de l'espai.

[16] Llur capacitat de supervivència s'intensifica a causa de la sublim imatge del desert, on el «fos silenci» (vers 47) se solidifica sobre els sentits indefinidament «com un timó deturat» (vers 48) tot provocant una sensació de paràlisi a causa de la supressió de consciència sensorial, de voluntat i de fugida. Malgrat, però, els desorientadors efectes d'un estat comprensible d'inèrcia, aquesta comunitat «I van continuar… I, tanmateix, van continuar endavant…» (versos 38 i 41).

[17] «La infinita processó d'aquells peus» (vers 50) assenyala que el desplaçament i la despossessió pròpies dels emigrants son experiències generacionals en curs per a la gent a la qual se li arrabassa tot el que tenia.

SECCIÓ II

[1] Si bé l'atmosfera del mercat que Ridge descriurà en la Secció IV és heteroglòssica, hi ha seccions en «El gueto» –com aquesta– que exploren les diverses maneres en què les dones dominen l'espai jueu dels immigrants. Es tracta d'una varietat de figures femenines que contribueixen a la polifonia del poema. És el cas, per exemple, de la pronunciada cacofonia femenina en la fàbrica, «veu» explotadora del treball de la dona que apareix per primer cop en aquesta secció. És l'àmbit laboral de Sadie, vestida completament de negre –«Sadie vist de negre» (vers 76)–, el nom de la qual, per cert, s'apropa a l'adjectiu «*sad*», «trist, trista».

Certament, l'afecció de l'escriptora per les imatges relacionades amb la calor i els cossos generosos que omplen el gueto son, a més a més, interessants metàfores de la fàbrica opressora que Ridge presenta com un indret no sols d'explotació sinó també d'acció política. Així mateix, aquest model de fàbrica que és descrita com a veu del treball femení ofereix una vista momentània de les complexitats que rodegen les dones jueves immigrants que, alhora, participen en els embolics socials, econòmics i polítics del gueto.

[2] Podríem preguntar-nos per què Ridge s'identifica amb els jueus del gueto de Nova York quan hi havia una gran varietat de comunitats immigrants establertes a les ciutats nord-americanes. Tal vegada perquè, com diu en «M'allotjo a can Sodos – en la petita cambra verda que fou del Bennie – Amb la Sadie» (versos 51-52), en establir-s'hi com a poeta, hoste i forastera, es col·loca al bell mig d'un dels conflictes centrals del poema: els canvis que entren en la vida tradicional i cultural d'una família jueva a través de la immigració i els descobriments d'un món nou.

Aquesta ubicació –i també com a observadora dels canvis que es produeixen en la vida dels immigrants del gueto– li permet d'al·ludir a un important aspecte de llur vida econòmica que ha estat àmpliament controlada per les dones. D'acord amb un estudi de la Comissió d'Immigració realitzat el 1911, el 56% de totes les famílies jueves de Nova York procedents de Rússia afegien als seus guanys mensuals els aconseguits per prendre hostes. Molts d'aquests llogaters eren noies fadrines immigrants els cossos de les quals definien el trop del gueto i se situaven dins d'una pràctica del vell i nou món en què les dones jueves, encara que limitades pel seu rol com a mantenidores de l'esfera domèstica, podien gestionar

el control econòmic. Si bé Ridge mai no va parlar en contra dels drets patriarcals del judaisme i preferia mostrar-los fluint contínuament, la participació de les dones en l'economia del gueto va tenir una important significació històrica. De fet, hi tenien destacats rols econòmics perquè la gestió dels assumptes monetaris alliberava llurs marits, sotmesos a una llei religiosa que els obligava a pregar i estudiar la Torà.

[3] Ridge ens presenta, només començar la Secció II, Sadie i els seus pares. Més endavant, seran Sarah i Anna que, com Sadie, son les «noves dones» jueves.

[4] La esposa del vell Sodos és jove i fa una vida nova, més secular. Per això, ha deixat d'emprar la tradicional perruca –«*shedl*»–, amb la qual cosa ha trencat amb la tradició hebrea, ja que la perruca simbolitza la modèstia i la submissió en una dona casada.

Amb aquesta decidida acció de la mare de Sadie, Ridge mesura el progrés social a través de les relacions humanes. Ho fa tot centrant-se en l'habilitat dels immigrants per a integrar-se en el «cos maternal» amfitrió. Les rígides tradicions fal·locèntriques entrebancaven una oportunitat d'assimilació, però la regeneració de la dona passava per la seva habilitat a l'hora d'acomodar-se a la nova vida, la qual cosa implicava acomodar-se també al nou pensament. Ridge ens mostra que la flexibilitat mental de la mare de Sadie quan reclama el dret del seu cos a desafiar la tradició jueva i mantenir «el seu propi cabell» (vers 54) es pot aplicar a totes les dones del gueto. Es tracta d'un acte públic que desafia el domini diví i el domini patriarcal.

[5] El pare de Sadie era un vell fabricant de cadires de muntar que ha perdut el seu negoci del vell món en arribar al nou.

[6] Sadie i la seva mare infringeixen una seriosa tradició jueva en abandonar la pràctica d'encendre les espelmes del Sabbath. La mare reforça així la seva posició contra les restriccions divines en privat tot resistint les identitats de gènere produïdes per les dones a través del discurs religiós. En aquest passatge, «les espelmes de Déu» (vers 59) formen part de l'acte estilitzat i repetitiu de pregar al diví per a il·luminar la seva voluntat que, al seu torn, produeix no sols identitats activades sinó també filtrades a través de l'autoritat patriarcal. Ridge mina l'acte performatiu d'aquest procés autoperpetuat a través de la instantània imagista de la mare de Sadie, que intervé en aquest espai fal·locèntric amagant «les espelmes de Déu». Aquest simple acte talla la connexió amb el diví, la qual cosa simbolitza el seu rebuig conscient de la tradició religiosa i obstaculitza l'autoritat patriarcal del seu marit en l'espai domèstic. Es tracta d'un acte efectiu perquè reclama la pròpia identitat personal, encara que silenciada en el text. La mare de Sadie no s'identifica a través del nom del seu marit o de l'estat marital, sinó de la connexió maternal amb la seva filla. Ara bé, això no significa que Ridge s'oposi al domini patriarcal, sinó que el seu objectiu és reinstal·lar la voluntat de les dones sense esmentar les eines que constrenyen la identitat femenina. En amagar les «espelmes», la mare de Sadie delimita un espai físic per a ella mateixa, acció que constata la seva preparació per a involucrar-se en altres maneres de pensar i de ser, elaborant així una senda per a la integració.

[7] Al·lusió a la Torà.

[8] Al·ludeix al pare.
[9] Sadie és una preufetaire ferida dues vegades per una màquina de cosir que llegeix escrits polítics radicals de nit i s'entreté amb un amant no jueu.
[10] Sadie treballa en una fàbrica que l'explota.
[11] La necessitat obliga Sadie a treballar fora de casa. Així i tot, encara que al lloc de treball la calor sigui asfixiant, l'estrèpit eixordador i la pols insana, també potencia el desenvolupament de la consciència de l'explotació femenina a què és sotmesa i, com a conseqüència, d'una oposició fèrria.

La situació d'explotació estava generalitzada pertot arreu. No molt lluny del carrer Hester, la fàbrica de l'empresa tèxtil *Triangle Shirtwaist Company* ocupava els tres darrers pisos de l'edifici conegut com *Asch Building* o *Brown Building*, una construcció de deu plantes situada a la cantonada, entre els carrers Washington Place i Greene. L'empresa produïa bruses conegudes com «*shirtwaists*» i donava feina a vora 600 persones, la major part de les quals eren noies immigrants d'origen italià o jueu procedents del centre i l'est d'Europa. Algunes de les treballadores tenien només 12 o 13 anys i la majoria treballava en torns de 14 hores amb setmanes laborals que s'estenien fins a les 72 hores. El salari mitjà d'una treballadora era de 6 a 7 dòlars per setmana, en una època en què el salari anual mitjà era de 791 dòlars. L'edifici no tenia escala d'incendis per als pisos superiors, situació ben habitual i perillosa, perquè per l'aire suraven els brins de tela, llestos per a actuar com a llesca a la més mínima ocasió. El 25 de març del 1911 s'hi va produir un incendi considerat l'accident industrial més greu de la història de la ciutat. Hi va haver 146 morts, sobretot joves treballadores d'origen europeu –la majoria entre 16 i 23 anys– que van morir atrapades pel foc o en precipitar-se al buit fugint de les flames. Fins i tot la tecnologia va estar contra elles perquè, encara que algunes havien rebut avís telefònic, no pogueren fugir. L'únic ajut que els hi va arribar va ser un cotxe de bombers guiat per un cavall, malgrat haver-hi equip adequat des de feia uns anys. Uns anys més tard, un dels propietaris va ser multat amb 20$ per tancar novament les portes de la mateixa fàbrica.

Després dels atemptats de l'11 de setembre del 2001, és considerat el pitjor desastre patit per Nova York. Els fets van trasbalsar de tal manera la vida social i política de l'època que van impulsar l'aprovació de lleis per a garantir la seguretat i les condicions laborals a les fàbriques. També van donar major relleu als sindicats, en particular a la *International Ladies' Garment Workers' Union*, que representava les treballadores del sector tèxtil i esdevindria posteriorment el nucli fundador del principal sindicat dels EUA.
[12] Ridge també empra trops modernistes com «Un prim pistó negre vola (…) màquina.» (versos 90-91). Es tracta d'elements futuristes relacionats amb el progrés i la velocitat aplicats al cos treballador, que adquireix la força i la velocitat de l'acer automatitzat. Aquesta elecció implica deixar de banda qualsevol estratègia romàntica que inciti a la llàstima envers aquelles pobres treballadores immigrants. En lloc d'això, les situa en un àmbit en què s'involucren activament en la vida, inverteixen les idees i protesten contra les condicions laborals inhumanes tot refent l'humà dins d'una màquina que substitueix el cos

natural. De fet, en la fàbrica, Ridge superposa el cos de Sadie a la màquina. La seva comparació amb «una vara» i «Un prim pistó negre vola» la fusiona així amb la seva eina i transforma la seva carn en metall.

La descripció del cos de Sadie espremut per les fàbriques explotadores reflecteix l'interès de Ridge per la postura de les dones jueves de la classe treballadora, ja que les pren com a model de les repugnants condicions laborals que patien. També resulten ben interessants aquestes metàfores fàl·liques per a descriure la màquina de cosir. El treball de Sadie li permet a Ridge connectar el treball explotador de la fàbrica tèxtil que les obliga a treballar massa veloçment amb l'enorme perill d'accidents greus. Sols formant part d'aquelles dones que treballaven a una velocitat terrible i estressant es pot entendre el que patien. La fatiga de Sadie i la seva determinació son també una reminiscència del que la treballadora tèxtil i activista Anna Rudnitzky lamentava en *Life and Labor* a causa del seu treball opressiu: l'absència d'aventures sentimentals, música, teatre, òpera i oportunitats per a estudiar, perquè allò primordial era menjar per a sobreviure.

[13] Aquests versos suggereixen els sofriments que acompanyen el treball dels immigrants jueus en un sentit físic exhaustiu en fàbriques que abusen de la mà d'obra. Es tracta d'un lloc d'explotació que es repeteix al llarg de tot el poema.

La representació que fa Ridge del cos femení de la classe treballadora immigrant la situa dins les importants discussions sobre gènere i modernisme que consideren que aquelles escriptores redefiniren el focus masculí blanc de les pràctiques literàries modernes. Afegir el gènere al discurs modernista al costat de raça i classe redefineix el sentit que tenien les estructures de poder de la producció literària. Ridge presenta l'opressiu món laboral quan recomana que hi vagin a poc a poc perquè podria tornar a tallar-les.

[14] La conversió de la carn en metall que apareixia més amunt afegeix una invulnerabilitat i una impersonalitat al seu ser que redueix el seu cos a un «inalterable àtom exaltat (…) d'ací i d'allà» (versos 95-96). Aquesta instantània imagista li imprimeix una identitat laboral que suggereix el servei als interessos capitalistes, no perquè Sadie cregui en aquells ideals, sinó perquè hi ha la necessitat material que l'obliga, encara que li permeti per a més endavant la possibilitat de la subversió i l'acció.

[15] La fotografia del carrer Hester que apareix en la nota 7 d'aquesta secció devia ser semblant a la imatge real del carrer que va conèixer Ridge i on va veure la possibilitat de renovació en les difícils vides de les dones del gueto. Sadie esdevé exemple dels personatges que el poblaven i n'encarna desig, autoconeixement i perseverança. Ridge entrellaça en Sadie les seves activitats com a obrera de fàbrica («Ella – inalterable àtom exaltat,» [vers 95]) amb les d'estudiant que llegeix els corrents filosòfics més recents («De nit, llegeix (...) mal·leables» [versos 100-102]). Hi estableix una ambigua posició entre la «inalterable» obrera i la «mal·leable» ment de la dona immigrant sempre a la recerca de noves idees. Ridge, a través de Sadie, abraça feminisme i anarquisme i, com a creadora, articula més enllà de l'activisme del gueto les seves influències internes i externes, abraça el vell món i es deixa absorbir pel nou. De fet, personifica les enormes contradiccions que

es desenvolupen al gueto. El seu «ardor», tant a les fàbriques on és explotada a través d'un treball esgotador com formant part dels seus objectius intel·lectuals, la seva vida sexual o el seu activisme cultural, religiós i polític que es nega a mantenir enceses les espelmes tal com feien les dones de la família durant la vigília del Sàbat, no s'extingeix mai.

[16] Podria tractar-se de Union Square, Manhattan, perquè era on se celebraven la majoria de les protestes relacionades amb l'explotació de les obreres de les fàbriques tèxtils a finals del segle XIX i començaments del segle XX. Estava, precisament, entre aquestes fàbriques i la «*Ladies' Mile*», on hi havia les botigues més exclusives per a les dones de la classe alta de Nova York.

[17] L'energia de Sadie és redirigida mitjançant la subversió i la voluntat envers altres propòsits de la seva elecció, com ara la lectura, la protesta i la celebració («Aquells llibres que expressen els pensaments més inusuals (…) en un festival.») (versos 101-108).

La veu de Sadie, suggerida per «Amb els ulls il·luminats encenent la multitud (…) festival» (versos 107-108) és reminiscent d'una afirmació atribuïda a Emma Goldman, qui, vint-i-cinc anys abans, apareixia amb moltes camisetes on hom podia llegir: «*If I can't dance…revolution*». En el fons, Ridge ens hi diu que el plaer i la lluita han d'anar conjunyides. «Doneu-nos pa, sí, però doneu-nos també roses», ens hauria dit, perquè Ridge està connectant implícitament els desigs i els dilemes de les dones joves del gueto com Sadie, Anna i Sarah, que apareixien en les primeres lluites proletàries, com ara la vaga de la fàbrica tèxtil a Lawrence, Massachusetts, el 1912. Certament, la veu de Sadie és també reminiscent de la de les noies jueves immigrants que es formaren intel·lectualment i política com a líders en les vagues a Nova York i que es van expandir ràpidament per tota la indústria tèxtil.

[18] Que no professa el judaisme.

[19] Forma obsoleta de «*curse*».

[20] L'estudi d'Annalise Orleck sobre les dones estatunidenques de la classe treballadora, *Common Sense and Little Fire*, aporta les contribucions de quatre dones jueves immigrants que iniciaren llur activisme polític al Lower East Side: Fannia Cohn, Clara Lemlich, Pauline Newman i Rose Schneiderman. Com Sadie, nasqueren en un món on les noves idees contrastaven amb les velles: el socialisme revolucionari rivalitzava en les joves ments amb les messiàniques visions del judaisme ortodox. Aquelles dones immigrants de la classe treballadora, amb una existència marginal però educada, volien superar el seu esclavatge en l'àrea de la producció. Volien vides plenes de bellesa a través de l'amistat, la lectura, l'art, la música, la dansa, l'aire fresc i l'aigua neta. Ara bé, no podem pas oblidar que, bé elles bé llurs mares, havien pertangut a moviments revolucionaris quan encara vivien a Europa. Per a forasteres radicals com Ridge en aquell moment de la història dels EUA, el desig de les dones jueves immigrants representava l'energia i les possibilitats socials i estètiques d'una terra jove i, en aquell jove país, hi havia encara espai per a la transgressió.

Tal vegada, l'acte més valent de Sadie fos tenir un «amant gentil», ja que secularitzada i «sexualitzada», complica l'ortodòxia paterna. Però també ho fa el seu germà Bennie, que té

una «muller cristiana». La mare se n'adona de la «infracció» que tots dos han provocat i que perjudicarà la integritat de la família: «Un home no estaria tan disposat (…) jueva…» (versos 121-123). Tanmateix, que un jueu es casés amb una dona no jueva estava prou pitjor vist que no pas una jueva amb un home gentil, perquè la sang materna era jueva amb total seguretat en el segon cas. Recordem que, llavors, no existien les proves d'ADN...

[21] Dues noies viuen damunt de la família de Sadie. De Sarah diu que és una idealista que treballa en una fàbrica de pantalons, activitat que Ridge considera «rara» (vers 127). D'Anna, que «Té l'atractiu d'una cançó tradicional». Encara que força escrits reflectien els temors i les ansietats de les dones jueves a causa de llur dependència laboral de les fàbriques, Ridge mostra de manera entusiàstica que hi ha altres possibilitats més positives per a les dones –joves i no joves– del gueto.

Les diferències entre Sarah i Anna son celebrades perquè se'ns apareixen com a éssers complementaris. A més del retrat íntim de Sadie i els ràpids esquetxos de Sarah i Anna, hi ha els cossos femenins sense nom, els desigs dels quals seran evocats en tot el poema. Ridge hi suggereix el poder transformador del nou món, de la vida fora d'un gueto amb trets «insulars» i la seva influència en les dones joves.

La figura de Sadie creada per Ridge és la d'una dona nova d'origen immigrant que busca un espai diferent al marc creat per la tradició en la qual ja no creu i amb una història que l'ha preparada per a les seves lluites en el nou món. Susan A. Glenn, en *Daughter of the Shetl*, afirma que moltes dones jueves immigrants han estat influenciades pel moviment conegut com *General Jewish Labor Bund*, procedent de la Rússia imperial. Els «bundistes», que eren socialistes per naturalesa, abraçaren les filosofies radicals que es van expandir a les darreries del segle XIX a Rússia. Les dones jueves en van extraure un sentit de dignitat personal i d'importància que sols es va donar en la societat jueva. De fet, amb la igualtat social com a principi, els socialistes jueus la projectaren envers la igualtat de gènere.

SECCIÓ III

[1] En aquesta secció, la veu poètica observa des de la seva finestra la desfilada de la vida immigrant: els nens adaptant-s'hi. En seccions posteriors, ens parlarà de la compra i la venda, una veïna, els vells i els joves, els egos, el festeig i la vida.

[2] Ridge reconeix que és diferent de la comunitat que descriu perquè ni és jueva ni parla l'ídix, la llengua del gueto. L'elecció dels jueus i del judaisme com a subjectes del seu poema li va comportar un problema quant a al cànon modernista. La barreja, el collage, la fragmentació –components essencials de l'estètica modernista– entren en conflicte amb aspectes idiosincràtics de la tradició jueva. El desig humà per assolir la totalitat, propi de la llei mosaica –fonamental en el judaisme–, rebutja la barreja per considerar-la incompleta. Aquest rebuig és un dels motius pels quals modernistes com Ezra Pound i William Carlos William van ser considerats antisemites. Però el modernisme de Ridge l'hi inclou. De fet, «El gueto» és un collage indiscutible que combina la cultura jueva amb tot el que de

dolorós, blasfemi, inevitable i desitjable hi ha en la diàspora i la modernitat. Malgrat les seves diferències davant el judaisme, l'intent de Ridge de representar les estructures emocionals dels jueus immigrants conformen la seva posició.

L'ús d'aquest collage modernista per a descriure la riquesa i la varietat de la vida quotidiana al gueto urbà i proletari es projecta també en un concepte heteroglòssic i un discurs de la llengua amb múltiples veus: son moltes les veus que hi parlen i molts els panorames socials mostrats en el text literari. La veu poètica cedeix el protagonisme a una rica varietat vocal en passatges narratius, registres i imatges que suggereixen un material social d'una rica complexitat. Les veus socials i històriques es reflecteixen en les llengües emprades a través de majestuoses discordances, somnis multicolors, grans àries i balbuceigs que suggereixen els desacords i les passions individuals i col·lectives que poblen el poema i que revelen l'interès de Ridge per transportar aquesta atmosfera polifònica i cacofònica dels jueus immigrants de Nova York.

[3] «pur» («*white*») (vers 186) és emprat sovint per a suggerir la intensitat de sensacions i emocions. Possiblement, perquè evoca alguna cosa que és pura o genuïna o perquè suggereix que és completa.

[4] El vespre i la nit son emprats com un pont entre la brutalitat del treball quotidià diürn –sobretot a les fàbriques explotadores– i les trobades eròtiques entre noies i nois obrers. Durant el crepuscle el gueto sembla una cortina protectora relacionada amb la imatgeria maternal: «La nit de negra vella» (vers 195), «de braços oberts de bat a bat corbats i reconfortants» (vers 197) i «una voluminosa faldilla»

SECCIÓ IV

[1] Aquesta secció aporta un assortiment de mots i frases que representen l'heteroglòssica atmosfera que ja apareixia en la Secció III. Així, el carrer Grand (vers 243) està «Ple de gom a gom com un flotador (...) Penjat en un estenedor» (versos 245-247). Ara bé, Ridge va prou més enllà perquè admira «Aquesta ventrada de l'Est (...) En dissolut desplegament» (versos 249-252) quan al·ludeix als béns exposats per a la venda en els aparadors del mercat. De fet, iguala la dissonància i la dissidència de les veus individuals del gueto amb «La lluïssor i les desgavellades gales (...) juxtaposats» (versos 253-254).

En aquesta secció, també apareix reflectida l'experiència masculina al gueto jueu. Malgrat que Ridge el presenta des de la perspectiva femenina fonamentalment –sovint es tracta d'un espai feminitzat–, ella trobaria incompleta la seva descripció sense els homes. El seu interès en els aspectes «materials» de la vida del gueto il·lumina intensament les contribucions socioeconòmiques dels seus habitants masculins i la seva exploració d'aquests materials hi té un doble significat. Per una banda, hi ha un material literal, que emprava camells en el passat i rearmem els drapaires en el present; per l'altra, un material vital i cultural. Es tractaria d'una juxtaposició del jove i el vell: «Llençats (…) Sobre el mur obert d'aquesta nova terra» (versos 260-262). Juxtaposició que també apareix en un altre

motiu central del gueto: la «novetat» americana –el seu mur obert– contrasta amb la història d'una gent la història, tant l'anciana com la nova, de la qual és la seva experiència americana. Perquè el gueto, espai nou i feminitzat, també és la llar d'un passat patriarcal i masculinitzat que l'exili europeu esdevingut americà havia usurpat a través de l'emancipació i la subsegüent assimilació. Per cada «jove venedor ambulant (...) Hi ven els articles del moment» (versos 315-317) o «De qui manté (...) Dins l'espígol de la seva ment» (versos 312-314), hi ha homes com el vell Sodos que ha perdut el seu negoci a causa de l'emigració, sense esmentar altres advertències, com ara «Per a aquella vella raça (...) del món…» (versos 309-310).

[2] El control de la natalitat era el corol·lari d'aquest nou interès pel sexe, perquè les dones pobres tenien famílies enormes i Ridge sentia predilecció per aquelles dones, ja que inclou una munió de bebès del gueto a casa i al treball.

[3] Les diferències ètniques i de classe que afecten les vides d'aquestes dones suposen una contribució poètica significativa de Ridge a «El gueto». Metafòricament, és una imatge de mares que «van i venen peonant» (vers 240) i que, més endavant, esdevindran uns «ajustats òvuls» (vers 510). Si bé Ridge hi aporta una perspectiva femenina i feminitzada, la seva aproximació a aquestes dones no va ser d'un feminisme radical ni tampoc no van ser menors les seves incorporacions d'homes, en aquest poema i altres. De fet, la seva lluita per la igualtat sempre va partir de la perspectiva d'un món masculí però amb el focus femení com a fonamental.

[4] Metàfora sobre la diversitat ètnica dels habitants del gueto que està transformant el paisatge de la Nord-Amèrica urbana i produint diferents «cossos» culturals i polítics.

[5] «El gueto» també parla dels vianants i Ridge també era una vianant: «Aquí, una noia de cabell lleonat... (...) al cap...» (versos 263-267) que hi veia el paisatge urbà de pas, com a dona i com a immigrant, amb una perspectiva nova. Recordem que l'escriptora observava la desfilada dels immigrants des de la finestra de la seva cambra, al cinquè pis d'un edifici d'apartaments de lloguer, en la Secció III.

[6] L'«estrella de níquel» és l'estrella de l'uniforme de la policia. Els versos 304 i 305 constitueixen una metonímia de l'autoritat policial.

[7] Aquest vers és ben difícil de traduir si volem mantenir alhora el significat literal i el poètic. El mot «*caul*» significa «amni» o «oment»: membrana amniòtica que envolta un fetus. Tots dos estan íntimament units, perquè l'oment es com una segona pell del fetus que l'acompanya des del principi. La traducció literal seria: «Nascut per a mercadejar / per al mercadeig com per a un oment / com si fos el seu oment». Quant al significat metafòric de «*Born to trade as to a caul*» podria ser: la «vocació» des del naixement del jove mercader ambulant està vinculada íntimament a l'àmbit mercantil, vist com un «amni o oment» i el mercadeig és la seva activitat primordial. Podria afegir-s'hi que l'activitat mercantil de tants jueus se singularitza en aquest comerciant perquè el seu naixement està vinculat a aquest poble. Una traducció menys literal podria ser «nascut per a ser afortunat en el comerç» o

«nascut per a ser comerciant». Amb tot, he preferit mantenir el mot «oment» perquè Ridge volia que el poema fos una al·legoria de l'embaràs i el part.
També s'hi veu clar que l'estímul capitalista amb ànim de lucre guia aquest comerciant. Amb tot i això i contràriament a quines eren les seves pròpies idees polítiques contràries al capitalisme, la poeta resol retratar-lo en la plenitud de la seva humanitat, ben al contrari del jueu del «*Gerontion*» de T. S. Eliot.
[8] En el context del carrer Hester descrit per Ridge, el mot «*notions*» (vers 317) significa «coses petites per a vendre» o «articles». Ara bé, com que Ridge considerava tan importants les aportacions dels immigrants jueus a la nova societat en què s'inscriuen, podria haver-hi també el sentit metafòric d'«idees».
[9] «gènere en liquidació» (vers 322) al·ludiria a la «venda a la menuda amb gran rebaixa de preus».

SECCIÓ V

[1] Ridge coneixia de primera mà les misèries i desil·lusions dels immigrants jueus perquè se'n sentia part, ja que hi vivia. Recordem que havia llogat una cambra a can Sodos...: «Buida (…) s'hi acorden...» (versos 336-345).
[2] Mot alemany i ídix que traduiríem al català com «endavant*!*» i a l'anglès com «*forward*». Prop del carrer Hester, hi havia un periòdic ídix anomenat «*The Forward*».
Així mateix, *Vorwärts!* era el nom d'un periòdic bisetmanal escrit en alemany però publicat a París entre gener i desembre del 1844. Era considerat el més radical de l'època a Europa. En l'actualitat, és el periòdic del Partit Socialdemòcrata Alemany (SPD).
[3] Ridge no sols descriu les ruptures socials i culturals de les dones, sinó també llur devoció familiar i religiosa. Perquè –i és força important en «El gueto»– Ridge vol reflectir uns individus on, a diferència del solitari ascetisme i la glorificació de l'artista d'Ezra Pound com a cultural «*Übermensch*» («superhome»), un anhel de transcendència que impliqui la potenciació del fet comunitari a través del ritual. Ara bé, això no suposa en absolut el rebuig de l'individual. És el que veiem en la veïna de Ridge, la dona gran que il·lumina amb espelmes el seu sàbat però, lluny de magnificar la solitud o emprar els símbols propis de la solitud de l'ermitana, persegueix la divinitat a través de «Les seves espelmes fan senyals (…) com una pregària infinita.» (versos 374-379).

SECCIÓ VI

[1] En aquests versos, Ridge articula metafòricament la distinció entre el vell i el nou: «En aquest obagós cafè (…) llana.» (versos 391-392).
[2] «Vida jove i jove pensament estan igualment exclosos» (vers 399) –simbolitzats en el «Comitè» (vers 405)– representen el radicalisme importat d'Europa que és defensat pels treballadors joves de les fàbriques explotadores i fora dels murs del gueto. Però estan

exclosos o prohibits a fi que el «Comitè» no arribi «trepitjant amb sacrílegs peus» (vers 414). Aquí apareix el mot «vida» en un sentit negatiu. En la Secció IX, però, en prendrà un de ben positiu.

[3] Deu referir-se a Uriel Acosta, cavaller portuguès d'origen jueu nascut a Porto a les darreries del segle XVI, de gran cultura i coneixements teològics.

[4] Ridge és agudament conscient de les «coses antigues» (vers 434) que els vells s'escarrassen a preservar fermament –tradicions judaiques i ensenyaments talmúdics– però que van progressivament contaminant-se a causa dels incessants exilis i les migracions. Ara bé, Ridge també hi veu les influències que aquestes tradicions i ensenyaments han tingut en els moviments revolucionaris del seu temps.

SECCIÓ VII

[1] A mesura que «El gueto» s'apropa al seu crescendo, Ridge denuncia l'«ego» com el modern i gran espoliador del món amb la mateixa vehemència amb què Ezra Pound denunciava la usura en els «*Cantos*». I resulta ben curiós perquè, mentre Pound partia de la dreta, Ridge ho feia des de l'esquerra i denunciava la submissió del món al sistema econòmic que alimentava la injustícia social i l'infortuni. Ara bé, Ridge anava més enllà del materialisme en ubicar el problema en una concupiscència biològica i, en definitiva, espiritual a la qual el món i, en particular, el capitalisme donava curs, com veiem en aquests versos: «Egos fora de la closca (…) banderes» (versos 438-488).

[2] Al Ferrer Center de Nova York, on va treballar Ridge, acudien jueus europeus de l'Est, francesos, alemanys, italians, espanyols, irlandesos, russos, romanesos. Junt amb un aristocràtic grup d'anarquistes de les Universitats de Columbia i Harvard, discutien sobre ideologies polítiques i n'aprenien de noves. Ridge els retrata en «El gueto»: «Sastrinyols rabassuts de rostres descurats (…) president» (versos 445-468).

[3] Ridge ens diu que hi ha dissensions múltiples: «Un altre, de barba vermella, alçant (…) president» (versos 461-468).

[4] Johann Kaspar Stirner (Bayreuth, 1806 – Berlín, 1856). Conegut com Max Stirner, va ser un filòsof alemany que va escriure *Der Einzige und sein Eigenthum* (*L'Únic i la seva Propietat*,1845), crítica antiautoritària i individualista de la societat prussiana contemporània seva. Encara que de formació hegeliana, va ser el precursor del nihilisme, l'existencialisme, la teoria psicoanalítica, la filosofia postmoderna, l'anarquia post-esquerrana i l'anarquisme individualista.

[5] Al·ludeix a qui encara està formant-se, que està en un primer nivell d'aprenentatge. En aquest cas, a més, es refereix als nois que es comprometen en un xoc a causa dels egos.

[6] Es refereix a les notes majors.

[7] Es refereix a les notes menors.

[8] Ridge mostra que el desig de canvi és més harmoniós en les dones. Per això, quan parla de «Majestuoses discordances» (vers 476) referint-se als homes, hi veiem un matís subtilment còmic.

[9] En el seu moment i en relació amb els versos 13-24, ja vam dir que, en «El gueto», les condicions de vida estaven representades per temes concrets. És per això que Ridge transferia un ambient sufocant a la imatge de la bèstia, presència agressiva i repulsiva que forçava els cossos a penjar «de les sortides d'incendis» (vers 13) i als infants a mamar «de l'aire com de mugrons buits» (vers 19). L'efecte hipnòtic sobre el cos que procedeix de la imatge de la bèstia i la calor deixata els sentits en bloquejar-hi l'accés a l'oxigen. Aquesta descripció empra un correlat modernista l'objectiu del qual és denunciar l'estat de la societat, que intenta escapar de llur opressiu ambient a través d'una joventut que accepta forçadament la «calor» però que s'aplega a discutir llurs drets i com guanyar-hi accés de manera apassionada «Convergint en fòrums i sales de reunions (…) a través del frondós sotabosc de la calor» (versos 22-24).

Ara, en la setena secció, aquesta nova generació «Maldant amb un esforç infinit (…) Llibertat blanca» (versos 482-484) tolera l'excessiva «calor» –al·legoria de les incòmodes condicions socials que experimenten com si fos dins d'un úter, tal com hi veurem més endavant–, però s'apleguen per a discutir idees i veure-hi quines vies hi ha per avançar deixant enrere el confinament i les restriccions imposades per l'ambient «amfitrió» (els blancs dominadors que imposen la seva pròpia llibertat). És a dir, els ocupants «exiliats» del gueto no es podreixen desesperats, sinó que actuen com agents de llur realitat «Maldant amb un esforç infinit (…) assetgen sempre» (versos 482-484) per a assolir els ideals de llibertat, justícia i igualtat que representa l'Estàtua de la Llibertat. Es tracta d'imatges públiques que suposen una resposta alternativa al món del capitalisme industrial en el nou món i que s'alineen amb la celebració futurista del present que no es lamenta sentimentalment ni plora el passat però que sí tracta la realitat de manera directa.

[10] En una primera lectura, podria referir-s'hi a la llibertat des del punt de vista dels blancs. Ridge estructura aquesta secció a partir d'un seguit d'«Egos». En el cas dels versos 484-487 («La immensa Llibertat blanca (…) de nou…»), crea un espai de confrontació on dirimir en sintonia les dificultats a l'hora d'articular i executar un programa que potenciï el canvi social. La poeta ens hi recorda que les batalles dels pobres, dels privats de drets, de les dones i dels negres son batalles perdudes. Reconèixer que la «glòria» (vers 485) es dissol podria també al·ludir al seu propi desgast laboral en el Ferrer Center, que va deixar el 1912. Quant a l'al·lusió a «barricada – Sols per a esvair-se de nou…» (versos 485-486), podria estar suggerint-nos que els elements reals mostrats en el poema poden quedar sovint eclipsats a causa de l'esplendor i l'espectacularitat de les imatges.

SECCIÓ VIII

[1] Aquesta secció presenta hàbilment l'explotació laboral i l'alienació cultural, encara que la lluna envaeixi l'espai per suggerir –com farà en la metàfora sobre els «ajustats òvuls» (vers 510)– que el gueto és també un espai eròtic.

[2] Les estrofes primera, tercera, quarta i cinquena comencen pel mateix vers –«S'hi apaguen els llums». Potser ens recordi un teatre que apaga tots els llums després de la funció.

[3] Brillant figura literària considerar que la foscor es descorre com un teló teatral o una cortina.

[4] En aquesta estrofa, Ridge juxtaposa el final de la jornada laboral al desvetllament sexual. Es tracta d'interessant imatge sobre les fàbriques quan diu que, mentre estan tancades, s'hi fonen. Així mateix, també ho és insinuar que la roba sembla un opressiu material del treball diari que desapareix darrere la foscor. De fet, «peça sense costures» (vers 503) podria suggerir un cos despullat qie s'amaga en la foscor al principi, però que, finalment, se n'allibera.

[5]«El gueto» podria ser considerat una llarga seqüència de poemes imagistes, sobretot de la primera a la sisena seccions, com ara «Però una noia diminuta (…) llums enfosquides» (versos 166-173). Si bé també n'hi ha en seccions posteriors, com en aquests versos: «I les mares porten a casa llurs criatures (…) estrelles». (versos 504-506), on la poeta articula un llenguatge concís i específic.

[6] Una de les més importants contribucions poètiques de Ridge a «El gueto» és la forma en què expressa de quina manera les diferències de classe i racials afecten a les dones. Com ja s'ha dit al començament, el poema suggereix les nou etapes d'una gestació materna, on el cos femení seria el gueto i la comunitat jueva el fetus. És a dir, les dones d'un gueto que apareix metafòricament representat com un «ajustats òvuls» (vers 510).

I encara n'hi ha més. En efecte, Ridge crea metàfores del cos femení i de les seves capacitats biològiques d'un acoblament particular a les circumstàncies per a simbolitzar la implicació tan intensa de les dones en la vida del gueto.

Tant en aquesta secció com en l'escena gestacional final, la del naixement, Ridge expressa amb claredat que la «Vida dins dels ajustats òvuls (…) vives…» (versos 510-511) és comparable al dolorós i, alhora, joiós procés del naixement, amb les prèvies incomoditats de l'embaràs. En el fons, ens parla de la creació i el dissentiment d'una comunitat en diversos escenaris en transició al llarg del poema. El gueto podrà ser fosc i estret, però també un lloc de creixement cultural positiu. En la seva metàfora sobre el naixement, articula els dolors laborals a aquells associats a la maternitat. Aquests dos versos poden resultar obvis per a un lector contemporani que connecta el gueto amb una comunitat vallada, com si els murs hi fossin de tipus vaginal. Però què hi ha del cos femení com a representació de la vida social immigrant quan repta la mirada masculina centrada en el cos masculí, particularment el fal·lus? Perquè la seva presència és dominant fora d'aquests

murs metafòrics, amb la qual cosa Ridge intervé no sols en l'espai fal·locèntric sinó també en el fal·loegocèntric inscrit dins del text dominant del modernisme masculí.

[7] En aquesta estrofa, Ridge combina el trop modernista del progrés amb la preocupació sentimental per la vida. Encara que tractant directament amb la realitat, admet que les «Guerres... rebel·lions... immolacions...» (vers 512) son part de la vida «Constreta en la carn enclosa» (vers 513) com en els «ajustats òvuls» (vers 510).

Incloure les «Guerres… rebel·lions… immolacions...» «arts… i descobertes» (vers 512) implica que Ridge reconeix que son conseqüència d'una societat progressista. En aquest sentit, la poeta ni s'adapta als futuristes, que celebraven la revolució, ni als romàntics, que condemnaven aquests esdeveniments. Ha optat per ocupar un tercer espai entre els dos grups que considera «que estripen i trossegen les seves cèl·lules vives…» (vers 511) la part d'un procés de renovació o regeneració. Aquest trop, doncs, no s'aferra romànticament a un passat idealitzat, sinó que accedeix a l'acceptació modernista de la realitat quotidiana.

Ridge sembla ben fascinada per les transgressions que impliquen l'inevitable xoc entre les tradicions del vell món i les idees del nou. Per una banda, retrata minuciosament l'asfixiant domini de la tradició i l'esperit comunitari com a part del llegat jueu. Son els murs del gueto, opressius pel seu tipus de tancament, com una «Vida en els ajustats òvuls (…) carn enclosa» (versos 510-513). Però, alhora, també actuen com a sustentadors o nodridors, perquè el gueto és un àmbit de vida i cultura jueves. Per això incita a «Guerres (…) odis…» (vers 512), perquè tant les tradicions com les transgressions que sorgeixen en oposar-se dins del gueto estan potser millor articulades dins el movedís focus de vida del poema aquelles relacionades amb el temps lliure que no pas amb el treball.

Amb tot i això, Ridge no deixa d'emprar l'estratègia pròpia dels romàntics, perquè sol·licita l'afecte del lector amb la intenció de provocar un canvi social i ho fa a través d'un embrió. Aconsegueix així establir empatia entre el lector i l'experiència dels immigrants tot assignant-li a la societat convencional –vista com un cos maternal– la responsabilitat de la seva supervivència i una transició exitosa dins la comunitat amfitriona. De fet, la relació que estableix entre el barri que és el gueto amb l'úter busca interrompre l'hostilitat i la postura a la defensiva de la primera societat blanca establerta als EUA envers els immigrants que hi van arribant. I ho fa emfasitzant llur vulnerabilitat, amb la qual cosa està sol·licitant simpatia envers llur experiència. En incrustar de manera directa i pregona les comunitats immigrants dins «l'úter» de la societat convencional, fa que la societat amfitriona s'impliqui en la responsabilitat de llur benestar. La riquesa d'aquesta metàfora de l'úter rau en el fet de fomentar un sentit de propietat i estimula l'impuls primari col·lectiu de donar suport a la continuació de les espècies, amb la qual cosa reinstal·la en el centre els exiliats, que eren una comunitat marginal.

Finalment, amb «El gueto», Ridge acompleix la missió modernista enunciada per Ezra Pound: el «*Make it new*». En el seu cas, ubica la continuïtat i el progrés en la feminitat, no sols a través de la metàfora del cos maternal –símbol de regeneració i renovació–, sinó també mitjançant els personatges femenins, agents actius en la producció de llurs realitats.

Ridge també «*make it new*» en reestructurar els exilis com a cossos actuals. Crea així una identitat positiva per a les comunitats esdevingudes marginals i fragmentades. El fet d'incrustar els immigrants jueus en el cos maternal de llur societat amfitriona és un acte sentimental pel que fa a la potenciació de l'empatia envers la gent desvalguda i la crítica negativa envers la societat convencional. L'objectiu és que aquesta esdevingui un cos matern que ajudi a la integració dels immigrants.

Ara bé, encara que la focalització de Ridge quant al cos individual i comunitari és romàntic, no ho és el tractament de la seva experiència, que és vista com des d'una trinxera, tal com feien els poetes georgians. Així doncs, aquest poema exemplifica l'experiència personal de la nostra poeta, que fusiona els principis modernistes amb els romàntics i els georgians amb la intenció d'instal·lar les identitats marginals en el centre de la societat convencional a través del trop del cos. És de destacar que, a més de representar els vius, hi parla dels morts, ja que reinsereix llurs cossos en la visió pública, estratègia que empra no sols per a demostrar que es tracta d'un error sistèmic acceptar que hi ha ideals d'igualtat i justícia en el món real, sinó també perquè vol incitar la societat que respongui.

[8] Es tracta d'un aclariment subsegüent al de «La lluna, rossa i roent» (vers 519), perquè allibera el cos del treball en l'erotisme que acompanya el vespre.

[9] Ridge dota aquesta lluna d'un simbolisme sexual. Es tracta d'una lluna que observa el gueto nocturn «com una calavera» (vers 553): «Nua glòria de la lluna! (...) d'ivori» (versos 422-430).

[10] Per la seva aspiració a crear una comunió entre el materialisme i l'espiritualitat, la poesia de Ridge s'assembla a la de Dorothy Day, una altra radical de l'East Side de Nova York. Els versos «La Vida fent la gran Demanda (…) camarades» (versos 534-537) articulen una sensibilitat en pregona harmonia amb la d'aquella activista social. En aquest desig de síntesi que satisfés les seves intuïcions religioses i les seves preocupacions mundanes, la vida i l'obra de Ridge també anticipen una extraordinària figura que combinava la més intensa urgència espiritual amb una atenció rigorosa i infatigable al món: Simone Weil. Després d'un any treballant en una fàbrica als suburbis de París (1934-1935), Weil va escriure l'assaig *La condition ouvrière*, on resumeix les circumstàncies de l'obrer en paraules que podrien haver emanat perfectament de Dorothy Day i de Ridge.

[11] *The Battery* va ser conegut primer com el *Battery Park*. Es tracta d'un parc públic immens ubicat a l'extrem sud de l'illa de Manhattan, davant del port de Nova York. Limita amb la Plaça Battery al Nord, el carrer State a l'Est, el port al Sud i el riu Hudson a l'Oest.

El parc i els seus voltants duen el nom de les bateries d'artilleria que es van construir a finals del segle XVII. A mitjans del segle XIX, es va construir aquest parc tal com avui el coneixem i esdevingué un centre d'immigració i duanes. Fins al 1890, va ser el punt d'arribada dels immigrants a Nova York.

[12] Hi ha molt pocs moments com aquest en «El gueto». Tanmateix, quan el lirisme pren el comandament, ho fa d'una manera que expressa la urgència de la poeta per unificar-hi les

seves visions conflictives. És el que hi veiem en aquesta estrofa: «S'apaguen els llums… (...) Déu.» (versos 531-539).

Tota ella i, sobretot, el darrer vers –«Com una paraula fosa fora de la boca de Déu»– li han fet dir a Matthew Josephson que son d'un romanticisme elevat digne de Shelley. De fet, Ridge va guanyar el *Shelley Memorial Award* el 1935 i el 1936. Sembla que la intenció darrera de versos tan elevats com aquests era per a incorporar-hi al llenguatge romàntic un altre d'una intensitat bíblica que s'adeqüés a les circumstàncies pròpies de les privacions urbanes del segle XX. Per tant i donat el tema, no es tracta d'una ambició grandiloqüent.

[13] Una altra gran influència de Ridge va ser Walt Whitman tot particularitzant les multituds que el poeta contenia: «Estan tapant per complet els carretons... (…) cap a casa.» (versos 547-553). Però Ridge va incloure-hi el sexe: «Nua glòria de la lluna! (...) s'esllangueixen» (versos 522-526).

SECCIÓ IX

[1] La vida que els era arrencada als obrers joves en les fàbriques explotadores, vista negativament, també pot suggerir un clímax eròtic i, per tant, positiu. És el que ocorre en aquesta secció, on es desenvolupa d'acord amb diverses possibilitats. Per això apareix repetit el mot «vida». Aquí és, doncs, causa de celebració: una mena d'esclat en l'existència comunal jueva que continua nodrint-se a través de segles d'exili. Aquesta «vida» que emana dels cossos jueus de la classe treballadora, tant de dones com d'homes, és descrita al final d'aquest important poema com un corrent elèctric, intel·lectualment complex, que simbolitza una «cursa» renovada, refeta i creada per la gent durant milers d'anys en un nucli urbà modern. La primera «VIDA!» (vers 572) està escrita en majúscula i seguida d'un signe d'exclamació i és «sorprenent, vigorosa» (vers 573). Però també «xiscla amb una provocativa asseveració» (vers 580) –la segona– i «Corrents elèctrics de vida (…) les noves» (versos 592-598), la tercera. Podríem entendre, doncs, que es refereix a la vida com a moviment del cos comunal del gueto de la ciutat. Un cos en constant moviment, en perpètua activitat, discussió i desacord. Un cos comunal metropolità que no sols celebra la vida, sinó que també para atenció a les seves lluites, com hi vèiem en una altra secció mitjançant «majestuoses discordances» (vers 476). Ara bé, la «vida» que més destaca és la del moviment continu que tan bé ha sabut imprimir-li Ridge a través de les paraules tot usant el present continu, el temps més emprat en tot el poema, com ja s'ha dit. La suggestió que ens deixa Ridge amb aquest ús constant del present continu és que es tracta d'una comunitat en contínua formació, produint-se potencialment, fent-se a ella mateixa. En síntesi, «El gueto» canta el cos elèctric de les masses urbanes americanes.

[2] En notació musical, és un signe d'articulació que indica que la nota s'escurça respecte del seu valor original i va separada de la nota que ve a continuació per un silenci.

[3] Al final del poema, aquells «egos» que havien aparegut en la Secció VII com un estímul materialista i cobdiciós que havia donat a llum «Guerres, arts… odis» en la Secció VIII

(vers 512) son substituïts per uns corrents indestructibles –«Corrents elèctrics de vida» (vers 592)–, perquè Ridge rebutja la temptació de renegar d'una vida que impliqui una cruel repetició de desigs insaciables i infinits, la qual cosa constituiria una altra ronda de bogeria. Per això, el «Poderós flux de vida» (vers 618) esdevé el «de l'eterna Passió» (vers 622). Precisament aquesta al·lusió final a la crucifixió de Crist podria semblar, si partim d'una lectura superficial, incongruent o, pitjor encara, condescendent. Per contra, es tracta de la necessitat primordial de Ridge com a artista de fondre la seva pròpia passió causada pel sofriment del món amb un ideal espiritual. El món sencer –en particular, la lluita humana per atènyer una existència significativa– és per a ella la manifestació material d'un desig espiritual, una urgència divina que fon el seu caràcter dual. Ridge, com a revolucionària que coneix la història dels qui sofreixen, vol assolir un ideal que s'apropi a la Passió de Crist, però també a l'ideal sacrificial de Padraig Henry Pearse –o Patrick Pearse– a resultes del seu origen irlandès, i que apareixerà en el darrer poema d'aquest recull.

MANHATTAN

[1]La veu poètica considera que, Manhattan «crema» (vers 1) i empra una vestidura d'«or» (vers 2), tot desintegrant-se de manera equitativa.

[2] Tant els «arcs» (vers 3) i els «cercles» (vers 5) com «Dones voltes» (vers 25) son convincents metafòricament i estructuren el poema mitjançant repeticions i ritme. Així mateix, hi ha un ús semàntic vinculat al mot «tresor» en «jade» (vers 6), «ametista» (vers 10) i «de manera argentina» (vers 13), la qual cosa hi afegeix densitat al moviment.

[3]Encara que la llum de color groc brillant «en els cercles més remots» (vers 5) s'afebleix i transforma «En el rastre més fràgil del jade» (vers 6) i «amb els trèmuls blaus crepusculars (vers 7), els seus efectes mai no cessen ni s'esvaeixen: l'or és volàtil i s'escampa pertot.

[4] Malgrat que en la primera estrofa la llum s'apaga gradualment a contracor, es manté «bifurcant la flama» (vers 9) procedent de les oficines «de llampegants pisos» (vers 9). El caràcter «lumínic» dels mots que caracteritzen aquests blocs d'oficines els aporta històries paral·leles a l'existència de pisos. En aquest sentit, el talent de Ridge per a la caracterització i les històries humanes compassives és molt evident en el poemari en general i en aquest poema en particular.

[5]«aureolats» (vers 11) rima amb «or» (vers 2), com si d'un repic es tractés, i suggereix que els campanars o cloquers aureolats d'esglésies i temples han passat a ser oficines i fàbriques aureolades com a generadores de riquesa.

[6] El materialisme també es projecta a través de les formes materials i decoratives. L'hi veiem en «vela» (vers 13) i «vellutades» (vers 17) –en aquest mot i en dues ocasions, en associació amb la imatgeria nocturna–, però també en «vestidura» (vers 2) i «Vestint» (vers 8). Es tracta d'importants metàfores relacionades amb els teixits.

[7] La visió de Ridge assoleix la intensitat d'uns ulls entrellucats en emprar un lèxic més sinistre i elegir els edificis Woolworth i Singer. Pel que fa al primer –oficialment conegut

com F.W. Woolworth Company i, popularment, Woolworth's– va ser una empresa minorista dels EUA i una de les pioneres de les botigues de preu únic amb més èxit. Va establir tendències i va crear el model minorista modern, encara vigent arreu del món.

[8] Mentre l'edifici Woolworth s'aixeca «de manera argentina» (vers 13) –neologisme– com un cos esvelt i pur, d'argent i prerafaelita, l'or «Diàfan» (vers 12) cobreix furtivament els rastres del seu cru poder.

[9] Els acusats relleus dels gratacels suggereixen el «crit d'un mercader» (vers 15), ja que les torres s'assemblen a mercaders ajupint-se sobre llurs mercaderies. De fet, la nit mateixa és «com un teixit purpuri desenrotllat» (vers 20). La repetició d'algunes rimes finals en anglès sovintegen en aquesta estrofa: «or» (*gold*) (vers 12) amb «fredes» (*cold*) (vers 16) i «desenrotllat» (*unrolled*) (vers 20); «pur» (*stark*) (vers 14) amb «foscor» (*dark*) (vers 17); i «crit» (*cry*) (vers 15) amb «ull» (*eye*) (vers 19). Tanmateix, és impossible mantenir aquestes repeticions en català.

[10] El Singer Building o Singer Tower –ubicat en l'encreuament entre el carrer Liberty i Broadway, en el Districte Financer del Lower Manhattan– va ser un gratacels històric d'oficines de 47 pisos acabat el 1908. Albergava la seu de la Singer Corporation. Va ser l'edifici més alt del món entre el 1908 i el 1909 i fou demolit el 1968. Es tractava d'un esvelt gratacels de maó vermell i terracota construït per l'arquitecte Ernest Flagg sota els més estrictes cànons del moviment *Beaux-Arts* que va dominar l'arquitectura dels EUA entre finals del segle XIX i principis del segle XX. S'hi va imitar l'estil dels campanars de les esglésies de la Itàlia renaixentista quant al disseny i forma de la torre, que, de fet, s'assembla als campanars florentins del segle XVI. Indubtablement, almenys durant un any, es va tractar d'un «ídol» com a gratacels per ser-ne el més alt.

[11] Aquests «punts de fuga» (vers 22) son el nucli essencial del «Nuvolós or (...) Allà on cremes…» (versos 21-23), on s'entrecreuen l'humà i el monetari.

[12] «Dones voltes» genera una llum elèctrica de color daurat que expressa un procés continu i vital, com ho és la generació de riquesa i or.

[13] El mot «tanca» té dos significants que son perfectament intercanviables en aquest vers: «acaparament» o «acumulació» i «cartellera».

[14] «vellutada» (vers 27) reapareix aquí. Es tracta d'un ric teixit en exposició que en la segona estrofa es vinculava a «indolent» (vers 19) i en la tercera a «insolent» (vers 28).

[15] La dura fredor d'«àpexs sempre movedissos» (vers 29) crea un elegant final cubista i la imatge que s'ha desenvolupat al llarg del poema roman fluid i sense marc. És una forma de mostrar les possibilitats expansives i la bellesa absoluta com un model d'existència sense límit.

BROADWAY

[1] Quan Ridge va escriure aquest poema, Broadway era l'indret més il·luminat de Nova York. Potser de tots els EUA. A més de comptar-hi amb vora quaranta teatres.

[2] La poesia de Ridge pot semblar contradictòria perquè un mateix mot o grup de mots pot tenir-hi un sentit positiu o negatiu. Així, en «El gueto», el cos era una màquina de treball que aconseguia transformar els objectes que produïa. En «Manhattan», planejava sobre el poemari idealitzadament. En «La cançó de ferro», el ferro fos pels treballadors esdevenia «flamejants pètals» (vers 34) i «flors vermelles» (vers 41). Quant a la llum, tenia un significat positiu en «El gueto» i «Manhattan». Per contra, en «Broadway», s'expressa a través d'una imatgeria que qüestiona el seu tremend poder. De fet, el poema esdevé una al·legoria de l'escenificació i la falsedat a través d'aquesta multiplicitat de llums fragmentades i diferents. Ho veiem en «Llum que dringa com polseres als turmells» (vers 5), «Com bilions de gerros (...) esmicolant-se…» (versos 8-9), «Captiva llum» (vers 16) o «O com una enorme serp d'escates iridescents (...) prostrada nit» (versos 36-38), on compara Broadway amb una autoritat que sedueix i entrampa associada al capitalisme consumista que no deixa de créixer.

[3] Encara que Ridge ha emprat la forma «*leashing*» –«que es reprimeixen, que es contenen»– (vers 19), penso que la forma que s'adequa al context és «*unleashing*» («que es desfermen»).

[4] En aquest poema, Ridge ens mostra la seva habilitat per a capturar l'essència del medi ambient urbà. El seu ús de la personificació per a descriure Broadway com una serpent (vers 36) o una cortesana (vers 46) afegeix profunditat i complexitat al retrat. La vigorosa imatgeria i la poc convencional estructura situa la seva obra fora dels estils dominants de l'època. L'ús únic del llenguatge i de la perspectiva captura la dinàmica i polifacètica naturalesa de Broadway tot proveint-la d'una descripció diferenciada de l'encant de la ciutat.

DESPULLES

[1] L'ús d'una vívida imatgeria crea una sensació d'alienació i desesperació que hi veiem en «Crassos raigs» (vers 1), «Cafès que brillen» (vers 2) i «Que titil·len com ulls d'un groc fosforescent» (vers 4) tot il·luminant intensament la naturalesa impersonal i artificial de la vida urbana. Enmig d'aquest caos urbà, «Les figures s'amunteguen sobre els bancs» (vers 20) com «Despulles dels cinc oceans» (vers 31), perdudes i apartades de la societat.

[2] D'acord amb el context, podria tractar-se de «lluitar, barallar-se, esbatussar-se» («*tussle*»), no pas «*tustle*», que és el verb que apareix en el vers 13.

[3] Ridge hi descriu amb un llenguatge alhora condensat i senzill una parella asseguda en un banc. Es tracta d'autèntic «protobjectivisme»: «El cap d'aquest ancià (...) mentó masculí». (versos 34-38).

PRIMAVERA

[1] El poema està dividit en set estrofes, cadascuna de les quals presenta un aspecte diferent d'una escena primaveral. La primera estrofa descriu el vent bufant pels carrers, transportant el borrissol dels refugis nocturns.

[2] Possiblement, l'expressió indiqui un gest menyspreatiu envers la veu poètica.

[3] La segona estrofa se centra en un grup de criatures jugant als bassiols. Llurs rialles i esquitxos contrasten amb la pobresa que els envolta.
[4] La tercera estrofa introdueix una joveneta que no sembla conscient dels infortunis que la volten. La seva mare la mira amb ulls que «Que envolten vistes de carrers mesquins / I dies de bugada sens fi» (versos 19-20), però també hi ha «sol als fils d'estendre / I una brisa eixugadora» (versos 21-22).
[5] La quarta estrofa descriu una vella venedora de llaminadures que s'estremeix a causa del vent i ja no espera res de la primavera.
[6] La cinquena estrofa avança amb una metàfora –el somni– l'existència d'un soldat en la vuitena estrofa que se sent atret per la bellesa de la joveneta. Tanmateix, el somni d'amor que comparteixen és ràpidament fet malbé per les realitats que els volten.
[7] El sexe ho impregnava tot: el vers lliure ho era com a vers, però també com a tema. Tothom al gueto practicava sexe. Al Ferrer Center n'hi havia molt d'entusiasme... «Però un somni rosa pàl·lid (...) torero» (versos 29-39) és una mostra que la sexualitat era una força important en l'obra de Ridge. Celebrat, però no pas separat de la resta de temes que li interessaven. En el fons, la poeta també tenia un vessant hedonista, però sense oblidar la resta del món en aquests esguards momentanis. Amb tot, el control de la natalitat era el corol·lari de tot aquest interès pel sexe.
[8]La sisena estrofa descriu la noieta contemplant-se davant un mirall amb un barret cridaner com a símbol del seu desig d'una vida millor.
[9] Deu referir-se a la capa d'un torero.
[10] Sovint, aquells que no tenen el català o el castellà com a llengua habitual acostumen dir «toreador» –és el que ha escrit Ridge– en lloc de «torero».
[11] L'estrofa final torna a la imatge del vent primaveral que ara transporta «brins de rosa esmicolada» (vers 41). Aquesta imatge suggereix que el somni primaveral, com el somni amorós, és, a la llarga, fràgil i efímer.

BOWERY A LA TARDA

[1] El poema té un caràcter desdenyós envers l'indret, amb una forta connotació negativa, tal com evidencien l'estil i determinats mots com «TRISTA» (vers 1), «rància» (vers 5), «uniformitat» (vers 6), «Ronyosa» (vers 10) i «botida» (vers 16). El dur llenguatge emprat captura la terrible realitat de l'àrea, amb els seus ombrívols colors, poc atractius comerços i empobrits habitants. David Lawson, que esdevindria el segon marit de Ridge, va conèixer el Bowery quan era la major zona de barraques de Nova York. Treballava en el Ferrer Center, com Ridge, i hi anava a buscar gent que passava fam. La vagància hi havia crescut vora un 50% del 1907 al 1911.
[2] La repetició del mot «vida» (versos 5, 9 i 10) constata la lluita i la desesperació que predominen al barri.
[3] Aquest vers suggereix una atmosfera llardosa i improductiva.

[4] Que ulls i finestres estiguin «desproveïts de llum» indica una buidor cavernosa i una absència d'activitat. Aquestes imatges i les anteriors reforcen el to menyspreatiu de la descripció.
[5] La comparació entre «Ronyosa vida» (vers 10) i «Que ensuma al final de la claveguera…» (vers 11) subratlla la lluita desesperada per la supervivència dels seus habitants.
[6] Els «cridaners vestíbuls» (vers 13) i el «Tren Elevat» (vers 15) son símbols del comercialisme i el progrés urbà, emfasitzats en aquest poema per destacar el desagradable contrast amb la pobresa i la sordidesa de l'àrea circumdant. Aquest poema ofereix, doncs, un punyent record de les víctimes humanes, sovint amagades a sota de l'encantadora façana de la vida ciutadana.
[7] Quan el poema va ser escrit, aquest carrer era un notori refugi per a la prostitució. D'aquí que parli de «Pitreres i cuixes en posa artificiosa...» (vers 14).
[8] Es refereix al Ferrocarril Urbà Elevat (Metro) que circula per la ciutat de Nova York i que els novaiorquesos solen anomenar «*El*».
[9] El símil final d'aquest poema corrobora el tema. La veu poètica descriu un «Tren Elevat / Que brunzeix com una mosca botida» (versos 15-16). Hi suggereix que, cada una de les depriments imatges que la poeta descriu sobre el Bowery, s'acompanya del penetrant soroll –sempre present– de la famosa línia de metro de la ciutat de Nova York que circula sobre el veïnat.

PASSEIG

[1] Homosexuals?

ROSTRES

[1] La primera estrofa d'aquest poema, com d'altres que apareixen en *El gueto i altres poemes*, mostra la cruesa de la seva poesia. En el fons, la mateixa que va mostrar gairebé tota la poesia moderna nord-americana del període.
[2] L'ús de la personificació en els «freds punys blancs» (vers 2) de la neu i en els «estridents tocs» (vers 23) dels «Arcs que patrullen» (vers 22) crea un impacte visceral que amplifica el pes emocional del poema.
[3] Carrer estret però força freqüentat que corre de nord a sud de Manhattan. Considerat el centre històric de Chinatown.
[4] En comparar els rostres amb «grans bruts de fang» (vers 18) i «desmanyotades nines» (vers 45, el darrer del poema), l'autora destaca els efectes deshumanitzadors de la pobresa sobre els individus.
[5] Es tracta de les cues de gent empobrida que esperava rebre pa en institucions de caritat.
[6] És el Ferrocarril Urbà Elevat que els novaiorquesos solen anomenar «*El*» .
[7] Aquesta darrera estrofa mostra tanta cruesa com la primera, però aquí son els captaires els que es contrauen convulsivament.

DESFERRA

[1] Quant al mot «*Débris*», en francès duu accent tancat sobre la «*é*» i pot significar, entre d'altres coses, «bocí, tros, restes, desferra, deixalles, resquícies, bocinalla...». En anglès, «*Debris*» no hi duu accent i pot significar «enderroc, runa, terregall, restes, detrits...». Cal sospitar que l'accepció «desferra» és la que empraria la societat «benestant» en referir-se als marginats, a la qual Ridge aportaria el to irònic...

DEDICACIÓ

[1] El desig de la veu poètica de ser «torxa» (vers 1) i «llàntia» (vers 2) per a l'«Obrer» (vers 2) en la foscor suggereix el seu compromís ferm amb una causa. La referència a «l'Alba» (vers 3), que la veu poètica no hi veurà mai, posa de manifest la potencial inutilitat dels seus esforços, malgrat la qual, ella no deixarà de lluitar i afegeix així un matís commovedor.
[2] L'ús de la personificació afegeix una sensació de grandesa i, alhora, intimitat a la dedicació de la veu poètica.
[3] La imatgeria de «lluentons» (vers 9) i «címbals» (vers 10) crea una atmosfera animada i vibrant que contrasta amb la inevitable foscor que hi ha al davant.
[4] La voluntat de la veu poètica de «caure» (vers 11) «Esparpallant un foc fugaç» (vers 12) posa de manifest la seva devoció desinteressada, encara que això signifiqui sacrificar la pròpia vida.
[5] El poema conclou amb un poderós contrast entre «una bugia oblidada a l'alba» (vers 18) i el desig de la veu poètica de resplendir brillantment abans que s'acabi el seu temps. Aquesta juxtaposició subratlla la importància de viure una vida amb propòsit i impacte en lloc d'esvair-se en la foscor.

LA CANÇÓ DEL FERRO

[1] Ridge empra les formes arcaiques «*hast*» («has» o «haveu», segona persona del singular referida a «tu» o a «vós»), «*Thou*» («tu», segona persona del singular), i «*Thy*» («ton» «ta», «tes» o «vostre, vostra» arcaic), en la primera part d'aquest poema. Aquestes formes i altres com «*thees*» o verbs acabats en «*-eth*», també emprats en altres poemes seus, així com la dicció forçada, podrien semblar ridícules avui, però l'arcaisme i l'espiritualitat tenien un propòsit: subvertir el modernisme i el marxisme, amb els quals Ridge va sostenir una complexa i dificultosa relació.
[2] En certa mesura, alguns poemes com «La cançó del ferro» mostren la tendència de Ridge a buscar solucions retòriques que imprimeixin de lirisme l'enfrontament d'oposats per tal d'alimentar-ne la imaginació: «No has fet sonar encara (...) exhortació» (versos 1-8).

[3] A través d'imatges vívides i un llenguatge evocador, Ridge descriu el ferro com una força transformadora que modela no sols l'entorn sinó també el seu propi esperit. Ella hi anticipa amb impaciència la seva «barbàrica exhortació» (vers 8) i se sotmet de bon grat al seu «gresol» (vers 23). A diferència d'altres poemes seus, on es va centrar en la injustícia social, «La cançó del ferro» reflecteix una fascinació pel potencial de la tecnologia per revolucionar la societat i donar poder als individus.

[4] A mesura que aquesta primera part avança, Ridge eleva el to i es compara a ella mateixa amb una «cúpula» servida per a l'ús de Déu, com si d'una «nova Maria» es tractés: «Contempla'm, una cúpula (…) Com una nova Maria, espero...» (versos 16-27). En realitat, la dicció grandiloqüent, les inversions sintàctiques i la imatgeria hiperbòlica que recorren tot el poema revelen una poeta que, en intentar esforçar-se per aconseguir una expressió definitiva, ha perdut el contacte amb la terra i els ciutadans comuns tot separant-se'n.

[5] La segona part del poema descriu el procés de producció del metall tot emprant un llenguatge ric i tàctil que transmet calor, energia i bellesa en la fusió del procés industrial.

[6] «flors vermelles» introdueix una al·legoria que les equipara amb les «foses flors» (vers 52) i es desenvolupa en la darrera estrofa de la segona part: «Guarda la teva vara, camarada (...) Com un lliri gronxant-se» (versos 59-68).

[7] Encara que sembli que el poema vol incitar en aquesta quarta part els «Dictadors –Antics Senyors del Ferro» (vers 77) davant «La Paraula de sang, implacable?» (vers 79), aquesta segona arribada de Crist com a «camarada diví» està totalment mancada d'una ironia que temperi el ferro amartellat. Ridge ha caigut en la propaganda i el to resulta estrident, ampul·lós i massa ple d'amor propi.

[8] No podem emprar el mot «desempoderats» perquè no és acceptat normativament en català. Sí que ho és, però, «*empowered*» i «empoderats». El fet que tots dos duguin el prefix «des-» implica que es tracta de l'oposat. Podria, doncs, ésser traduït també com «sense poder».

[9] La quarta part del poema oposa el paisatge industrial a la fragilitat de la vida humana, ja que la veu poètica és testimoni del triomf del ferro sobre «Germà atemorit pel temor del seu germà» (vers 81) i de la destrucció dels «(Cors ungits de mort que encara senten cridar la vida)» (vers 87) (cors ungits per la mort).

[10] Peça musical en l'execució de la qual un instrument té un paper principal que resulta imprescindible, perquè la seva supressió desnaturalitzaria l'obra musical. S'aplica a un instrument concertant o a una part de l'acompanyament (Optimot).

FRANK LITTLE AL CALVARI

[1] Ridge comença el poema situant Little sota l'ull vigilant dels propietaris de la mina, als quals anomena en el vers 9 «els Senyors del Turó». El «Turó» (vers 1) es refereix a l'Anaconda Hill, on el 8 de juny del 1917, vora 167 miners que treballaven en la Butte Speculator Mine van morir cremats a 2.400 peus per sota de la superfície de la terra. La

companyia havia ignorat les regulacions legals de seguretat. Ralph Chaplin descriu la violència causada pel desastre dins la mina: «Els homes atrapats als nivells inferiors s'aferraven a les barreres de formigó amb els dits ensangonats per trobar les inexistents boques d'accés d'acer, que haurien d'haver-hi estat tal com especifica la llei. Gairebé la meitat dels cossos estaven tan carbonitzats que ni tan sols les seves famílies van poder identificar-los». L'objectiu de Ridge és que el lector hi vegi a través de Little «On els homes son aliment de les fogueres» (vers 2) –les mines– i que constati que l'activista està «Desarmat i sol» (vers 4) i, per tant, en inferioritat de condiciones davant els seus atacants.

[2] Frases curtes com «emparedats a part» (vers 3) i «Desarmat i sol» (vers 4) sobresurten en aquest `poema. Simbolitzen que el cos del treballador està soterrat en una mina, separat del cos social col·lectiu, que també és americà. Mentrestant, Little desafia amb valor els «Senyors del Turó» (vers 9) perquè «Passejava sota l'ombra del Turó» esdevenint així un alliberador o màrtir com Crist.

[3] Ridge dota Little d'habilitats místiques, com aquella que podria provocar «el silenci de les rodes» (vers 11). Devia significar que els seus afanys per aconseguir que el turó –que ha estat mogut de forma antinatural per l'esgotador esforç dels treballadors– hi restés quiet ha estat un triomf. Es tractaria, doncs, d'una al·legoria de les seves tàctiques per assolir que els treballadors acceptessin la vaga. Així mateix, Ridge hi introdueix una altra al·legoria sobre el martiri dels treballadors, que es combina amb una protesta contra la indústria bèl·lica emergent. Ridge ens permet de constatar que «Turó» és un trop remarcable en tot el poema. En tots els casos, hi apareix en majúscula i simbolitza dos significats aparentment oposats. Per una banda, és el lloc d'un linxament, d'una crucifixió, d'un martiri. Per l'altra, el lloc on el capital trama les seves cruels i tortuoses pràctiques contra els treballadors. Les diferències de classe també hi estan subtilment inscrites en la juxtaposició espacial, ja que els «Senyors» –que en son els propietaris– estan per damunt del terra, mentre que els treballadors hi estan a sota. Ridge hi apunta que aquests «Senyors del Turó» «Es van sentir colpits per un gran temor / En sentir en el silenci de les rodes» (versos 10-11) perquè temien complicacions financeres si la producció era postergada. Així doncs, més que reconèixer les preocupacions dels vaguistes i els perills a què s'exposaven en el seu treball i els DDHH a què tenien dret, sols estaven preocupats pels seus interessos econòmics, la qual cosa els duia a operar en la foscor.

[4] El que Foucault ha caracteritzat com formes modernes de càstig –l'execució com a espectacle públic és substituïda per una pràctica privada també aplicada legalment– és el que Ridge suggereix que fan en secret els propietaris de la mina amb Little. El seu cos condemnat esdevé l'objectiu d'una multitud que linxa a sou. Les cinc estrofes restants de la primera part son una descripció tensament treballada de la cerimònia secreta del linxament. Precisament, aquell operar en la foscor s'expressa poèticament a continuació: «Així que cobriren per complet llurs rostres (...) del llit» (versos 15-23, segona estrofa).

[5] És una clara al·lusió al caràcter secret amb què es desenvoluparà la tortura que espera a Little. Stewart Bird et alii, en *Solidarity Forever: An Oral History of the I.W.W.*, recorda

l'esdeveniment: la matinada de l'1 d'agost del 1917, després que Little hagués tornat a l'Hotel Finn procedent d'un míting al parc local de beisbol de la població on havia pronunciat un discurs, va ser despertat per sis homes emmascarats. Havien decidit prendre's la justícia pel seu compte i el colpejaren. A continuació, arrossegaren el seu cos fins al darrere del cotxe, on el nugaren amb una corda. El van conduir fins a un cavallet que hi havia a la via del tren, el castraren i el van penjar pel coll. Sobre el seu pit clavaren una nota que deia: «Primera i Darrera Advertència: –3–7–77. D-D-C-S-S-W». Els números es referien a les especificacions de Montana per a una tomba: 3 peus d'amplària, 7 peus de llargària i 77 polzades de profunditat. Les majúscules representaven els noms d'altres líders de la vaga. Una «D» era una advertència directa a Bill Dunne, un editor militant, i la «C» s'adreçava directament al miner Tom Campbell, oponent radical al lideratge conservador del *Work Force Management.*

Però Ridge també agafa el testimoni de Siegfried Sassoon –poeta i soldat– per a imputar els còmplices d'aquest crim i, de pas, acusar el públic de passivitat per la seva manca de connexió amb el sofriment dels vaguistes en general i de Little en particular. En efecte, el públic no es va manifestar ni va protestar contra l'assassinat del sindicalista i la mort dels miners. Tampoc per l'error que van cometre els membres del Congrés dels EUA a l'hora d'intervenir contra els assassins o no fer res per mantenir un ideal de justícia per a tota la ciutadania. És força evident en tot el poema, però, sobretot, en aquests versos: «Qui podria assabentar-se d'aquesta salvatge passejada (...) amb els ulls embenats» (versos 24-30), on suggereix que els propietaris de la companyia havien rebut el suport del Govern dels EUA. Que el carrer estigui «amb els ulls embenats» implica que el públic ha optat per no veure-hi la injustícia, com si la seva ceguesa selectiva l'absolgués de l'obligació de defensar els DDHH d'altres.

[6] «En la negra màscara de la nit (...) Per cada carrer amb els ulls embenats» (versos 28-30) al·ludeixen a l'abducció de Little, tan repugnant en múltiples aspectes, i precedeixen el que serà més endavant la resposta de Little: «Suspès el negre pont» (vers 38).

[7] Es refereix a Lady Godiva, personatge d'una llegenda medieval anglesa que va cavalcar nua quan el seu espòs li ho va demanar a canvi de baixar els impostos als seus vassalls.

[8] Ridge obliga el lector a contemplar a través del cos i de la mirada que deixa caure sobre els seus assassins i llurs còmplices –«Sé que ell va girar el rostre (...) Com una gegantina aranya immòbil» (versos 33-39)– de Little que s'han creuat els límits quant als DDHH i el pas de la vida a la mort del sindicalista. «Negre pont» (vers 38) és la metàfora que ho expressa. És a dir, el cos de Little funciona com una evidència que confirma que els interessos del capitalisme son més importants que no pas els DDHH, amb la qual cosa el dèficit està en la banda de la justícia, la igualtat i la realitat.

[9] Ocults estaven també els cossos dels els miners morts... Encara que el poema mai no els esmenti, aquests cossos acaben entrellaçats amb el cos condemnat de Little, esdevingut indiscutiblement l'articulació central del poema. Ridge visualitza Little a través de la seva mirada com a condemnat. L'imagina confrontant un dolorós i inevitable final a través de la

tortura i linxament de què és víctima. Per a Ridge, «un silenci al seu cor» (tot referint-se a Little) –com la «frágil barricada» que havia estat la seva vida– son parts del seu cos i es projecten en el silenci dels miners morts i de tots els radicals, inclosos els poetes.

[10] Ridge es refereix a la mirada de les masses sobre els poders del món quan intenten reorganitzar-lo des d'una perspectiva bèl·lica. És a dir, la poeta defensa els sentiments antibel·licistes dels treballadors a través de la figura de Little tot exposant la insidiosa expansió del projecte capitalista arreu del món.

[11] El lector, mirant Little, es veu obligat a contemplar tot allò que ell rebutjava.

[12] Ridge critica el repressiu braç de l'Estat tot qüestionant la policia, perquè no va perseguir els assassins de Little. En el vers 97 de la III Part, qüestionarà el poder judicial en un vers semblant...

[13] La resposta de la policia a l'esdeveniment suggereix que la justícia i la igualtat son denegades a aquelles identitats que repten els interessos del capitalisme.

[14] «Llum sobre les boques de la mina (…) esquerdes de coure» (versos 74-79). Ridge hi critica la política social del Govern a través de personatges que representen la corrupció. Emfasitza l'abast que Little donava a l'explotació tot combinant el seu cos amb la llum. Reflecteix així la seva habilitat per a penetrar en les àrees ocultes a la vista de la societat convencional –les «boques de la mina» (vers 74) i les «embussades finestres» (vers 78)– emmagatzemant els actius i els treballs corporatius. El cos deïficat de Little també representa els 167 homes cremats vius i és penjat de nou al poema per a representar l'error que significa defensar els valors humanistes quan els interessos son contestats. En aquest poema, Ridge desvetlla la resposta que sorgeix de l'enfrontament entre el poder i la resistència, l'aplicació seleccionada dels ideals nacionals i capitalistes que, en el fons, deneguen l'autèntica igualtat a tothom. Ridge restaura el cos mutilat de Little per fer visible la manifestació d'aquest dèficit mentre, alhora, sosté que el lector / espectador és culpable de desviar la mirada a fi de no actuar. En el fons, el testimoni / lector és un participant crucialment important en la seva poesia, mentre que el tema és el potencial que pot representar el canvi.

[15] «(El coure, insensat, dormint en la veta colgada) (…) Sobre els cavallets i els fils de ferro» (versos 76-82). Ridge codifica el text amb imatges metàl·liques que suggereixen la presència excessivament amenaçant de l'armament. El poema, tant literàriament com figurativa, reflecteix la indústria de la guerra, perquè és desafiada per l'activisme de Little i per les campanyes a favor de les vagues que van encetar els IWW. Flynn ens recorda l'efectivitat dels IWW, que van aconseguir que vora 50.000 treballadors de la fusta al Nord-oest del país i 40.000 miners del coure a Montana, Arizona i Nou Mèxic estigueren en vaga al mateix temps durant el 1917. Per això, l'organització va ser l'objectiu de la violència de la multitud a més de la censura governamental de la qual mai no es van recuperar.

[16] En el vers 68 de la II Part, Ridge increpava també el guardià. Hi qüestiona la policia per no haver perseguit els assassins de Little. Aquí acusa la policia per no haver actuat contra el Turó, símbol del poder.

[17] Els cinc darrers versos del poema acaben de forma sarcàstica per la derrota final dels treballadors i el triomf bèl·lic. A més d'anunciar els seus sentiments anticapitalistes, el to irònic suggereix que li resulta familiar aquesta derrota perquè és un aspecte habitual de la lluita social. Les «rodes» silenciades sota el poder de Little no s'acoblen o ajusten a les gegants maquinacions del «Turó». Per això han de girar. Encara que Ridge reconeix la victòria del capitalisme sobre els DDHH, les referències bíbliques en el poema eleven Little i els miners a un estat superior, ja que el cos martiritzat del sindicalista al Calvari enllaça amb el cos martiritzat de Crist, i eleva el seu estatus des de l'humà fins al diví, la qual cosa implica que la seva causa estava autoritzada per Déu.

AGULLES

[1] L'Església de la Gràcia, situada a Broadway, és una històrica església parroquial de Manhattan que forma part de la Diòcesi Episcopal de la ciutat de Nova York. D'estil neogòtic francès, ha estat considerada «un dels més grans tresors de la ciutat». Obra de l'arquitecte James Renwick Jr., va ser consagrada el 1843. Originàriament, tenia una agulla de fusta, però el 1881 va ser substituïda per una de marbre dissenyada pel mateix Renwick. L'exterior era de marbre de Sing Sing, que els presoners del penal tallaren per a l'església. Primitivament, l'interior era de llautó i guix. El retaule està fet amb marbre francès i italià i pedra de Caen. Mostra els quatre Evangelistes flanquejant Crist, que els ordena que s'escampin pel món i aconsegueixin deixebles. Durant força anys, va ser considerada l'església més elegant de la ciutat.

[2] El poema reflecteix les condicions socials i econòmiques de l'època. La personificació de les agulles tot simbolitzant els treballadors –«Van anar de part amb les muntanyes...» (vers 3)–, suggereix que la seva tasca és difícil i, en definitiva, inútil.

[3] El poema empra imatges concretes per a explorar el tema del sacrifici i l'aspiració. Les «AGULLES de l'Església de la Gràcia» (vers 1) representen els ideals i les ambicions inabastables que els treballadors persegueixen a costa dels seus propis somnis. Son representades «Avortant llurs propis somnis» (vers 4) per construir l'església, mentre que el somni dels treballadors és descrit com a «Meravellós» i «embolcallat amb pedra» (envoltat de pedra) (vers 6). El contrast entre els sacrificis dels treballadors i la bellesa de l'església posa de manifest la inutilitat de perseguir objectius inabastables.

[4] L'església, en canvi, és presentada «Menyspreant llurs mans» (vers 7) –les dels treballadors–, cosa que fa pensar que els rics, els poderosos i la mateixa Església no valoren el treball de la gent comuna. El poema critica, doncs, la desigualtat social i l'explotació que hi havia a principis del segle XX.

FUEL

[1]Ridge contrasta el silenci dels instruments musicals amb el funcionament implacable de la maquinària bèl·lica tot destacant la irrellevància de l'art en un món consumit per la guerra.

[2] La segona estrofa comença amb una dura ordre: «Porta fuel, impulsa els focs enlaire...» (vers 5). Hi posa l'èmfasi en la necessitat aclaparadora de prioritzar la utilitat i l'eficiència per sobre de l'estètica i les activitats artístiques.
[3] La darrera estrofa suggereix que la gent comuna, la que treballa per a sobreviure, no té temps per a somnis ni aspiracions artístiques. Ens recorda així la gran frontera existent entre els beneficiaris de la guerra i llurs víctimes.

«EL PERPETU RETORN»

[1] Illa grega del mar Egeu propera a la costa asiàtica. Va ser notable en l'antiguitat per la seva escola de poetes èpics.
[2] Es tracta d'un so onomatopeic que reprodueix el contacte dels rems amb l'aigua mentre voguen. El més aproximat en català a l'expressió emprada per la poeta («*tish*») m'ha semblat «*tiz*».
[3] Les imatges del poema, com ara el «foc en ziga-zaga» esquelètic (vers 45) a llurs ulls i el «fètid acer» (vers 53) que els masega o estreny, capta eficaçment la brutalitat de llurs circumstàncies.
[4] L'expressió «*hairy-hot*» (vers 51) és difícil d'interpretar si volem ser fidels a Ridge. En tot cas, tenim el context, ja comentat en la nota 1. En la part d'estrofa que comprèn «Quant de temps (…) fa pudor...» (versos 48-53), l'expressió «*hairy-hot*» (calor perillosa) podria ser essencialment literal: hi ha tres homes en un espai tancat –un submarí– enfonsat i sense energia per a remuntar. No es tractaria, per tant, d'un modisme i podria traduir-se literalment: «la foscor prem amb una calor perillosa» (vers 51).
[5] Es tracta d'una traducció lliure –però adient al context– basada en un refrany: «Dos és companyia, tres és multitud». Es diu quan és preferible limitar el nombre de persones per aconseguir que regne la concòrdia. També pot aplicar-se a les parelles quan apareix una tercera persona. En anglès, l'expressió semblant seria: «*Two's company, three's a crowd*». Quant al vers que ens ocupa, «*Where three make crowded company*» (vers 52), la traducció literal seria: «On tres fan o constitueixen una companyia molt concorreguda o multitudinària». Hem de tenir en compte que, en les circumstàncies que hi estan, manca l'aire i tres en son massa per a respirar...
[6] Com ja he esmentat en la nota 5, l'expressió «fètid acer» capta eficaçment la brutalitat de llurs circumstàncies.
[7] L'angoixa física i psicològica dels supervivents és palpable. L'odi penetra com un verí i el seu aïllament encara està més emfasitzat pel dur judici del seu Déu invisible.
[8] Les perspectives canviants de l'estrofa final revelen el fràgil control dels supervivents sobre llur seny mentre s'aferren desesperadament al seu odi, malgrat anhelar el confort de la companyia.

PALESTINA

[1]Palestina apareix personificada com una «vella planta», però amb una vitalitat tenaç.
[2] La imatge de Palestina com una «mutilada vinya» evoca la resiliència del país malgrat la seva tumultuosa història.
[3] L'expressió «esclatant saba» suggereix l'indomable esperit de la seva gent malgrat els repetits contratemps a què la van sotmetre les grans potències i els sionistes.

LA CANÇÓ

[1] Com a contrast, es produeix un canvi sobtat quan l'altaveu introdueix el so de la música. Concretament, les bandes de la Creu Roja, les cornetes de les ciutats natals i les harmòniques infantils (versos 8-10). Aquesta juxtaposició posa de manifest la dissonància entre les horroroses escenes de la guerra acabades de descriure i l'optimisme patriòtic que hi havia ben allunyat de la primera línia de batalla.
[2] És el «Desig» (vers 5) el que evoca el record de les desfilades d'acomiadament acompanyades per «bandes» (vers 8), «cornetes» (vers 9) i «harmòniques» (vers 10) tocant tonades patriòtiques fins a la mortaldat que implica el mot «*Amèrica!*» (vers 11).
[3] Malgrat les conseqüències d'un atac bèl·lic, alguns soldats s'hi troben tan vius que el sol contacte de la brisa als seus rostres ja els sembla fantàstic.
[4] Però el terror està a l'aguait i les velles cançons mutilades per la guerra, mai més no podran tornar a ésser escoltades igual.
[5] El poema conclou amb una imatge inquietant en les «Destrossades arrels de la cançó» (vers 19), que fan referència tant a la destrucció provocada per la guerra com als ideals destrossats que aquesta va deixar enrere. Suggereix que la guerra va alterar irreparablement la percepció i el significat del patriotisme.

BABEL

[1] «astutament» (vers 1) suggereix un acte deliberat i maliciós per part de Déu per tal de crear una sensació d'injustícia i ressentiment.

EL VIOLINISTA

[1]La poeta empra detalls sensorials per a crear una atmosfera viva que va des del «Vi daurat en copes altes» (vers 3) fins a «lletosa boira del baf» (vers 4).
[2] El violinista, protagonista del poema, es fusiona amb el seu violí, com si es tractés d'una prolongació del seu cos.
[3] La imatge del seu cabell vermell contra la negror de la màniga de l'abric afegeix un toc de vitalitat a l'escena (versos 8-9), mentre que la seva tremolosa mà evoca una sensació d'intensitat i emoció (versos 10-11).
[4] La comparació de la seva mà amb un raig de llum de lluna que brilla sobre l'aigua ondulant suggereix la fluïdesa i la gràcia de la seva interpretació.

EL DESTRUCTOR

[1] El poema imatges que creen una sensació de força aclaparadora, ja que el vent arrossega «els dits pels Alps» (vers 3) i «una allau cau al meu pas» (vers 4) «En sepultar el llogarret de sota» (vers 6).
[2] El concís llenguatge del poema i la repetició del mot «Destructor» emfatitzen la naturalesa implacable i destructiva del vent.

CANÇÓ DE BRESSOL

[1] El poema empra formes tradicionals de la prosòdia d'una cançó de bressol pel que fa a l'estructura i el to. En aquest cas, es tracta de vuit quartets que bressen el lector amb el ritme clàssic d'aquest tipus de cançó. Tanmateix, de sobte, en un gir irònic i ambigu, Ridge subvertirà el cant de la mare i el convertirà en un de racista. La maternal i nodridora cançó de bressol esdevindrà així un cant funerari: «DORM-TE infantó llanut i morè (...) son fermes i blanques» (versos 1-4).
[2] En aquest poema, hi ha un considerable aplec de mots procedents de l'«*African American vernacular English*» («anglès vernacle negre»). Es tracta d'una varietat de l'anglès dels EUA parlat pels afroamericans de classe obrera i mitja. Els mots que hi apareixen son: «*an'*» (vers 2) per «*and*», «*lil'*» (vers 3) per «*little*», «*han's*» (vers 4) per «*hands*», «*yuh*» (vers 4) per «*you*», «*gran'*» (vers 5) per «*grand*», «*lickin'*» (vers 6) per «*licking*», «*yo'*» (vers 7) per «*your*», «*cain't*» (vers 8) per «*can't*», «*mah*» (vers 8) per «*my*», «*driftin'*» (vers 10) per «*drifting*», «*groun'*» (vers 11) per «*ground*», «*nuthin*» (vers 12) per «*nothing*», «*poun'*» (vers 12) per «*pound*», «*doan*» (vers 13) per «*don't*», «*fron'*» (vers 15) per «*front*», «*blazin'*» (vers 15) per «*blazing*», «*outah*» (vers 16) per «*out of*», «*singin'*» (vers 17) per «*singing*», «*circlin'*» (vers 18) per «*circling*», «*aroun'*» (vers 18) per «*around*», «*hade*» (vers 19) per «*head*», «*doin's*» (vers 24) per «*doings*», «*fo'*» (vers 24) per «*for*», «*eagah*» (vers 25) per «*eager*», «*runnin'*» (vers 25) per «*running*», «*willin'*» (vers 26) per «*willing*», «*blinkin'*» (vers 28) per «*blinking*», «*soun'*» (vers 31) per «*sound*» i «*o'*» (vers 31) per «*of*». En la meva traducció, però, resultava força complicat emprar un dialecte semblant, ja que no existeix en català.
[3] El mot «*coon*» (negre) té un caràcter ofensiu si es refereix a persones amb la pell de color negre. La veu poètica promou així la impressió que vol donar la dona blanca que la raça negra és «inestable» i construeix una identitat negra a través del cos definit en termes no humans, tals com «llanut i morè» (vers 1), «negre» (vers 3), «negret» (vers 5) i «trosset meu de bresca» (vers 8) tot confirmant el cos negre com a «infrahumà».
[4] També té un sentit negatiu als EUA en referir-se a una dona negra. Endemés, era el nom donat a les dides negres que cuidaven els fills dels blancs. Jo he optat per traduir «mama».
[5] Ridge complica la idealitzada visió de la maternitat inscrita en la cançó de bressol perquè la veu de la dona negra ha estat silenciada, ja que les seves assassines parlen en lloc de la

mare autèntica apropiant-se del seu dialecte per a llençar més endavant el nadó al foc amb l'ajut de marits i fills. Certament, Ridge ens recorda indirectament el familiar cos femení explotat en el mot «mama» (vers 3), que significa pejorativament «dida negra», mentre els treu totes les qualitats maternals a les dones blanques del poema, que hi apareixen com a assassines de la criatura negra. El trasbals emocional que ens produeix aquesta acció és perquè les dones blanques gronxen i canten el bebè abans d'assassinar-lo.

[6] El poema també ofereix el cos adolorit a través del trop simbolitzat en un bebè negre innocent, víctima de les colèriques dones blanques. A més de ser les parlants en el poema, habiten el corrupte espai que Ridge associa als homes blancs i llurs mirades. Les mateixes que tenen els «Senyors del Turó» del poema «Frank Little al Calvari».

[7] Havent adoptat des del començament un patró de parla estereotipada pròpia d'una «mama», en aquest vers la parlant –dona blanca de la classe treballadora– adopta la identitat de la dida negra del nen, mentre que, en el vers 27, confirmarà la dominació de la subjectivitat blanca: «Mans que son meravelloses, fermes i blanques!».

[8] En aquest vers, la parlant vol deixar clar que tant el pare com la mare o la dida negra –i, per extensió, la seva raça– son inestables perquè no hi son i, per tant, incapaços de promoure el benestar del nen. Per això l'encoratja a sotmetre's al paternalisme blanc.

Ens parla de cossos perseguits, com el del pare del nen, que ha fugit. En realitat, Ridge hi reflecteix les mateixes tàctiques de la poesia georgiana consistents a tornar a presentar el cos a la vista, però dessacralitzat. És el que s'esdevé al llarg de les vuit estrofes, amb la qual cosa la poeta força el lector a quedar-se amb la imatge dels cossos fugit del pare, colpejat i cremat de la mare o la dida i cremat del nadó.

[9] En expressar en to alegre els perversos actes d'uns individus l'odi dels quals ha podrit els cossos de forma malaltissa, Ridge ens mostra la intolerància com un joc sense fi. La llengua dels jocs es repetirà al llarg de tot el poema, com en aquest vers o en «Mans que son meravelloses, fermes i blanques! (...) maleït i morè...» (versos 27-28). Així doncs, l'ambient d'«esbarjo» subverteix la innocència dels jocs associats al ritme de la llar d'infants i recorda als lectors que la violència de la multitud està articulada en el poema seguint l'estructura pròpia del joc. Els espectadors poden observar aquests cossos torturats a través de la «joiosa gentada» blanca, que dibuixa un cercle al voltant de la dona negra mentre llencen carbó a la foguera a fi de cremar el seu cos i, després, el del nadó.

[10] El ritme dels versos focalitza la mirada del lector en l'atrocitat que està cometent-se i el converteix en un còmplice que consumeix a través de l'observació el cos destrossat de la dona i la seva boca com una pruna vermella.

[11] El poema no renuncia en cap moment a amollar l'horror que inspira. Els braços repressius de l'Estat, que haurien de defensar l'ideal d'igualtat, son, per contra, actius participants de la massacre. Els colors «caqui i el blau» simbolitzen la presència de la milícia nacional (la Guàrdia Nacional) i la policia, involucrades en l'atrocitat no sols no detenint-la sinó també participant-hi al costat dels blancs. No hi ha cap heroi oposant-se a la multitud o intentant salvar el nadó. En tot cas, sols passius observadors.

Sense cap possibilitat d'alliberar-se de la càrrega emocional pel que hi veu, al lector sols li queda la pietat, un dels sentiments que modernistes com Pound o Eliot rebutjaven, ja que la consideraven una estratègia sentimental manipuladora. Per contra, Ridge no es disculpa per haver emprat els sentiments, perquè hi intenta superar la inèrcia. Vol que «Cançó de bressol» comuniqui el dolor dels cossos ferits i cremats als qui no ho estan, però no sols els cossos en un sentit físic, sinó també polític i social. A fi d'aconseguir-ho, Ridge examina com es representen els ideals en el cos i en la realitat i, en aquest poema, soscava la veritat que semblava tan evident que diu que tots els homes son creats iguals, ja que demostra que no tots tenen accés als drets inalienables de Vida, Llibertat i prossecució de la Felicitat. Retornar de forma insistent el cos a la vista demostra que, mentre aquests ideals puguin ser practicats pels individus d'una raça, una classe social o un gènere dominant, no s'estendrà a altres àmbits que es considerin fora de llurs límits.

[12] El poema també constata el domini de la raça blanca imposant el cos blanc en un discurs associat als protagonistes negres com a inferiors. Llurs «peus frisosos» (vers 25) i llurs «mans complaents» (vers 26) reforcen la submissió dels negres amb el suport de l'Estat a través de la policia i els militars, que ja havien aparegut en el vers 22: llurs «valents colors a la dansa». Aquest acte mimètic suggereix que la por a l'altre –expressada en forma d'odi– sorgeix ben aviat. Tal vegada, ja en el naixement, i passa a la següent generació abans de poder provar afirmacions d'odi contràries a la realitat.

[13] L'estripada de la comunitat negra de East St. Louis està simbòlicament representada en els cossos carbonitzats dels innocents. Ara bé, el cos adolorit està més explícitament reconegut en el torturat infant. Mitjançant aquesta representació, Ridge suggereix que el cos infantil, mentre és llençat al foc, esdevé un important significant i una crida a la resistència contra l'opressió racista.

[14] A diferència d'altres poemes de l'autora que se centren en l'amor i la bellesa, aquest poema s'enfronta als horrors del racisme tot acusant una societat que valora la vida dels blancs per sobre de la dels negres. Els versos de tancament del poema, amb el seu to ominós, serveixen com un recordatori inquietant de la lluita en curs per la justícia racial.

L'EXPÒSIT

[1] El poema també parla de les condicions socials i econòmiques de l'època: el «grisós cap» (vers 5) i el «gruixut cabell» (vers 6) de l'expòsit, juntament amb l'al·lusió a un «carrer de les meuques» (vers 20) suggereixen una vida de pobresa, desesperació i exposició als elements. El poema recull, doncs, les lluites i les dificultats d'aquells que viuen al marge de la societat, amb llur situació agreujada per les implacables condicions hivernals.

[2] El mot «*blight*» (vers 16) pot significar «plaga» i «neula». Totes dues expressions son adequades.

[3] Les «llums aïllades» que «floten boirosament con verdoses llunes» suggereixen una presència distant i indiferent.

[4] Aquest vers personifica les forces despietades i implacables de la natura.

LA DONA ENJOIADA

[1] Probable neologisme de l'autora.
[2] Segons la versió més coneguda, però no té per què ser l'autèntica, Cleòpatra es va suïcidar deixant-se mossegar per una cobra egípcia. Alguns estudiosos han plantejat la hipòtesi que el seu rival Octavi –posteriorment, el primer emperador romà– va permetre que se suïcidés.

SUBMERGIT

[1] Ridge confronta la paradoxal negociació entre ella mateixa i el conjunt de normes amb què calia negociar per a inscriure's en el món social imperant. Reny amb ella mateixa per haver «(...) conegut tan sols les meves pròpies aigües somes, / Indrets segurs, sondejats,» (versos 1-2), admetent que el que realment desitja és «submergir-me / en les meves inexplorades profunditats» (final vers 9-vers 10) i «Cavar, pujar i donar (...) desplegat» (versos 11-12). Els «indrets segurs, sondejats» (vers 2) de «les meves pròpies aigües somes» (vers 1) de la poeta han de ser reptats per poder expressar la seva pròpia subjectivitat i voluntat.
[2] Tanmateix, també ha de preguntar-se a ella mateixa si «Tot allò que està submergit» (vers 12), és a dir, soterrat dins del seu subconscient –«les meves inexplorades profunditats» (vers 10)– és l'únic lloc on ella, com a dona poeta, pot existir. Ridge sembla suggerir que l'expressió «submergit» en la poètica feminista del seu temps no és totalment satisfactòria per als seus objectius artístics fonamentals. Ella prefereix orientar-se cap al exterior que no pas «furgar» cap endins per explorar el complicat món social que infringeix el seu propi esperit poètic, «les meves pròpies aigües somes» (vers 1). Així doncs, encara que no tenim per què atribuir un significat singular al subconscient poètic, la poesia de Ridge és millor compresa dins d'un context social.

ART I VIDA

[1] En la primera estrofa, l'art és una figura enèrgica i juvenil que persegueix una rosa, metàfora de la vida.
[2] La vida és vista en la segona estrofa com una gallina lloca que es resisteix a aquesta persecució, malgrat que és inherent tant a l'art com a la vida.
[3] La tercera estrofa pren un to diferent en presentar l'art vell i feble comptant margarides mortes en un enfilall. En aquest estat, doncs, l'art ha perdut el seu atractiu.
[4] Per contra, en la quarta estrofa, la vida és ara una figura jove i ambiciosa que busca activament l'art. Aquesta inversió posa de manifest el caràcter cíclic de la relació

UN RECORD

[1] «Un record» evoca un moment sensual i íntim amb l'ús de vívides imatges, i capta l'entorn tropical en «El cruixit de les palmeres» (vers 2), «el groc sofre» (vers 6) i la lluna vista com «un mango daurat» (vers 8). La focalització en els sentits de l'oïda («cruixit») i de la vista («groc sofre» i «daurat») esdevé una experiència tangible per al lector.
[2] El mot «ciutat» apareix repetit en els versos 3 i 4, «nit» en els versos 7 i 15, i «mar» en els versos 11 i 17. Imprimeixen pau i serenitat al poema.
[3]El llenguatge descriptiu emprat és molt visual, com veiem en les imatges del vers 4 («La brillant ciutat...») i del vers 6 («En les platges de color groc sofre»). Potser el seu objectiu fos mostrar que l'escenari del seu present s'assembla al del seu record. Possiblement, es tracta d'una descripció del sol ponent-se –color groc sofre–, la qual cosa embelleix encara més la descripció i, doncs, el record.
[4] L'autora diu que la lluna «penjava sobre nosaltres com un mango daurat» (vers 8). És a dir, en aquell moment sols hi havia la llum de la lluna sobre ella i la persona que era amb ella, situació que devia considerar d'allò més important en aquell moment. Gràcies a aquestes imatges, ens podem fer una idea no sols d'on és sinó també de com se sent estant amb aquella persona en aquell moment puntual.

EL JARDÍ

[1] Després d'un llistat de flors, «cada u vau fer el millor que vau poder» (vers 9) és continuació de «les flors que vau llençar» (vers 3). Indicaria que, siguin quines siguin les flors llençades, cada vegada n'has llençat les teves millors o has fet el millor que has pogut cada cop que les has llençades.

ACOMPANYAMENT

[1] El poema explora la música subtil inherent a la naturalesa i suggereix una connexió entre el present i el passat. El títol mateix respondria a aquest significat: «Melodia secundària que l'acompanya», «Acompanyament», «Cor» o «Tornada» (*The Free Dictionary*).
[2] Mitjançant imatges de fulles silencioses (vers 4), branques que es balancegen (vers 9) i olors gens fortes (vers 11), el poema crea una sensació de misteri i harmonies ocultes.
[3] En un sentit figurat, també pot significar «oblidades» i «esvaïdes».
[4] El poema evocaria un anhel nostàlgic per la bellesa d'èpoques passades, com veiem representat en «destenyides deus» (vers 16).
[5] Podria tractar-se d'un paral·lelisme de tipus metafòric amb l'expressió «mestres cantors», que prové de l'alemany –«*Meistersänger* o *Meistersinger*»– i feia referència a certs músics i poetes alemanys que procedien, principalment, dels gremis d'artesans i comerciants de classe mitja. Van prosperar des del segle XIV fins al XVI i continuaren les tradicions dels

«*Minnesänger*» pertanyents a la noblesa. Es van popularitzar per tot Alemanya i llur principal activitat eren els concursos de cant. La forma poètica emprada és coneguda com «*Bar*» o «*Gesetz*» i la melodia com «*Ton*» o «*Weis*».

DESPOSSEÏDA

[1] «vent» (vers 2), «herba» (vers 4) i «llum del sol» (vers 7) esdevenen símbols de la indiferència de la natura, mentre que «arbre i la seva ombra» (versos 14-15) representa el potencial de la seva desesperació.

[2] El poema estimula l'ànima a abraçar la seva llibertat, simbolitzada en el card que «flota» (vers 11) sobre les «papallones» (vers 12) i les «abelles» (vers 13). Tanmateix, adverteix que no s'ha de romandre en el passat, representat per «aquella llòbrega criatura sota l'arbre» (vers 20).

BIBLIOGRAFIA

Aaron, Daniel. *Writers on the Left: Episodes in Literary Communism*. New York: Oxford University Press, 1961.

Alan Filreis, Alan. *Modernism from Left to Right*. New York: Cambridge University Press, 1994.

Avrich, Paul. *Anarchist Portraits*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

—. *Sacco and Vanzetti: The Anarchist Background*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Berke, Nancy. "Anything that Burns you: the Social Poetry of Lola Ridge, Genevieve Taggard and Margaret Walker". *Revista Canaria de Estudios Ingleses,* 37, (1998): 39-53.

—. "Ethnicity, class, and gender in Lola Ridge's 'The Ghetto'". *Legacy* 16.1 (1999): 70-81.

—. *Women Poets on the Left: Lola Ridge, Genevieve Taggard, Margaret Walker*. Florida, FA: The University Press of Florida, 2001.

—. "'Electric currents of life': Lola Ridge's Immigrant Flaneuserie". *American Studies* 51.1 (2010): 27-47.

Chaplin, Ralph. *Wobbly: The Rough and Tumble Life of an American Radical*. Chicago: University of Chicago Press, 1948.

Enstad, Nan. *Ladies of Labor, Girls of Adventure: Working Women, Popular Culture, and Labor Politics at the Turn of the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1999.

Glenn, Susan A. *Daughters of the Shtetl*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.

Hueppauff, Anna. *Lola Ridge: poet and renegade modernist.* Edith Cowan University. 2012.

Kinnahan, Linda. "Economics and Gender in Mina Loy, Lola Ridge, and Marianne Moore". *The Oxford Handbook to Modern and Contemporary American Poetry*. Ed. Cary Nelson. London and New York: Oxford University Press, 2012, pp. 143–72.

—. "Portraits ofWorking Women: Lola Ridge's 'The Ghetto' and the Visual Record". *Humanities* 11 (2022): 117. https://doi.org/10.3390/h11050117

Kreymborg, Alfred. "A Poet in Arms: *The Ghetto and Other Poems* by Lola Ridge". *Poetry* 13 (1918): 335-340.

Nekola, Charlotte "Worlds Moving: Women, Poetry, and Literary Politics of the 1930s". *Writing Red: An Anthology of American Women Writers, 1930-1940*. Ed. Charlotte Nekola and Paula Rabinowitz. New York: Feminist Press, 1987.

Nelson, Cary. *Repression and Recovery: Modern American Poetry and the Politics of Cultural Memory, 1910-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

—. "Poetry Chorus: Dialogic Politics in 1930s Poetry". *Radical Revisions: Rereading 1930s Culture*. Eds. Bill Mullen and Sherry Lee Linkon. Urbana: University of Illinois Press, 1996, pp. 63-102.

—. *Revolutionary Memory: Recovering the Poetry of the American Left*. New York: Routledge, 2001.

McLaughlin, Malcolm. Women in the crowd: Gender and the East St. Louis race riot of 1917. *Studies in the Literary Imagination*,40.2 (Fall 2007): 49-73.

Orleck, Annelise. *Common Sense and a Little Fire: Women and Working-Class Politics in the United States, 1900-1965*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.

Ostriker, Alicia. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon, 1986.

Ridge, Lola. *The Ghetto and Other Poems*. New York: W.B. Huebsch, 1918.

Scott, Bonnie Kime, ed. *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington: University of Indiana Press, 1990.

Sproat, Elaine. "Lola Ridge." *American Women Writers: A Reference Guide*. New York: Ungar, 1981. 475-76.

Svoboda, Terese. *Anything That Burns You: A Portrait of Lola Ridge, Radical Poet*. Tucson: Shaffner Press, 2016.

Tobin, Daniel. "Modernism, Leftism, and the Spirit: The Poetry of Lola Ridge". *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua* 8.3 (Autumn, 2004): 65-85.

Wald, Alan M. *Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics*. London: Verso, 1994.

Wheeler, Belinda. "Lola Ridge's Pivotal Editorial Role at 'Broom'". *PMLA* (March 2012): 283-291.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana

2. Carme Manuel, ed., Teaching American Literature in Spanish Universities

3. Russell DiNapoli, The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater

4. José Beltrán, Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana

5. Nieves Alberola, Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna

6. María Ruth Noriega, Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction

7. Belén Vidal, Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation

8. Santiago Juan Navarro, Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana

9. Antonio Lastra, La Constitución americana y el arte de escribir

10. Yvonne Shafer, The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present

11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., Los reinos de Santayana

12. David Hamilton, Textualities: Essays on Poetry in the United States

13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy

14. Maurice A. Lee, The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet

15. Xavier García Raffi, Alfred North Whitehead: un metafísico atípico

16. Carmen Rueda Ramos, Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction

17. Maurice A. Lee, The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance

18. Paul Scott Derrick, "We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism

19. Javier Alcoriza, El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams

20. J. Hillis Miller, Zero Plus One

21. Francisco Collado, El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon

22. Ana María Fraile Marcos, Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston

23. Suzanne Greenslade, Under the Magnolias: Growing Up White in the South

24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre

25. Susana Mª Jiménez Placer, Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto

26. Fabio L. Vericat, From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot

27. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (I)

28. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (II)

29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. La trascendencia de Emerson

30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio

31. Manuel Vela Rodríguez, La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen

32. Jesús Ángel González López, La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulps,' cine y comics

33. Mercedes Peñalba, Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica

34. Gabriel Torres Chalk, Robert Lowell: la mirada de Aquiles

35. Antonio Lastra, Herencias straussianas

36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, El viaje de Helen Hanff a 84, Charing Cross Road

37. Fernando Beltrán Llavador, La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton

38. Carme Manuel, La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo

40. Douglas Edward LaPrade, Censura y recepción de Hemingway en España

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin

42. Carolina Núñez Puente, Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin

43. Rosa María Díez Cobo, Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States

45. Maria del Guadalupe Davidson, The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity

46. Rodrigo Andrés, Herman Melville: poder y amor entre hombres

47. Gerald Vizenor, Literary Chance: Essays in Native Survivance

48. Douglas Edward LaPrade, Hemingway and Franco

49. Mary Chesnut, Páginas de un diario de la Guerra Civil, trad. y ed. Carme Manuel

50. Sarah Orne Jewett, La tierra de los abetos puntiagudos, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán

51. Charlotte Perkins Gilman, Mujeres y economía, trad. y ed. Empar Barranco Ureña

52. Frances E. W. Harper, Iola Leroy, o las sombras disipadas, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel

53. Olga Barrios, The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa

54. Mª Gema Fernández Sampedro, El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades

55. Mary Rowlandson, La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson, trad. y ed. Elena Ortells

56. Empar Barranco Ureña, Willa Cather: el reverso de la alfombra

57. Beatriz Ferrús Antón, Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica

58. Jack Kerouac, Mexico City Blues (Sesenta Poemas), trad. y ed. Rolando Costa Picazo

59. Fred Hobson, A Southern Enigma: Essays on the U.S. South

60. Constante González Groba, On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace

61. Agustín Reyes Torres, Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity

62. Nancy Prince, Vida y viajes de la señora Nancy Prince, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel

63. A. Robert Lee, USA: Re-viewing Multicultural American Literature

64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender

65. Graziella Fantini, Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography

66. Elena Ortells Montón, Truman Capote, un camaleón ante el espejo

67. María Jesús Castro Dopacio, Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana

68. Louisa May Alcott, Louisa May Alcott: tres relatos de adultos, trad. y ed. Miriam López Rodríguez

69. Emilia María Durán Almarza, Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso

70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, ¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969

71. Rubén Vázquez Negro, Sam Shepard: el teatro contra sí mismo

72. Juan José Coy, Mark Twain o el sentimiento trágico del humor

73. Douglas Edward LaPrade, Hemingway prohibido en España

74. Elisa María Martínez Martínez, Hitchcock: imágenes entre líneas

75. Michael Rockland, Un diplomático americano en la España de Franco

76. Nephtalí de León, Chicanos: Our Background and Our Pride

77. Teresa Gómez Reus, ed., ¡Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra

78. Víctor Junco Ezquerra, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos

79. Carlos X. Ardavín Trabanco, Jorge Marí, coord. Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)

80. Beatriz Ferrús Antón, Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas

81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. Santayana, un pensador universal

82. Paul Mitchell, Sylvia Plath: The Poetry of Negativity

83. Yvonne Shafer, Eugene O'Neill and American Society

84. Rolando Costa Picazo, ed. Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)

85. Urszula Niewiadomska-Flis, The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films

86. Fernando Savater, Acerca de Santayana, ed. José Beltrán y Daniel Moreno

87. Carmen Castilla, Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922), ed. Santiago López-Ríos Moreno

88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3

89. Judit Ágnes Kádár, Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature

90. Lisa Ann Twomey, Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra

91. Elena Ortells Montón, Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos

92. Constante González Groba, ed., La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos

93. Márgara Averbach, Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos

94. Dídac Llorens Cubedo, T.S. Eliot and Salvador Espriu: Converging Poetic Imaginations

95. Cristina Martínez-Carazo, Almodóvar en la prensa de Estados Unidos

96. Ángel Chaparro Sainz, Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing

97. Fabio Nigra, Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos

98. Constante González Groba, ed., Unsteadily Marching On: The U.S. South in Motion

99. Thomas E. Chávez, Manuel Álvarez (1796-1856): un leonés en el Oeste americano. Trad. Imelda Martín Junquera

100. Félix Martín Gutiérrez, Retorno a la historia literaria norteamericana: itinerarios críticos y pedagógicos

101. Juana Celia Djelal, Melville's Antithetical Muse: Reading the Shorter Poems

102. Candela Delgado y Cristóbal Clemente, ed., Identidad y disidencia en la cultura estadounidense

103. José Antonio Gurpegui, Hemingway and Existentialism

104. Juan Miguel Company, Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)

105. Eva Pich Ponce, Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis

106. Thomas S. Harrington, Livin' la Vida Barroca: American Culture in an Age of Imperial Orthodoxies

107. Simon Ortiz, Un buen viaje. Trad. y ed. Márgara Averbach

108. Rubén Peinado Abarrio, Learning To Be American: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Construction of a National Identity

109. Erza Pound, Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920). Trad. y ed. Rolando Costa Picazo

110. Rae Armantrout, Rae Armantrout. Poemas (2004-2014). Trad. y ed. Natalia Carbajosa

111. Noelia Hernando Real, Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922

112. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 4, 5 & 6

113. Teresa Requena Pelegrí, Gertrude Stein: teatro y vanguardia

114. Maria Christina Ramos, Mapping the World Differently: African American Travel Writing about Spain

115. José Manuel Benítez Ariza, Un sueño dentro de otro: la poesía en arabesco de Edgar Allan Poe

116. Alex Fernández de Castro, La masía, un Miró para Mrs. Hemingway

117. A. Robert Lee, Americas: Selected Verse and Vignette

118. Laura López Peña, Beyond the Walls: Universalism in Herman Melville's Clarel

119. Nicolás Estévez, ed., Remando de noche: la poesía de Donald Wellman

120. Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús, coords., Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1930)

121. Valeria L. Carbone & Fabio Nigra, eds., El pensamiento crítico desde Sudamérica: tres años de Huellas de Estados Unidos

122. Márgara Averbach, Leer antes: crítica literaria en suplementos culturales

123. Ana Fernández-Caparrós, El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta

124. Oreto Doménech i Masià, Poesia digital: Deena Larsen i Stephanie Strickland

125. Oreto Doménech i Masià, Poesía digital: Deena Larsen y Stephanie Strickland

126. Juan José Calvo García de Leonardo, Traslación, agresión y trasgresión: guerra y sexo ilícito en doce extractos de Hemingway, Mailer, Updike y Nabokov

127. Fabio Nigra, ed. El buen vecino: Estados Unidos desde Argentina y Brasil

128. John Howard, White Sepulchres: Palomares Disaster Semicentennial Publication

129. Paul Scott Derrick, Lines of Thought: 1983-2015

130. Beatriz Ferrús y Alba del Pozo, coords. Mosaico transatlántico: escritoras, artistas, imaginarios (España-USA, 1830-1940)

131. Sonia Petisco, Thomas Merton's Poetics of Self-Dissolution

132. Carolina Soria Somoza, Hombres sin atributos: masculinidades en la ficción chino-americana contemporánea

133. Juan F. Trillo, Tom Wolfe: cronista de la Norteamérica sin Dios

134. Andrés Sánchez Padilla, Enemigos íntimos: España y los Estados Unidos antes de la Guerra de Cuba (1865-1898)

135. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca G. Arias, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 7 & 8

136. Leandro Palencia, Todd Haynes: manierismo queer en Lejos del cielo

137. Gabriel Torres-Chalk, Mi ataúd abierto: Robert Lowell y la subversión de la elegía

138. José Manuel Benítez Ariza, Cosas que no creeríais. Una vindicación del cine clásico norteamericano

139. Alex Fernández de Castro, Tras el rastro de La masía, Miró y Hemingway: viajes y entrevistas

140. Santiago Posteguillo, Los relatos de Carson McCullers: viaje hacia la génesis de un estilo

141. Luis Pérez Ochando, Noche sobre América: cine de terror después del 11-S

142. Márgara Averbach, Contra la muerte en vida: literatura y cine contemporáneos estadounidenses e instituciones totales

143. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell y los Provincetown Players: laboratorio de emociones (1915-1917)

144. William Allegrezza, Epics of the Americas: Whitman's Leaves of Grass and Neruda's Canto general

145. Nailya Garipova, La cultura rusa en las obras de Nabokov

146. Bárbara Gudaitis, Vanesa Cotroneo, María Laura Cucinotta, Magdalena Testoni, eds., Escribir bajo amenaza: identidad y resistencia en las literaturas afroamericana y amerindia de los Estados Unidos

147. Carmen Rueda-Ramos and Susana Jiménez Placer, eds., Constructing the Self: Essays on Southern Life-Writing

148. Jorge Majfud, U.S.A. ¿Confía Dios en nosotros?

149. Jorge Majfud, Neomedievalism. Reflections on the Post-Enlightenment Era

150. Vicent Cucarella Ramon, Sacred Femininity and the Politics of Affect in African American Women's Fiction

151. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González Arias, La poesía temprana de Emily Dickinson. Cuadernillos 9 & 10

152. Thomas S. Harrington, A Citizen's Democracy in Authoritarian Times: An American View on the Catalan Drive for Independence

153. Sonia Petisco, Thomas Merton: pasión por la palabra

154. Kevin Richard Kaiser, An Ethics Beyond: Posthumanist Animal Encounters and Variable Kindness in the Fiction of George Saunders

155. Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, Adrienne Rich: Twenty-One Love Poems: Vint-i-un poemes d'amor (1974-1976)

156. Aviva Chomsky, Unwanted People

157. Valeria L. Carbone y Mariana Mastrángelo, ed., Anatomía de un imperio: Estados Unidos y América Latina

158. Walt Whitman, Días ejemplares. Trad. y ed. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan

159. Isabel Castelao-Gómez y Natalia Carbajosa Palmero, Female Beatness: mujeres, género y poesía en la Generación Beat

160. Hasan G. López Sanz, La pintura de frontera de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen

161. Urszula Niewiadomska-Flis, ed. Ex-Centric Souths: (Re)Imagining Southern Centers and Peripheries

162. Emilio Sales Dasí, Blasco Ibáñez en Norteamérica

163. Toni Montesinos, El fruto de la vida diversa. Artículos sobre literatura norteamericana

164. Valeria L. Carbone, Una historia del movimiento negro estadounidense en la era post derechos civiles (1968-1988)

165. Nephtalí de León, La Llorona, A Spirit Unable to Rest (Un ánima que no descansa)

166. Juan Carlos Calvillo Reyes, Emily Dickinson: un estudio de poesía en traducción al español

167. Rita Dove, Thomas y Beulah, Rita Dove. Trad. y ed. Márgara Averbach

168. James Fenimore Cooper, Cuentos para quinceañeras, James Fenimore Cooper.
Trad. y ed. de Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher

169. María Jesús Rodríguez Hernández, Las heridas de la ausencia. Poesía de nostalgia en Canadá y Estados Unidos

170. Jorge Majfud, Perros sí, negros no: las raíces y los frutos del racismo estadounidense

171. John Howard, Felling & Pining

172. Anna M. Brígido-Corachán, ed. Indigenizing the Classroom: Engaging Native American/First Nations Literature
and Culture in Non-Native Settings

173. Ignacio F. Rodeño Iturriaga, Four Books, One Latino Life: Reading Richard Rodriguez

174. Pilar Illanes Vicioso, Tennessee Williams y la Norteamérica de posguerra

175. Alfonso Martínez Berganza, Hemingway en la España taurina

176. Maite Aperribay Bermejo, Ecoxicanismo: autoras chicanas y justicia medioambiental

177. Rebeca Gualberto Valverde, Wasteland Modernism: The Disenchantment of Myth

178. Ana Pol Colmenares, Las voces de Theresa Hak Kyung Cha: trauma, silencios, balbuceos

179. Jorge Majfud, La privatización de la verdad: la continuidad de la ideología esclavista en Estados Unidos

180. Daniel Pinkas, ed. Recently Discovered Letters of George Santayana / Cartas recién descubiertas
de George Santayana. Trad. Daniel Moreno, presentación José Beltrán

181. Carolina Fernández Rodríguez, American Quaker Romances: Building the Myth of the White Christian Nation

182. Benjamin Drew, The Refugee: Narratives of Fugitive Slaves in Canada. Trad. y ed. Vicent Cucarella Ramon

183. Christine Jensen Hogan, Un pas de deux, un pas de Dieu: Anne Bradstreet y Thomas Merton, una conversación.
Trad. y ed. Fernando Beltrán Llavador

184. John Howard, Truths Up His Sleeve: The Times of Michael Cacoyannis

185. Rodolfo F. Acuña, Occupied America: The Chicanos Struggle toward Liberation. Trad. y ed. José Juan Gómez-Becerra

186. Carme Manuel, ed. The Slave's Little Friends: American Antislavery Writings for Children

187. Noelia Hernando-Real, Rosas en la arena: los relatos de Susan Glaspell

188. Eusebio V. Llácer Llorca, El placer estético del terror: tres cuentos de Edgar Allan Poe

189. Jorge Majfud, El otoño de la plutocracia americana

190. Malena López Palmero, Del paraíso ultramarino al infierno colonial: Virginia (siglos XVI-XVII)

191. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell: teatro, vanguardia y humor (1917-1918)

192, Sandra Llopart Babot, African American Women's Literature in Spain: Translation and Reception

193. Sara Martín, Detrás de la máscara: masculinidades americanas en el documental contemporáneo

194. Gérald Préher and Frédérique Spill, eds., Facets of the American South: Essays on a Peculiar Region

195. Andrea Burgos Mascarell & Miguel Martínez López, El ocaso de koinonia: la distopía en la literatura norteamericana

196. Donald Wellman, Ejercicios romanos. Trad. Francisca González-Arias

197. Jorge Majfud, Crisis de las democracias liberales: el derrumbe de la Pax americana

198. Elizabeth Keckley, Entre bastidores, o treinta años de esclavitud y cuatro en la Casa Blanca, por Elizabeth Keckley: Esclava en el pasado, pero desde hace unos años modista y amiga de la señora de Abraham Lincoln, Carme Manuel, ed.

199. Jesús Rosales, ed. Escritoras mexicoamericanas de la primera mitad del siglo XX: sus voces en español

200. Márgara Averbach, Diario cinematográfico de Márgara Averbach

201. Jorge Majfud, Moscas en la telaraña. Capitalismo anglosajón y postcapitalismo norteamericano

202. Paula Barba Guerrero, ed., Narrar la herida. Deudas con la memoria en la narrativa contemporánea de mujeres



Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Lola Ridge va néixer a Irlanda el 1873 i va viure a Nova Zelanda, Austràlia i als Estats Units, on va morir el 1941 d'una pulmonia tuberculosa. Ridge és escriptora de força matisos polítics, civils, urbans, místics i ecològics. Va ser anarquista quan l'anarquisme era una possibilitat política, a més de pintora, poeta i influent editora de publicacions sobre l'avantguarda, el feminisme i el marxisme, i, encara que no va pertànyer a cap partit polític, va ser una defensora radical de la classe obrera. Va ser guardonada amb la Beca Guggenheim (1935) i el Shelley Memorial Award el 1935 i el 1936.

The Ghetto, and Other Poems (1918), traduït al català per primera vegada en aquest llibre, retrata en el primer poema, «El gueto», d'una manera íntima i vívida, el món dels immigrants jueus ubicats al Lower East Side de Nova York. És una mostra de la poesia social de Ridge on es descriu l'esforç de la comunitat immigrant per instal·lar-se en la seua nació amfitriona. Els restants poemes s'agrupen en tres apartats: «Llums de Manhattan» se centra en la caracterització de l'àmbit urbà, tant el material com l'humà; «Mà d'obra», en la classe treballadora; «Accidentals», en les seues experiències íntimes i espirituals. En tots els poemes, sobresurt el seu vigor davant la poetització de la ciutat moderna i l'esperit de protesta contra les injustícies polítiques, racials i socials dels Estats Units d'entreguerres.

203

9 788411 186094

Universitat de València Publicacions PUV