

TRADICIÓ I MODERNITAT
DE LA POESIA DE
GABRIEL FERRATER

NÚRIA PERPINYÀ FILELLA

III. 2. REALISME

III. 2. 1. LA CONCRETESA
FERRATERIANA

III. 2. 1. 1. LA POÈTICA
MATERIALISTA

Pesa, pesa en els braços

Alas, fiel a un volúmen

J. Guillén

Malgrat el risc maniqueista que suposa tota presentació binàrica, és constatable que en literatura existeixen dos tipus de poètiques altament diferenciades que podriem anomenar *espiritualista* i *materialista*.

La primera se sent captivada per l'ideal i pel rève; la segona per la realitat. Formant part de la primera poètica es trobaria Víctor Hugo i el seu afany per fugir del real, el qual no fa sinó contaminar l'ideal:

Restons où nous voyons. Pourquoi vouloir descendre,
Et toucher ce qu'on rêve, et marcher dans la cendre?
Que ferons-nous après? où descendre? où courir?
Plus de but à chercher! plus d'espoir qui séduisse!
De la terre donnée à la terre promise
Nui retour! et Moïse a bien fait de mourir!

Restons loin des objets dont la vue est chargée,
 L'arc-en-ciel est vapeur, le nuage est fumée,
 L'idéal tombe en poudre au toucher du réel. (1)

S'hi trobaria també Leopardi i la seva recerca de l'infinit i l'etern, en què el mite, la imaginació i tot allò que suggereix llunyania, antigor, solitud, incertesa, evocació i vaguetat se situen en un nivell de prestigi poètic molt més alt que la immediata realitat (2). S'hi encabiria també la poesia d'absències amurada de la música del silenci de Mallarmé i, adhuc, la poesia de Valéry, el qual afirmava que no hi ha res més bell que el que no existeix. La realitat des del biaix de la poètica espiritualista és qualificada d'impura i prosaica, o en les posicions menys extremes resulta incompleta sense l'ajut de l'*imaginaire*. L'abstracció i la intemporalitat són el marc infinit d'aquest discurs. Els seus aliats són les majúscules, el somni, la suggerència, la imaginació, la bellesa, la tendència a l'hermetisme, el misticisme o la totemització del llenguatge.

Sense anar més lluny, ha estat el mateix G. Ferrater qui, en el próleg a l'obra d'A. Comas, *Comptar les bigues*, diferencia aquests dos tipus de poètiques:

Mireu, bàsicament jo considero que hi ha dos tipus de poemes: els diguem-ne realistes -tot que no m'agrada- o bé ocasionals, vull dir que arrenquen d'una situació concreta. I els que deriven d'un tema, d'un planteig intemporals, que repeteixen amb varia modulació. Són dos casos que poden atènyer, respectivament, una absoluta grandesa: com en Hölderlin pel segon; i com en Byron pel primer, que entre

nosaltres segueix, molt típicament Foix, el qual parteix sempre d'una base molt concreta i fins, diguem, anecdòtica. Aquest és també el seu camí, el que més sento potser, tot insistint que no s'ha de menysprear l'altre apriorísticament. (3)

Si haguéssim de descriure un brevíssim paradigma cronològic de la poètica materialista, en què acabem de veure s'inscriu el propi Ferrater, caldria parlar en primer lloc d'Homer i dels poetes llatins Catul, Properci o Marcial. Aquest darrer el qual en el quart poema del llibre desè exposa de manera clara i rotunda el seu rebuig a la poesia mitològica i diu al seu lector: "Què t'importen a tu els raptos d'Hilas, el mite d'Ícar?", tot i pronunciant-se a favor de la poesia arrelada en la vida i en la realitat de l'home: "No trobaràs en els meus llibres ni Centaures, ni Harpies ni Gorgones: les meves pàgines només saben a home" (4).

Més endavant tindriem poetes medievals com Chaucer o Villon i en el romanticisme a Heine, Byron, Goethe o Wordsworth. L'obra de Wordsworth suposa una rica confluència entre ambdues poètiques (la materialista i l'espiritualista) perquè, d'una banda, Wordsworth ofereix la quotidianitat filtrada a través d'un "unusual way" imaginatiu i, d'una altra, és la realitat ordinària i el llenguatge corrent el material que conforma el seu discurs ("The principal object, then, which I proposed to myself in these Poems was to chuse incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men, and, at the same time, to throw over them a certain colouring of

imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way" (3)). De tota manera, la confluència es troba força desequilibrada cap al paradigma materialista car si en alguna cosa insisteix Wordsworth en el prefaci a la seva segona edició de les *Lyrical Ballads* és que en la seva poesia hom no trobarà ni idees abstractes ni llenguatges ampulosos que pretenguin allunyar-se de la concreció i intel·ligibilitat de la prosa i de la parla ordinària dels homes ("The Reader will find that personifications of abstract ideas rarely occur in these volumes: and, hope, are utterly rejected, as an ordinary device to elevate the style, and raise it above prose. I have proposed to myself to imitate, and, as far as is possible, to adopt the very language of men; and assuredly such personifications do not make any natural or regular part of that language." (6)).

Ja en el nostre segle trobaríem l'obra de Pavese, Cavafis, Brecht i la línia de poetes anglosaxons de l'escola hardyana que Ferrater explicita en l'apèndix a *De nocēs pueris*, d'entre els quals podríem fer ara referència a W.C. Williams. Hereu del postulat de l'Imagisme de Pound i Hulme de la necessitat de *concreteness*: "Language had to present the living object, not the abstract process". Williams manifesta la seva desconfiança envers les abstraccions i defensa una poesia feta de coses i de llenguatge corrent:

Say it, no ideas but in things.
 What common language to unravel?
 a confession... hard put to it
 The language, the language / fails them /
 They know not the words / or have not /

the courage to use them.

El realisme de Brecht és *mutatis mutandis* continuador de l'actitud literària que defensen els germans Goncourt al prefaci de la seva novel·la *Germinie Lacerteux* (un manifest a favor del realisme literari: l'apropament a la vida de les anomenades "classes baixes"). Com ells pretén contribuir amb la seva obra en la construcció de la història moral contemporània. Quan hom s'empesca a rastrejar influències d'un escriptor sobre un altre, se sent altament reconfortat quan, com és el nostre cas, llegeix el magnífic poema de Bertolt Brecht, "La sandàlia d'Espedocles", i pensa alhora en Ferrater. No només la filosofia que es desprèn del poema és compartida per Ferrater (la importància de la raó humana per sobre de qualsevol explicació sobrenatural; la física abans que la metafísica) i el seu estil narratiu (poetes que ens conten històries), sinó, sobretot la materialitat i senzillesa del ressort sobre el que es construeix el poema: "una sandàlia de cuir, palpable, usada, terrenal" que desmenteix la quixèrica immortalitat del filòsof grec. Com deia Brecht i deia Hegel, "la veritat és concreta" (*Die Wahrheit ist Konkret*).

Un altre autor molt proper a Ferrater és Gombrowicz. Com ell, Gombrowicz s'oposa a les produccions de la poesia social (que és el punt que més distancia Ferrater de Brecht), a la poesia evanescent i a les tendències més reputadament modernes ja que totes tres tendències es desinteressen, o millor encara, oculten els veritables desigs i problemes de l'home de què el sexe n'és un dels

fonamentals (7). Gombrowicz és en prosa el que Ferrater és en poesia: rebutja el discurs filosòfic, reflexiona sobre les relacions entre joventut i vellesa (8), és irònic i, continuament, se serveix de correlats objectius puats de la quotidianitat -com "agafar l'Esperit pel bescoll" o com aquest: "Durava una eternitat. Els minuts pesaven com hores i els segons s'inflaven... i em sentia tan incòmode com un mar xuclat amb una palla"-.

Dins la poesia catalana caldria parlar de March i del seu "En general parlar ni no contenta / mas en donar del que jo dic exemple", de Josep Carner o, dins la prosa, de Josep Pla, atent a la terrenalitat i cercant sempre la comparança més quotidiana i més entenedora; com aquesta: "Tot sembla indica, en efecte, que Daudet serà -a jutjar pel que és a vint anys- el francès típic, el formatge d'Holanda: blanc i conservador per dintre i republicà i vermell per fora" (9).

Gabriel Ferrater, en la seva conferència "¿A dónde van los pintores?" (10), aprofita la distinció de Valéry Larbaud entre *tema genèric* i *tema específic* per insistir en la importància artística de la concretesa que comporta el tema específic (que Ferrater mateix associa amb el "correlat objectiu" d'Eliot). En art la jerarquia de valors habituals es capgira: La força d'una obra no és en la ideologia o el sentiment -el tema genèric- (posem pel cas, el pas del temps), sinó en la seva explicació, en la manera com es realitza aquest tema (v.g. el dia en què una bella dona es troba el seu primer cabell blanc). Manera que Ferrater caracteritza com a "individual i momentània", com "un gest", com "un incident".

Aquesta conferència de 1954 anticipa ja el xode poètic que conrearà un any més tard, de la mateixa manera que també aquest fragment d'una carta adreçada al seu amic Gil de Biedma de l'any 1956 demostra que Ferrater abans de posar-se a escriure poesia s'havia triat de molt abans els seus models i la seva tradició: "As you very well, and far better than myself, know, aeronautics, more or less virginal, has always been the great corrupting agent in Spanish poetry; and it is now perhaps more than ever. Concreteness, I think, is the thing wanted ("prose", in one of the meanings that the early Eliot gave to the term; and in many more and more obvious meanings)." (11).

Ferrater cita el nom de Herberd Read a propòsit del poema "Petita guerra" (cf. apèndix VI. 1.). Read és citat allí com a poeta i en la línia de pensament antibel·licista. Aquí podriem establir les concomitàncies existents entre l'obra assagística de Read -que, donat que Ferrater també fou crític d'art havia necessàriament de conèixer- i Ferrater a propòsit del tema que estem parlant. A Read devem la distinció entre *forma orgànica* i *forma abstracta* apareguda en el seu llibre *Form in Modern Poetry* (1932) que ve a ésser similar a la de Larbaud i davant la qual Read es mostra absolutament partidari de la forma literària orgànica, aquella que dona cos a les idees, aquella que permet més de trobar l'expressió particular. És a dir, la forma materialista que empra precisament Ferrater i que defensa tant en art com en poesia.

És força corrent que els escriptors orgànics rebutgin el discurs filosòfic o més concretament la literatura que, com deia Proust, deixa les idees al descobert amb tanta inelegància com

aquells que deixen en un objecte de luxe el preu a la vista. Així ho declaren explícitament Gabriel Ferrater -dins i fora de la seva poesia-, Gozrowicz (12), Chaucer (13), Pia (14) i Byron:

I won't describe -that is, if I can help
 Description, and I won't reflect -that is
 If I can stave off thought, which -as a whelp
 Clings to its teat -sticks to me through the abyss
 Of this odd labyrinth; or as the kelp
 Holds by the rock; or as a lover's kiss
 Drains its first draught of lips: -but, as I said,
 I won't philosophize, and will be read (15)

Un dels leitmotius d'aquesta actitud de Byron era la d'allunyar-se dels exercicis metafísics d'altres romàntics com Shelley i Coleridge, els quals es presentaven a si mateixos com a filòsofs. Coleridge afirmava que no ha existit mai un gran poeta que no fos alhora un gran filòsof. Hem de creure que Ferrater és una excepció? No, entenent filosofia en l'ample sentit de la paraula perquè tota poesia, tot discurs formula una visió del món, respon a una filosofia (moral, intel·lectual...) de la vida. Si, si entenen per poesia filsofíca aquella que es complau en reflexions teòriques sobre el món, els homes, Déu o els cosmos.

En certa manera, la poètica de Ferrater la podriem qualificar d'ideogràfica perquè a l'igual que l'escriptura xinesa no s'acara amb els conceptes d'una manera lògico-analítica o abstracta sinó a través d'anècdotes i d'imatges (16). És per això que

estudiosos de la llengua xinesa com E. Fenollosa l'han caracteritzat com un llenguatge altament poètic. Els filòsofs orientals construeixen el seu discurs imitant aquest tarannà de la llengua, són veritables narradors d'anècdotes i de fàbules que el lector haurà de saber interpretar moralment. Per contra, en la filosofia occidental l'anècdota vital desapareix a favor de complexos sistemes abstractes i logocèntrics. *Les dones i els dies* tenen molt més del discurs ideogràfic que d'aquest iconofòbic. Ara: els llocs comuns emblemàtics de la llengua i la poesia xinesa no troben la seva contrapartida en l'obra poètica de Ferrater en la qual les situacions estan sempre fortament personalitzades i temporalitzades. Com acaba de veure, no cal anar a la percaça de tradicions llunyanes; en la tradició literària occidental des de la poesia llatina passant pels *exempla* medievals fins als nostres dies molts poetes han defugit les abstraccions a favor de la poesia dramàtica i del concret. Aquesta és la vertadera tradició de Ferrater.

LA CONCRETESA IMAGINATIVA DE *LES DONES I ELS DIES*

Quotidianitat, concreció i materialisme són els tres eixos principals del conreu imaginatiu de Gabriel Ferrater.

Llegim aquests versos d'"In memoriam":

(...) Ajaçut
 dins d'un avellaner, al cor d'una rosa
 de fulles moixes i molt verdes, com
 pells d'eruga escorxada, allí, ajaçut
 a l'entrecuix del món, n'espesseïa

de revolta feliç, (...) (vs. 10-15)

El referent és un avellaner amb tres graus successius de metaforització. En primer lloc, es produeix una transposició de contigüitat dins el món natural entre avellaner i rosa, en què s'introdueix ja un grau important de simbolització de tall tradicional (el cor d'una rosa com a *hortus conclusus*). En segon lloc, el poeta destopifica la imatge i associa la flonjor d'aquesta mena d'úter natural amb la de les pells d'una eruga escorxada tot i esquerdant l'"alè poètic" que comporta l'ús retòric de la rosa. En tercer lloc, el poeta formula directament, mitjançant el mot "entreuix", el sentiment de la plàcida immersió uterina en què es troba el personatge, però fixem-nos que, a més a més, aquest mot no apareix isolat sinó que serveix per materialitzar i fins i tot personificar l'abstracció del terme "món". I el mateix tipus d'operació que fa que l'avellaner funcioni com a correlat objectiu del món, és observable en l'oració dels versos 14 i 15 en què també aquesta abstracció (la felicitat) es formula en termes materials (espesseix). Altres exemples d'"In memoriam" d'aquest procés imaginatiu concretitzador foren: "Oloràvem la por / que era l'aroma d'aquella tardor" (vs. 63-64); "els reflexos de l'ordre se'ls havien / macat" (vs. 167-168); "En les plantes / grasses, havia après la dona a veure-hi / l'escreix del viure ric: una menuda / ombra d'ànima, sota el sol immens / del posseir" (vs. 234-238); "Ara veig clar de què es tractava: / de dispersar una boira que la veu / no havia trait gens, però en els ulls / havia traspuntat" (vs. 302-305) [la

por com a boiral; "Va venir un temps de molts camins, i algú / anava escartejant un joc de cartes / que éren indrets i persones." (vs. 315-317).

El poema "Primavera" és un poema bàsicament imaginatiu. Les imatges de la primera estrofa es refereixen a l'home i les de la segona a la natura (o a aquell que pretén fer de la seva existència una mimesi del cicle natural): "Com si res, l'idiota natural / va cantant ocellut, llepotejant / apegalosa mel de sol, bufant / fullatges, escorrins d'un te esbravat" (vs. 6-10). El mode de formulació de l'actitud antitòpica d'aquesta figuració natural -que entra en tensió amb l'ús tòpicament freudià del símbol de la torre (cf. apèndix VI. 1.)- la manlleua Ferrater del poema de Robert Graves, "Nature's lineaments" (17) -cf. apèndix VI. 1.- en què Graves usa termes insultants -i sufixs despectius- per referir-se a la natura: "The ragged south in grin / Of cretin / Nature is always so: (...)", "the idiot grasses", "Whose waters, silly".

Després del poema "Noeurs exotiques" en què l'autor capgira l'estètica tradicional de la cerimònia matrimonial (18) formulant-la sarcàsticament mitjançant un ambient sordid de tall dickensia -cf. apèndix VI. 1.- morbosament i freudiana sexualitzat (el mite de l'alicorn) -cf. apèndix VI. 1.-, Ferrater torna a reprendre el tema de la virginitat en el poema següent, "Sobre la catarsi", amb un to poètic força similar. Pel que fa a les imatges que estem tractant fixem-nos com desacralitza el símbol de la tempesta romàntica i el situa en un nivell substancialment eròtic i irònic: "aquella noia, cable / de parallamps, resorbiria el somnieig /

de Maragall, l'espetec d'impuresa, / dins la terra del seu instiat," (vs. 11-14). (Cf. capítols II. 1. 1. 2. i III. 1. 2.).

L'inici del poema "Diumenge" ens ofereix tres tipus de transposicions imaginatives: animalització d'una abstracció ("Els ocells de la llum se'n van a jòc"), materialització vegetal de dues abstraccions (veritat i ànima) i vegetatització-vegetativa de l'element humà ("i ens deixen a les branques un subtil / tremolor de petites veritats. / Cal perdre l'ànima d'arbust"). Més endavant apareix el tipus d'imatges amb més rendiment (materialització d'una abstracció): "La tarda, / la brasa imatge nostà, nerviosa, / però abnegada mare de la cendra / s'apaga" (vs. 8-11); "i tots trepitgem besos / que la tarda ha endurit, i ara es parteixen / en dues valves, com un musclo, i cauen." (vs. 22-24). L'intertext que cita Ferrater a propòsit d'aquest poema és el de T.S. Eliot "The love song of J. Alfred Prufrock", el qual actua a dos nivells: d'una banda en ambdós poemes es projecta en el capvespre el sentiment de buidor i de desaparició ontològica del jo poètic el qual es veu a si mateix no pas com un home excepcional per sobre dels altres (un Hamlet), sinó imbuït de la mateixa mediocritat i inseguretat que pot-seixeix tots els homes -de les quals potser només l'amor pot rescabalar-los. D'una altra, donat que l'intertext apareix a la vora dels versos 20-24, hom pot considerar la concomitància de motiu i de funció dels correlats objectius degradants que usen tots dos poetes. "les coves de penombra gelatinosa" de Ferrater són alhora les discoteques, però, sobretot, els racons del capvespre que llepa l'odiosa boira groga del poema d'Eliot:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
 The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
 Licked its tongue into the corners of the evening,
 Lingered upon the pools that stand in drains,
 Let fall upon its back the soot that falls from chimneys, (19).

L'actitud simbiòtica de tradició i modernitat de Gabriel Ferrater es fa palesa a "Paisatge amb figures" en què apareix una imatge (concretitzadora) tan esplèndida i original com aquesta ("Feliços de gustar tots un sol gust, / ens sembla que tastem futur. Partim-nos / els dies que vindran per tots nosaltres, / com els grillons d'una taronja. Té-" (vs. 17-20)) al costat de la projecció tradicional de la plàcida felicitat individual en un *locus amoenus*. Gil de Biedma és el nom que cita Ferrater com a exemple d'aquest acord amable entre home i natura -i el fet que en el poema "Primavera" formulí el biaix contrari (el desacord) suposa un exemple paradigmàtic de l'exploració poètica relativitzadora de Ferrater de les múltiples perspectives que pot tenir un mateix fenomen en funció del moment, del lloc, de l'estat d'ànim i del to poètic emprat:-

Algo que ya no es casi sentimiento,
 una disposición
 de afinidad profunda
 con la naturaleza y con los hombres,
 que hasta la idea de morir parece
 bella y tranquila. Igual que este lugar. (20)

La imatge dels edificis retallant el cel com a magranes obertes del poema "Mecànica terrestre" està relacionada amb el poema "Les Grenades" de Paul Valéry en què parla de l'estructura arquitectural d'aquesta fruita (21); i un altre cop serveix per filtrar des del microcosmos material una abstracció (o el macrocosmos): "Ets a una plaça a mig fer, / com magranes badades, que deslliuren / granets de cel envidreit." (vs. 8-10).

"By natural piety"

A més a més del tòpic de la vida com a camí que el poeta aprofita en la primera estrofa tot i associant-lo amb el decurs del dia i amb distints tipus de camins, "By natural piety" és ric en metonímies d'una gran sensualitat ("liquids d'espès color edènic"). Sobretot, voldria subratllar-ne la quasi i magnífica alegoria que es troba en la darrera estrofa, en què el procés d'anàlisi que s'ha realitzat durant el poema és metaforitzat en un recorregut per uns carrers quasi foscos (els de l'oblit que la memòria ha volgut il·luminar), els quals al seu torn són metaforitzats amb un mar badat que, òbviament -cf. l'encavalcament dels versos 51 i 52-, hem de relacionar amb el passatge bíblic que es troba a Exode, 14 sobre el miracle de la separació de les aigües del Mar Roig ("miracle" és el mot clau que cal relacionar amb l'evocació produïda en aquest poema juntament amb el topos literari de la mar com a mort i, encara, amb el topos també miraculós de passar sota les aigües per designar un temps fora del temps (22) que es troba en els versos 59 i 60), imatge que, com assenyala el mateix Ferrater -cf. apèndix VI. 1.-, ja havia usat Apollinaire (23):

Els finestrons es tarquen. Una mica
 de llum que encara hi ha, la tenia tota
 per nosaltres, i anem vorejant murs
 sense fanals, que es baden com un mar
 roig de rajoles, i fa olor de fons
 de mar, de fums podrits i, súbita,
 l'exhalació verda d'un pi fresc. (vs. 48-54)

Amb tot, Ferrater vol reblar imaginativament encara més aquest instant de revivificació del passat i ens ofereix als darrers versos, tal vegada per situar-la en un pla més quotidià, un altre correlat material que tornarà a reprendre en el poema "idolets": "és un / moment, i ja s'esquinça, com la seda marcida, que tapissa un sofà vell." (vs. 60-62)

Tot el poema "No una casa" funciona sobre una alegoria microcòsmica: l'àmbit format pels amants en el llit com a representació de la natura (v.g. "mira la serralada / dels coixins: el recer / on se't recull el càndid / ample hivern dels llençols" (vs. 10-13)), ahora, la reflexió moral del poema (la incertesa del jo adult) és presentada mitjançant la figura d'una casa "sense pedra ni aplom" que funciona com a correlat del jo poètic.

A "El ponent excessiu" Ferrater humanitza el cicle solar com a correlat tradicional del pas del temps, o millor el femení i l'inserta en una situació de vida quotidiana ("aquest sol que menstrua"), la qual cosa és un revulsiu contra el tòpic del sol com a principi masculí i contra les poetitzacions espiritualitzadors de l'astre sol.

Moltes de les referències metadiscursives de "Poema inacabat" venen donades a través d'imatges (materials):

[el poema]: "A mi no em faria cap por / que fos pedregós i reblós / però com que és teu, i tu fina, / li daré passades de lliza" (vs. 49-52) (i a continuació personificació): "miraré que el mot i que el vers / no se'm pensin que tenen drets / a una vida d'exuberància / lluny de la meva vigilància"; "i la blancor em treus descloçada / d'un vers cos on se m'han romput / les dents" (vs. 212-214); "aquest vers que recull / (si bé se'n va com les cistelles / de les Danaïdes) una / vella experiència" (vs. 522-525); "que un vers que no sap a qui parla / sembla aquell que de cap es llança / a una piscina que han buidat / o que invoca l'eternitat" (vs. 547-550); "Tants versos he fet mossegar-se / (cua de l'un, boca de l'altre)" (vs. 719-720); "S'entalpen rates per espessos / pans de record: són els meus versos" (vs. 1061-1062); "Quan penso / en els espessos emparrats / de raïms que són peus i sans / de cera bruta, que s'enfilen / per les parets de les ermites, / en trasbaiso, i m'agafa por / que sigui un ex-vot llefiscós / el que et vull donar per poema." (vs. 1320-1326).

Les abstraccions es presenten també codificades. La veritat "ens porta nosaltres dintre" (v. 87). La certesa: "Jo no corro fires amb mules / per carregar de certituds" (vs. 568 i ss.); "De muralles contra la por, als possessius que som els homes / només en n'aixequen les coses. / Com vols no veure'ns esverats, / els qui vivim tan desmoblats?" (vs. 1015-1019). El temps: "Que els anys, / com el vi, guanyen amb els anys / (fins que s'esbraven)" (vs. 525-

527). L'ànima "aquest minúscul foc / d'una cuca de llum: el cos" (vs. 981-982) es pot "grapejar" (vs. 331-333). O la imatge de la felicitat com "una lleu sorra" que no deixa veure la "roca" del sofriment (vs. 453-458) (24) que té molt menys d'al·legòrica que de real, car pot explicar-se des de les lleis de la física (25).

El macrocosmos transcendeix al microcosmos (el sol com una "baldufa negra" (v. 120)). El món fa "ferum" (vs. 153-154); el país es descomposa "orgànicament": "que el país / l'espesten fàstics repodrits / per una por llarga" (vs. 1005-1107); "olorar la pell d'hivernada / de l'ós de mullader tinyós, / l'hispanic monstre empudegós" (vs. 1232-1234). La guerra civil i postguerra espanyola són un "embús" i un femer insalubres: "Adona't però que has nascut / al més espès d'aquell embús / d'on encara et pugen bombolies" (vs. 317-319); "ens esquitxaven de fems" (v. 346)

O una imatge biunívoca entre el quotidià i l'ideològic: "és vi no del tot fermentat, / que guarda dolç, com les idees / dels nostres polítics d'esquerra." (vs. 686-689).

A "Boira" apareix una materialització recurrent en l'obra de Ferrater del temps com a vent i de la dona com a terra, a què s'afegeix la transposició imaginativa (en sentit sexual i ontològic -la incertesa-) del jo poètic com a boira (que s'estén sobre la terra-dona i s'hi oposa).

"Com la neu / (no ens ha caigut enguany), damunt la pedra / que encaua el jaç del nostre milió, s'afeixuga el silenci violent / dels cels que van girant-se vers nosaltres / com una cara" és la imatge que obre el poema "Solstici". La imatge és força complexa :

funciona més o menys així: en principi "milió" equival a 'fortuna' (la fortuna-riquesa del nostre amor), és a dir Ferrater ha concretitzat i modernitzat (i, recordem que als anys seixanta un milió era encara alguna cosa) el sentit abstracte i tradicional de fortuna. Parafraseges: el nostre amor està soterrat pel temps (o sigui estem separats), i suportem el seu pes com si estiguéssim colgats sota la neu (la analogia ferrateriana temps cronològic / temps atmosfèric) i la buidor-blancor dels dies que passen posseïxen un silenci (de vida) tan sonsònic i aclaparador com el del cicle solar. Fixem-nos també en l'observació entre parèntesi, "(no ens ha caigut enguany)", que introdueix l'element quotidià de conversa dins aquesta alegoria simbòlica i, sobretot, observem la paradoxa imaginativa existent en l'aplicació de la neu a l'estiu (malgrat que sigui l'estiu, per als amants és simbòlicament l'hivern perquè es troben separats).

A fi i efecte de no afeixugar la lectura i per tal de no reincidir en aspectes temàtics que són tractats en altres capítols d'aquest estudi, he inclòs en apèndix (VI. 3. 1.) un inventari d'imatges en què són prou visible les tres característiques bàsiques de les imatges ferraterianes (materialisme, concreció i quotidianitat).

III. 2. 1. 2. EL MARC DEICTIC

Gabriel Ferrater en una carta a Gil de Biedma (26) cita uns versos d'Ausiàs March que li han fet "titillar el seu nervi felicitar": "Los fets d'amor no puc metre en oblit; / ab qui els hagui, ne el lloc, no em cau d'esment". Per què el van atreure d'una manera especial aquests versos? No sembla pas que sigui pel tema de l'amor recordat -és massa tòpic i genèric, sinó que del que es tracta és de la importància atorgada al marc en la fixació del record ("ne el lloc"). No endebades, com veurem en aquest capítol, els elements deictics tenen una funció fonamentalíssima en la poesia de Ferrater.

Novalis formulava el seu concepte estètic de la poesia de la manera següent: "Com més personal, local, temporal i peculiar és un poema, més proper és del centre de la poesia". I si anem més enllà recordem que en la literatura medieval era un lloc comú citar citar l'any i el lloc de l'acció i que un dels axiomes de la filosofia escolàstica era el de "*universale intelligitur, singulare sentitur*". I no només la literatura medieval: tota la família poètica en què s'inscriu l'obra de Ferrater usa constantment els senyals deictics.

La construcció literària deïctica s'associa íntimament amb la presència de la quotidianitat dins el discurs tal com és postulat

en una de les obres més ben volgudes de Ferrater, el *Don Juan de Byron*: "Edificio cosas comunes en llocs comuns";

I write what's uppermost, without delay;
 This narrative is not meant for narration,
 But a mere airy and fantastic basis,
 To build up common things with commonplaces. (27)

Alhora, la deixi atorga dramàtica al discurs poètic en situar-lo en un lloc, un temps i uns personatges concrets que parlen i/o actuen. Aquestes construccions espacials, com deia Eliot a propòsit de H. James, tenen una funció estructural i no una mera funció descriptiva. Els llocs són un personatge més de l'obra i també n'és moment en què succeeix l'acció. Com a exemples de discursos poètics deíctics podríem citar el de Jorge Guillén (28), el de Baudelaire de què Joan Ferraté (29) subratlla la força de l'efecte aconseguit per la combinació d'una sèrie de signes indicatius, quasi com gests en l'espai que tenen com a objectiu el de donar concreció circumstancial a l'experiència, o el de V.C. Williams.

Un dels pretextos del seu poema *Faterson* és la rèplica contra la frase de T.S. Eliot "*place is only a place*". Williams li ve a dir que els nostres espais són els únics amb què podem comptar, però que aquesta limitació no implica cap mena de restricció del sentir, de l'ésser ni del pensar, sinó que els segments limitats de realitat permeten al lector d'inferir la veritat universal que és expressada de manera concreta i exemplar en el poema (de tota manera, Williams és força injust amb Eliot). Com diu F.H. Magill,

"Like Wallace Stevens, Williams believes that place is all we have: there is no other place, no other experience, and so the poem will celebrate things for being and happening in themselves, just as it will praise the wind for now and then lighting on something significant" (30).

La concretització del mite que presideix la poesia de Pavese, la representació figural de l'art romànic o les paràboles bíbliques són productes de la mateixa actitud estètica que presenta la poesia de Ferrater (corporeitzar una actitud moral mitjançant una experiència concreta que succeeix en un temps i un espai concrets i amb uns personatges delimitats), car el mite tot i que es defineixi com un esdeveniment que s'acompleix fora del temps i de l'espai, es troba, generalment, senyalitzat en un temps o en un espai concret, perquè com ens diu Pavese el creient o el lector necessita veure'l corporeitzat d'alguna manera.

És molt útil per a l'estudi de la deixi la distinció que fa un dels lingüistes més apreciats per Gabriel Ferrater, Émile Benvenistes entre *discours* i *histoire* (31). Així mentre que l'enunciació històrica es presenta com un discurs antideictic en què el subjecte de l'enunciat no intervé en el discurs i es parla sempre de fets passats, l'enunciació discursiva (a què pertany la poesia de Ferrater i en general tota la seva obra) suposa un interlocutor que intervé molt activament en el discurs i vol influir d'alguna manera el receptor (en la pràctica es pot passar d'una enunciació a l'altra de manera instantànea). És molt interessant també la precisió que fa Benveniste de l'estudi de la deixi que, al seu entendre, s'ha d'estudiar sempre globalment, ja que els *shifters* de temps, lloc i de

persona estan sempre en dependència del *jo* que enuncia (i, en efecte, en la poesia de Ferrater hi ha una altíssima correlació d'aparició entre les diverses classes de *shifters* o *embrayeurs*):

Il ne sert de rien de définir ces termes [ici, maintenant, hier, aujourd'hui, demain...] et les démonstratifs en général par la deixis, comme on le fait, si l'on n'ajoute pas que la deixis est contemporaine de l'instance de discours qui porte l'indicateur de personne; de cette référence le démonstratif tire son caractère chaque fois unique et particulier, qui est l'unité de l'instance de discours à laquelle il se réfère. L'essentiel est donc la relation entre l'indicateur (de personne, de temps, de lieu, d'objet montré, etc.) et la *présente* instance de discours (...), c'est à-dire sous la dépendance du *je* qui s'y énonce. (32)

K. Bühler, tot i revisant les teories de Brugmann de principi de segle, estudia també el camp mostratiu del llenguatge verbal que funciona de manera anàloga a com funciona el gest en la conducta no verbal: "Todo lo que es lingüísticamente déictico coincide en que no recibe en cada caso su mención y precisión significativa en el campo simbólico, sino en el *campo mostrativo* del lenguaje; y *sólo* en él *puede recibirla*. Lo que es a "aquí" y "allí" cambia con la posición del hablante, exactamente del mismo modo que el "yo" y "tú" de un interlocutor a otro con el cambio de los papeles de emisor y receptor." (33). Bühler critica l'excessiva especulació filosòfico-mística de l'època moderna del pronom *jo* i situa la seva subjectivitat al mateix nivell que tots els altres indicadors lingüístics: "*Yo* y *tú* son subjetivos en el mismo sentido en que todo indicador hace una indicación: "subjetiva", es decir, válida y

realizable nowés desde su lugar de emplazamiento." (34). Un mite modern sobre l'origen del llenguatge presenta els demostratius com les paraules més primitives del llenguatge humà que haurien substituït gests corporals de senyalització. Bühler, però, s'oposa a aquest mite de l'origen deictic del llenguatge representatiu per la confusió que s'aplica entre denominació i deixi, les quals configuren, precisament, els eixos de la seva doctrina de dos camps del llenguatge: el simbòlic (que inclou els noms, els conceptes) i l'indicatiu (que inclou els demostratius i, dins un concepte ampli de deixi, també l'anàfora, els nexes temporals i espacials, els verbs anar i venir, etc.). El que impressiona del mecanisme dels demostratius és que posseeix una doble funció particularitzadora i universal a l'hora, o dit en paraules de Bühler que som al davant d'un fenomen de *multiplicitat intersubjectiva de veus d'una paraula única*. Així, el mot *avui* anomena el compendi de tots els dies en què pot ésser dit; el mot *jo* tots els possibles emissors de missatges humans i el mot *tu* implica qualsevol receptor. Però, a l'ensem, quan hom llegeix, posem pel cas, un anunci publicitari amb el slogan: "Tu et mereixes el millor", cadascun dels receptors se sent directament i individual implicat (és per això que la confluència del gènere singular i plural en el pronom *you* ofereix un joc d'ambigüitats molt interessant). El concepte de Bühler, *deixi en fantasma*, resulta també molt útil aplicar-lo al text literari. Aquest terme designa el fet que el llenguatge verbal posseeix una sèrie de signes (els deictics) que permeten guiar en l'absència (el record, la ficció); operació possible gràcies a l'existència d'unes convencions fictícies

apreheses que, de fet no són sinó "transposicions" dels recursos nostratius naturals.

La presència de la deixi espacial (*allí* i, sobretot, *aquí*) en la poesia de Ferrater és molt freqüent i augmenta de manera progressiva al llarg dels tres llibres (a *De nucs pueris* apareix en el 49% de poemes, a *Menja't una cama* en el 51% i a *Teoria dels cossos* en el 64%) (35). A més a més, caldria tenir present també l'ús dels verbs anar i venir i els demostratius pel que aporten de referència a la proximitat o llunyania d'objectes o persones (*aquest*, *aquell*) en els quals s'observa també una tendència envers l'aproximació: "Aquest sol que menstrua no es vol pondre" ("El ponent excessiu"). La deixi temporal ferrateriana (*ara*, *avui* *demà*) té també aquesta tendència i és freqüentíssima al llarg de l'obra, sobretot en el primer llibre (apareix a *De nucs pueris* en el 69% de poemes, a *Menja't una cama* en el 42% i a *Teoria dels cossos* en el 44%). En la deixi personal s'inclouen tots els pronoms forts (*jo*, *tu*, *ell/a*, *nosaltres*, *vosaltres*, *ells*) que no són necessaris per a la comprensió del sentit de l'oració i que, en conseqüència, presenten una funció emfático-deíctica. Són també recurrents al llarg de l'obra i augmenten en el tercer llibre (apareixen a *De nucs pueris* en el 49% de poemes, a *Menja't una cama* en el 45% i a *Teoria dels cossos* en el 57%). Els números encara són més impressionants quan els computem globalment de manera global: a *De nucs pueris* i a *Teoria dels cossos* un 91% dels poemes té algun senyal deíctic i a *Menja't una cama* un 79%. Com a exemple paradigmàtic de la deixi ferrateriana triaria el vers 521 de "Poema inacabat" en què el poeta explicita els

objectius dels seus viatges poètic i vital: caminar "vers aquí, vers ara i vers tu". En l'apèndix VI. 3. 2. s'inclou un inventari d'exemples d'elements deictics en la poesia de Ferrater. És una relació extensa però no exhaustiva, ja que en ella caldria afegir dins una concepció àmplia del fenomen de la deixi tots els elements formals que s'absten d'enumerar, el gran rendiment que té en aquesta poesia el locatiu *hi*, els adjectius possessius, les contínues precisions temporals de què en fem esment en el capítol del temps i, encara, els articles definits com a opció a la indeterminació que suposen els indefinits; fixem-nos en la línia concretitzadora ascendent d'aquest exemple hipotètic de què Ferrater triaria la darrera possibilitat-: *(ulls ploren / uns ulls ploren / els teus ulls ploren / a la matinada, veig els teus ulls com ploren damunt el nostre llit)* (36). Un camp apassionant d'investigació dins la deixi personal de la poesia de Ferrater el constitueix l'estudi dels clítics, sobretot dels datius, i, més concretament encara, dels iatius ètics de possessió. Ferrater n'usa constantment com hom pot observar a l'apèndix VI. 3. 3.. El celebradíssim vers "Te m'he tornat una flor groga" i les altres quantioses construccions similars de *Les dones i els dies* representen l'esforç de Ferrater de particularització i subjectivització de l'experiència i un punt ferm de partida tant per a l'anàlisi del pensament filosòfic idealista d'aquesta poesia com per a l'estudi de les relacions amoroses possessives (del pìgmalionisme a l'uterisme) que hi apareixen (37).

L'interès pel fenomen de la deixi ha anat en progressió des de principis de segle fins als nostres dies tot i constituint

actualment un tema de reflexió interdisciplinària (38). Des de la semàntica i l'anàlisi sociolingüística de la conversa fins a la filosofia (39) o els estudis psicolingüístics sobre adquisició del llenguatge, hom se n'ha adonat de la importància que té per a l'home la delimitació d'unes coordenades espacio-temporals (estables o provisionals) en què pot situar el seu discurs i situar-se com a subjecte. El retard de l'interès de la crítica literària no es pot imputar a la inexistència d'aquest fenomen dins la literatura fins a èpoques recents, puix que des de l'inici de la literatura es pot establir dos grans corrents estètics diferenciats en funció de la presència o absència de deixi i que es corresponen aproximadament amb la tradició poètica materialista i espiritualista, respectivament. No obstant això, els estudiosos de la literatura han estat els darrers a reconèixer -i el camp d'estudi és encara quasi verge- que qualitats com el realisme, la versemblança o la ficció autobiogràfica es deuen en gran mesura al fet que es tracta de discursos en què la funció mostrativa del llenguatge (i en concret la deixi en fantasma) té un paper molt important.

III. 2. 1. 2. 1. PRESENCIA I FUNCIÓ DE LA TOPONÍMIA

Dels diversos tipus de toponímia que un escriptor pot triar-se a l'hora d'escriure -si és que en tria alguna-, Gabriel Ferrater tria aquella que s'ajustava amb més coherència al tipus de poètica que volia conrear: la de la quotidianitat. Altres autors cercaran en llocs irrealis els seus ideals, com Cernuda a *Sansueña* o Holderlin a *Hiperion*. Altres emascararan a la manera d'un pseudònim el referent tòpic però donaran prou pistes perquè hom pugui reconèixer-lo: el *Macondo* de García Márquez, la *Región* de J. Benet, la *Vetusta* de Clarín, la *Sinera*, la *Sepharad* i la *Lavinia* d'Espriu. Altres com J.V. Foix usaran la toponímia i la coronímia profusament i se'n serviran per crear una rica tensió entre l'imaginari i el real, o com el Nabokov d'*Ada or the ardor* jugaran amb una toponímia híbrida que distorsioni els límits geogràfico-cultural-ideològics (EUA, URSS i Europa). Gabriel Ferrater, però, s'atansa molt més als carrers de París de Proust que al planeta Kongo de les aventures de Flash Gordon.

La presència de la toponímia ferrateriana contribueix a crear un to de versemblança, actua activament i deíctica (en el nivell espacial) en el procés de concretització literària i, alhora,

provoca la ficció autobiogràfica en remetre el discurs a alguns dels indrets en què es desenvolupa la vida del poeta.

En el seu primer llibre, *De success pueris*, la toponímia es concentra sobretot en el poema "In memoriam" en què el lloc de l'acció se situa en la seva ciutat natal i de l'adolescència (Reus) i en indrets concrets d'aquesta ciutat i dels seus voltants (Salou, el prostíbul de ca la Sol, la placeta d'Hercules al costat de l'Institut, la sala Reus, el castell de Tamarit o l'aeròdrom -que també apareixen al poema de *Menys't una casa*, "Atra matur"-). A més a més, apareix la ciutat francesa de Bordeus, on va residir la família Ferrater, una ciutat propera a Bordeus (Royan) i a la fi del poema, el barri parisenc de Saint-Germain, centre neuràlgic de l'intel·lectualitat existencialista des de mitjan dels quaranta a mitjan dels cinquanta; és a dir, es tracta d'un topònim marcat semànticament i temporal que no se situa en el temps de l'acció del poema, sinó el temps immediatament anterior a la redacció del poema que el poeta dona ja per superat.

A "Faula primera" apareix Portugal, un lloc no precisament topificat com a lloc d'aventures amoroses -com fóra París o Venècia-, fet que encaixa a la perfecció amb un adulteri poc fou. Portugal és lluny dins uns límits, no és exòtic ni ocasiona massa despeses (ètiques i econòmiques) al contingut i ridiculitzat personatge Viladegut. A "Faula segona" apareix el Liceu (de Barcelona), fet que atorga versemblança i proximitat als personatges del relat. La mateixa ciutat (la de residència habitual del poeta) apareix a "Els Jocs" -i el seu club de tennis Barcelona- i a "By natural piety" tot

i contribuint un altre cop a crear un escenari proper i versemblant. A "Lliçó d'història" el riu Dordonya i la precisió temporal ("som al juny del quaranta") concretitzen la traïció del general dins la invasió alemanya de França durant la II guerra mundial i, més en concret encara, la situen en els dies de l'armistici. A més a més d'encarcar l'acció, els senyals deíctics actuen també com a ficció autobiogràfica ja que aleshores Ferrater residia a França. El lligam biogràfic i la versemblança sociològica es trenca, però, a "Petita guerra" en què apareix el Pirineu aragonès assaitat per uns maquis. Si bé hi hauria la remota possibilitat d'un referent real darrera el poema (uns francesos despenjats que van passar la frontera), en absolut hom pot identificar el narrador en primera persona amb el poeta, tal com expliquem en el capítol de guerra. Això no obstant, el topònim Aragó té connotacions militars en la vida de Ferrater ja que hi va complir el seu servei militar.

Teoria dels cossos en la seva primera edició de 1966 estava dividit en tres parts i cadascuna d'elles era precedida pels noms d'unes ciutats (les ciutats en què se situen les accions (i les redaccions) d'alguns dels seus poemes): I. Cadaqués; II. Londres, Colliure, Hamburg; III. Calafell. Hamburg. Aquestes demarcacions urbanes desapareixen en l'edició de 1968 a l'igual que desapareixen altres subdivisions i cites dels llibres solts per tal d'atorgar una imatge de conjunt a l'obra completa. Amb tot, és important que en la primera edició l'autor subratllés la confluència existent entre els espais dels poemes i els espais on ell havia viscut.

La toponímia d'aquest llibre es concentra sobretot a "Poema inacabat" (vora una quarantena d'aparicions) en què es reitera constantment el lloc d'escriptura del poema -Cadaqués- (que fou el lloc on s'inicia la relació amorosa) i el lloc de residència habitual en què s'escriu hipotèticament la "Tornada" -Barcelona-. Amb ben poques excepcions tots són indrets de Catalunya relacionables amb la vida i les amistats del poeta (Cadaqués, Barcelona, Reus, Salou, el Pení, S'Arenella, Port Lligat, Port de la Selva (J.V.Foix), Cap de Creus, Catalunya, el Port, Llofriu (J.Pla), la Riba, la terrassa del Marítim, la pastisseria Mallorquina de la porta de l'àngel a Barcelona, el bar Carioca de Sarrià del carrer Benedito Mateo, on va viure -amb la mare- durant molts anys).

A més a més, dins l'homenatge a escriptors i intellectuals: Carner i Brussel·les i els medievalistes de Halle. Maragall es relacionat també amb una població, Puigcerdà, i, insòlitàment, en aquesta ocasió no és pas el poeta qui resulta blasmat per Ferrater sinó els ben distrets puigcerdencs que van entendre com a panegíric el que era una crítica fiblant a llur desatenció vital, fent-se'n mereixedors una vegada més. Dues vegades (vs. 352 i 1221) apareix la referència militar esmentada suara (Aragó, Barbastre). La referència a un altre senyal autobiogràfic ve també qualificat toponímicament: alcohol de Scotland. Com a exemple de model moral apareix la bíblica ciutat de Ninive, capgirant així la pecaminositat secular que li ha estat atribuïda.

L'arrelada rivalitat entre Reus i Tarragona troba la seva expressió en l'irònic parentesi dels versos 679-680 sobre el vi del Priorat: "(o Tarragona: l'optimista / denominació d'origen)". També els personatges del conte narrat a "Poema inacabat" són situats dins la societat reuseca: el pare "matava les hores / tanmateix fora de la llar: / casino, café, sindicat / (vull dir Institut de Sant Isidre)" (vs. 856-859). En definitiva, aquesta relació d'amor i odi que presenta Ferrater respecte a la seva ciutat natal, el seu país i el seu estat és la mateixa que s'estableix entre Joyce & Irlanda, Cernuda & Espanya, Kafka & Praga, Musil i Bernhard & Àustria, Byron i Wilde & Anglaterra o Stendhal & França. Ultra això, subratllar que l'Espanya de la postguerra és el leitmotiv de tot el poema.

Un topònim dona títol al dotze poema de *Teoria dels cossos*, "Kensington". El títol i els dos primers versos ens informen de l'escenari del poema, el barri londinenc de Kensington en què va viure Ferrater. Districte que funciona sobretot com a projecció del personatge femení durant la relació amorosa o dit altrament, durant el coit amorós la dona fa la mateixa operació que el poeta: projectar-se en quelcom material, realitzar una fallàcia patètica. El nus del poema consisteix precisament en saber llegir aquestes metàfores, en no interpretar-les equivocadament.

No tornarem a trobar topònims fins a la segona part d'aquest llibre i aquí de manera bastant profusa. Tot i que formalment difereix d'"In memoriam", "Cançó idiota" remet també al mateix moment històrico-personal del poeta filtrat a través d'una història imaginària, però que per la seva mateixa absurditat revela

els verídics absurds que esdevenen en tot conflicte bèl·lic i que, en definitiva, el conformen (igual procediment articula "Petita guerra"). La quantitat de topònims és així mateix considerable i es distribueix també entre Catalunya i França: Pedralbes, la Costa Brava, l'Ebre i Toulouse.

A "Cançó del gran poder" la toponímia és més dispersa geogràficament -si bé no apareix explícita en totes les estrofes- que en d'altres ocasions i té una clara intencionalitat. Indrets i moments històrics diversos són tots ells models d'una mateixa actitud davant el viure: qui gosa poder ser un triomfador exportant-se pel davant qui sigui i com sigui. Així doncs, tenim quatre mons de petulància. Un de ben proper en el temps i en l'espai: el capitalisme explotador centrat en el burgès català ("Gosa poder donar feina a xarnegos. / Amb el teu sou, compraran vi prou agre /perquè en tres anys els podreixiles dents"). Un exemple clàssic: l'ambició de poder i el seu paradigma en les intrigues de la Roma imperial reactualitzada en el poema ("Gosa poder fer-te persona augusta / quan tindràs temps. I avui, Octavi, noi, / gosa poder degollar Ciceró"), en què la depuració d'intel·lectuals molestos no hi pot ésser absent (cf. també el poema "Babel"). Un referent de candent actualitat en la data d'escriptura del poema: la classe militar devastant sense escrúpols un país concretitzada en els nordamericans i la invasió de Vietnam ("Si tens napalm per sembrar camps del Nord, / gosa poder perdre guerres de Sud"). D'una altra i rara banda, en la quarta estrofa tenim un exemple proper en l'espai però llunyà en el temps: Espanya. Il·lustrada no pas amb algun dels

seus governants prepotents sinó amb Alfons el Savi, l'ambició i la destresa del qual fou la cabiduria i no pas el control d'insubordinacions diverses dins l'Imperi.

Un topònim exòtic temporalment i espacial apareix a "Per José María Valverde": aquí la circumdant i dictadora Espanya s'anomena la mítica Babilòria, amb llurs esclaus atònits inclosos. Tot i que el senyal toponímic apareix a través del gentilici, és interessant d'assenyalar que a diferència del poema anterior -i anterior també en el llibre-, a "Els aristòcrates" apareix la classe noblesa que el poeta reconeix: la dels grans escriptors concretitzats en els americans Borges, Lowell et alt.. Si bé no apareixen toponímies explícites al poema següent, "Babel", la referència a l'Unió Soviètica dels anys vint i trenta i a la depuració d'intel·lectuals com Babel' gairebé fa innecessària la seva aparició. En el poema posterior, "S-Bahn", l'acció està centrada en el Berlín del *Stacheldraht*, en què apareix Amsterdam com el viatge llibertari dels anys seixanta tot i remetent-se, alhora, al país mític d'"Invitation au voyage" de Baudelaire.

En el poema següent, "Mädchen", apareix l'altra cara d'Alemania (el lloc ve donat pel títol i ratificat pels primers versos) que el poeta també va conèixer durant la seva estada a Hamburg i en què, tal com consta en una carta adreçada a Helena Valenti (cf. apèndix VI. 2., aprofita una anècdota real. L'Alemania en què també hi viuen col·legials i noies com a tot arreu, iguals com els altres i alhora distints. I, per acabar, voldria assenyalar el poema "Cadaqués" en què l'indret (biografiàble) actua com a correlat

objectiu de l'estimada. Com succeeix amb altres isotopies d'aquest text, la menor incidència de la toponímia es troba a *Menja't una cama*, en què explícitament no n'hi ha cap, per bé que és reconeixible que el poema "Temps enrera" és ambientat en la França de la segona guerra mundial -moment en què hi residia el poeta-, i que el referent del poema "Atra mater" és la "mare Espanya" (l'"altra mare" és la guerra civil del 36) -i cal reconèixer-la també en el poema "El secret" per fer-lo intel·ligible-.

La toponímia de *Les dones i els dies* no és inventada ni exòtica (llevat del cas de Babilònia, fàcilment interpretable i justificable dins el moment dictatorial estant). Res, doncs, de l'anhel del més enllà d'alguns romàntics i post-romàntics ("Rêver, c'est le bonheur; attendre, c'est la vie. / Courses! pays lointains! voyages! folle envie! / C'est assez d'accomplir le voyage éternel. / Tout chemine ici-bas vers un but de mystère.").

Els noms de llocs lligats íntimament a la vida del poeta no limiten la repercussió del sentit del poema al lloc i a l'anècdota en qüestió, sinó que els topònims a l'igual que les petites històries que se'ns narren serveixen com a exemples morals aplicables arreu.

En els poemes atopònims, els senyals deictics seran els encarregats d'emmarcar la situació i sobretot en els amorosos no trobarem llocs amb nom propi, sinó gairebé sempre cambres encerclades amb l'aquí, l'ara i el tu de la poètica deictica ferrateriana.

En resum, doncs, la toponímia atorga versemblança al discurs en emmarcar-lo en un lloc concret i identificable com a real i apareix especialment en els poemes d'observació social, de referència històric o de ficció autobiogràfica emmarcada socio-històricament.

III. 2. 1. 3. LA TERRENALITAT DE LES DONES I ELS DIES

El crític que ha estudiat amb més entusiasme la incidència literària dels quatre elements ha estat Gaston Bachelard. Tot i que les seves interpretacions són a voltes excessivament arriscades o difícilment generalitzables i que molts de nosaltres som força escèptics davant els llocs comuns de la crítica psicològica (v.g. la interpretació a base de complex (40)), no podem negar que l'exègesi bachelariana és una fita indiscutible a l'hora d'analitzar la presència i la funció dels elements físics en una obra literària. En conseqüència, donat que les imatges de l'aigua, del foc, de l'aire o de la terra poden esdevenir un signe pertinent en el discurs quan es produeix una recurrència prou important d'un o uns elements respecte als altres i donat que en l'obra poètica de Ferrater aquesta condició de desequilibri s'acompleix, hem estat favorables a considerar vàlida l'anàlisi d'aquests elements tot i acarant-la amb la teoria bachelariana. Un cop efectuada, hem pogut comprovar que els resultats obtinguts col·laboraven amb tots els altres signes en la construcció del diagrama poètic de *Les dones i els dies*. En la nostra exposició seguirem un ordre correlatiu d'elements de menor a major incidència en el discurs ferraterià; això és: aire, foc, aigua i terra.

I. EL COS DE L'AIRE I LA LLUITA CONTRA EL VENT

L'element aeri s'assimila al pensament poètic espiritualista (Blake, Shelley) i al pensament abstracte i rebutja amb més o menys rotunditat la terrenalitat del món sensible. No és d'estranyar, doncs, que ocells, núvols, cels i mormoleigs eteris que s'emporta el vent siguin absents de la profundament materialista i concretitzadora poesia de Gabriel Ferrater. Els ocells que hi apareixen són o bé parodiats ("Primavera") o bé els gens idil·lics i altament sexualitzats ocells de caça i aus de rapinya: els voltors de "La confiança" com a alegoria del coit brutal (Hopkins a "To Christ our Lord" parla de l'explosió d'uns ocells en el cel amb el mateix sentit al·legòric, però amb tota magnificència), l'aguila de "Sacra rappresentazione", l'amant "esparver" del poema del mateix nom, la comparança que trobem al poema "Helena" de l'estimada amb la fina i al·literativa "corba / del corb que s'allunya / i biaixa el cel, / i decanta els arbres / fent un ordre nou del camp i de la tarda", o l'intertext de la comparança de Fortunata de Pérez Galdós amb una gallina (l'estridentia vital) que s'empelta en el poema "Els jocs" (vs. 55-56) -cf. apèndix VI. 1.- (41).

Malgrat que en el poema "Floral", una de les composicions més respectuoses amb els tòpics tradicionals, el vent és emprat amb la seva simbologia usual com a record, el vent líric resta definitivament parodiat en aquesta obra des que hom llegeix el poema "A través dels temperaments", en què es presenta l'axioma antiromàntic *pathos is bathos* -el pas del sublim al ridícul i al

sentimentalisme patètic del *purple-patch* i es capgira el tòpic secular del vent com a missatger de queixes amoroses o existencials que trobem des de Properci ("Maec certe deserta loca et taciturna querenti, / et vacua Zephyri possidet aura neus" (42)) a Thomas Hardy (43) passant per P.B. Shelley (44). El to paròdic és evident, sobretot, en l'adjectiu "podrit" de la darrera oració ("El vent, / quan surt del bosc, va tot podrit de queixes.") que fa grinyolar tot el poema i li atorga la seva càrrega irònica.

Contràriament als poetes eteris, Ferrater s'afanya continuament a donar consistència de cos a l'aire: a sensibilitzar-lo. El cel és "corcat" a "Paisatge amb figures"; és una "gran lona de cel" a "Lliçó d'història"; té color a "La platja" (ros), a "Tres llimones" (verd), a "Riure" (verd) i a "S-Bahn" (color de quitrà); és un cúmulo de "granets envidreïts" a "Mecànica terrestre" i a "Esparver"; és "el teatre de dalt" a "Poema inacabat" i "es gira com una cara" a "Solstici". Ferrater s'allunya de les simbolitzacions etèries i ideals a l'ús -recorden per exemple la pietosa ironia amb què parla el poeta dels ideals de la joventut anomenant-los "lluents aeris granets" ("Idolets")- i materialitza l'aire amb les olors, olors que al seu torn es remetien a formes orgàniques ("l'agut salt del llebrer que fa l'aroma / dels lilàs a l'abril" -"A l'inrevés"-), es barregen sintestèsicament amb altres elements sensorials ("olor d'olor de poma" -"Cambra de la tardor"-; "olor de maig que brunza a fora" -"Josep Carner"-) i atorguen forma sensible a abstraccions (la por que s'olora a "In memoriam"; el record encara olors a

"Matèries"). Per a Ferrater *l'odoratus NON impedit cogitationem*, ans al contrari, al procura.

Els poetes espiritualistes associen en freqüència l'aire ideal amb la música. Hom recordarà la importància de les imatges musicals en els romàntics -la cèlebre arpa eòlia-:

The use of painting to illuminate the essential character of poetry -*ut pictura poesis*- so widespread in the eighteenth century, almost disappears in the major criticism of the romantic period; the comparisons between poetry and painting that survive are casual, or, as in the instance of the mirror, show the canvas reversed in order to image the inner substance of the poet. In place of painting, music becomes the art frequently pointed to as having a profound affinity with poetry. For it a picture sees the nearest thing to a mirror-image of the external world, music, of all the arts, is the most remote: except in the trivial echoism of programmatic passages, it does not duplicate aspects of sensible nature, nor can it be said, in any obvious sense, to refer to any state of affairs outside itself. As a result music was the first of the arts to be generally regarded as non-mimetic in nature; and in the theory of German writers of the 1790's, music came to be the art most immediately expressive of spirit and emotion, constituting the very pulse and quiddity of passion made public. Music, wrote Wackenroder, 'shows us all the movements of our spirit, disembodied'. Hence the utility of music to define and illustrate the nature of poetry, particularly of the lyric, but also of poetry in general when this came to be conceived as a mode of expression.

(45)

L'associació entre música i poesia la trobarem en tots els moviments post-romàntics (en el simbolisme -recordem el primer vers de l'"Art poétique" de Verlaine: "De la musique avant toute chose"-, el parnassianisme i el modernisme) (46). Així, per exemple, Rubén Darío associa l'inclit símbol esclat amb la música en els seus poemes "Programa matinal": "¡Claros horas de la mañana / en que así clarines de oro / dicen la divina diana! / ¡Salve al celeste sol sonoro!"; i "Helios": "¡Oh ruido divino! / (...) / ¡Oh ruido sonoro!". (Ferrater també atorgarà al sol dimensió sonora però la seva serà la del xiscle de la flauta d'Iblis car la magnificència solar no té lloc en la seva poesia, com veurem més endavant).

Poca música trobarem a *Les dones i els dies* -el concert del poema "In memoriam" no és sinó una manifestació ideològica més- i si moltíssimes estridències, eixordaments i grinyolaments (sobretot en els epifonemes). No trobarem tampoc la paraula viva de les cançons de la terra de Rilke sinó només la paròdia del cant ("Primavera", "Sobre la catarsi"), la paròdia de les ingènues cançons de bressol i "cançons idiotes". En la recreació del mite de "Lorelei" de Heine l'ondina encara cantava, en la de Ferrater, la Lorelei ne cante plus. Algú podria pensar que tal vegada aquest poeta té alguna mena d'indisponibilitat envers la música més enllà de l'estricta marc literari. Però no és així. I tot i que Ferrater no en va parlar directament per escrit, A. Bofill (47) assenyala el gran coneixement i interès que tenia Gabriel Ferrater per la música clàssica. És a dir, que la indisponibilitat envers la música és estrictament

literària i té com a objectiu allunyar-se de les líriques llires que tant han extasiat als poetes romàntics i post-romàntics.

Hem dit abans que a "Floral" el vent simbolitza el record. Tanmateix, fóra millor parlar de pas de temps, perquè aquesta és justament la funció més recurrent de l'aire en aquesta poesia -. Ferrater en associar temps i vent aconsegueix de materialitzar el temps cronològic amb l'atmosfèric per tal de tractar de donar alguna mena de forma orgànica a l'experiència del trasnudament del pas del temps. Actuaran com a correlat del temps històric els vents que apareixen a "Atra mater", "Els innocents", "Le grand soir" i "Baixença" i com a correlat del temps individual els vents de "Boira", "Tant no turmenta", "Floral" i "Maria" (el jo poètic com a vent-temps i la dona com a símbol per excel·lència de la matèria). A "Poema inacabat" l'analogia entre vent i temps és una presència constant des dels primers als darrers versos, de tal manera que tots els esforços dels anupurdanesos contra la tramuntana que narra Josep Pla esdevenen dins l'òptica ferrateriana i, en concret, dins aquest poema com a correlat objectiu de la lluita contra el temps. Però, a l'ensens, Cadaqués és vent de la mateixa manera que un home no és sinó una suma de dies viscuts. El final ja el sabem i l'associació físico-simbòlica constant entre vent i mar ("Atra mater", "Poema inacabat", "Lorelei", "Les generacions") ens el recorda.

Els versos del poema "In memoriam" en què se ns diu que la sang d'un afusellat "no cal dir que potser el dia mateix / el vent se la va endur. Va fer la pols / potser una mica més pesada, res" (vs. 55-59) sintetitzen les dues vessants de l'ús d'aquest element en

aquesta poesia: d'una banda, l'aire impregnat de matèria suposa l'ús antitòpic de l'element; de l'altra, presenta el vent com a mutació inmisericorde del temps. Adhuc, aquests versos representen una de les maneres de fer genuïnes d'aquesta poesia, ja que són producte d'un plagi revelat pel propi Ferrater (cf. apèndix 1). L'intertext emprat prové del conte de Kipling *Love O'Vomen*:

The horror, the confusion, and the separation of the murderer from his comrades were all over before I came. There remained only on the barrack-square the blood of man calling from the ground. The hot sun had dried it to a dusty goldbeater-skin film, cracked lozenge-wise by the heat; and as the wind rose, each lozenge, rising a little, curled up at the edges as if it were a dumb tongue. Then a heavier gale blew all away down wind in grains of dark-coloured dust. It was too hot to stand in the sunshine before breakfast. (48)

II. LA PAPADOXA DEL FOC D'IBLIS

Bachelard simbolitza l'element del foc de diverses maneres: a) complex de Prometeu o l'anhel de rebel·lia i de saber; b) el complex d'Empèdocles o el nihilisme i l'oblit destructor i purificador (Poe); c) el complex de Novalis o el foc compartit i sexualitzat i d) el complex de Hoffman o la visió fantàstico-etilica. Complexos de banda, anirem veient les distintes funcions que té aquest element en la poesia de Ferrater i anirem comprovant si s'adequen a alguna d'aquestes quatre simbolitzacions.

Si acarem els poemes "Faula primera" i "Faula segona" en funció de l'element igni, constatem que en el primer -que havia

començat parlant del cel diví- acaba fent referència per segona vegada al mite religiós de l'infern i dels seus dimonis i que el segon poema - que també havia començat fent referència a un nivell aeri superior: la imatge de les "moltes hores de vol" que porta el personatge- acaba parlant dels domèstics fogons de la cuina. S'estableix, doncs, dos tipus de paral·lelismes: un, dins de cada poema, entre bondat i ordre vs. maldat i desordre -fent ús irònic del maniqueisme cristià- ("Faula primera") i entre promiscuïtat vs. matrimoni ("Faula segona"); l'altre, present tots dos finals: uns dimonis que no són sinó un lloc comú que serveix per expressar les temptacions i les recances que encobreix el bon ordre a què torna a sotmetre's el personatge ("Faula primera") i una llar conjugal que té aquesta mateixa funció ("Faula segona"). resum, el foc d'aquestes faules és antiprometeic: la llar de l'*aurea mediocritas*.

L'element del foc apareix també en el poema "Aniversari" referit al procés de memòria i oblit. Així, mentre que la memòria produeix "curtes fogueres", l'oblit és "callu d'inquietud". Aquí el foc tindria en certa manera el sentit de destrucció, si bé cal parlar també de la presència (latent) del calor de la vida que suposa la memòria. És a dir, que Bachelard ha oblidat la simbologia del foc com a vida en el sentit ampli del terme, ja que ell només n'ha contemplat el sentit fàustic i el sexual. El foc del cos compartit (i, per extensió de la vida) es troba en l'obra de Ferrater a "Boira", "Poema inacabat" (vs. 19/20, 753-756), "Esparver" ("roent de sal"), "Fill" ("el fòsfor fred"), "Lorelei" (l'estiu i "les pedres tèbies de la lluna" que substitueixen l'aire fresc de la recreació de

Heine) o la dona com a flama a "Per celebrar una joventut". Si el foc és vida, el fred -tal com veïem en parlar del recull de Ferrater *Hiberno ex aequore*- simbolitza generalment l'impasse nihilista o desapassionat.

De tota manera, no hauríem dit res d'essencial sobre aquest element en relació a la poesia de Ferrater, si ens detinguéssim aquí i no féssim cap referència a la quasi omnipresència de l'element solar (més d'un terç de poemes l'esmenten) en aquesta poesia. Començarem parlant del poema "A mig matí" i de la seva rèplica al mite bíblic de Déu com a llum ("Perquè en tu hi ha la llum de la via, / en la teva llum veïem la llum", Sal. 35, 10) que difon puresa i ho penetra tot ("Perquè la sabiduria és més agil que tot / el que es veu, / es difon la seva puresa i ho penetra tot; / (...) / és el resplendor de la llum eterna, / l'espill sense màcula de l'obrar de Déu, / ímagge de la seva bondat", Sab. 7, 24 i 26). El mateix Ferrater (cf. apèndix VI. 1.) dona com a font d'aquest poema uns versos del poema de Thomas Hardy "Coming Up to Oxford Street" (49), en què també és personificat l'astre solar en un savi ("were god explores / (...) Problems with chymists's bottles / Profound as Aristotle's" (50). Tot i que el poema de Hardy se situa en el capvespre i el de Ferrater a migdia, ambdós comparteixen la mateixa reflexió moral (el nivell humà i el sobrehumà no tenen res a veure): una cosa és el sol, el cosmos, el món natural i les seves preocupacions i una altra és l'home que es fa preguntes que la natura no pot respondre. Aquest tipus de percepció fenomenològica del sol és justament l'antitètica de la de *Le cimetière marin* de Valéry -que en aquest cas segueix la tradició bíblica-, intertext que

també es troba en el poema de Ferrater ("midi le juste" i "el just / cas de la llum serà ben recte"). El poema de Valéry coincideix també amb els de Hardy i Ferrater en el fet de concebre al sol com un insigne pensador, però en el de Valéry poeta i sol estan acordats per un mateix privilegiat intel·lecte:

Midi là-haut, Midi sans mouvement
 En soi se pense et convient à soi-même...
 Tête complète et parfait diadème,
 Je suis en toi le secret changement. (51)

Apareix també a "A mig mati" una imatge recurrent en l'obra: el sol xiscia, com una flauta, com la flauta d'Iblis. La imatge del sol de migdia (o millor dels seus raigs) com a la flauta d'Iblis la manlleva de l'assaig de Montherlant intitulat "Midi":

Cela se passait toujours à midi, de sorte que, dans les endroits où le canon ne venait pas, on se disait au réveil: "Nous avons six heures devant nous". Midi, l'heure où Pan, tête effrayante, apparaissait aux Anciens; l'heure *panique*. L'heure où Iblis (Satan) joue de la flûte au-dessus du désert. Ce n'était pas un bruit de flûtes, mais un bruit de forge, que faisait le ciel devant les forêts de Coucy, à la méridienne, en mai 1940: des forgerons gigantesques, derrière cette voûte, forgeraient les épées des guerriers du Valhalla. (52)

No obstant això, hem de tenir en compte que Montherlant no ha estat el primer a associar metonímicament enlluernament solari ensordiment ni, òbviament, a fer-ne escarni. L'associació de l'infern

amb el foc transcendida a l'astre ignic solar -associació que recull el fenomen de l'enlluernament del sol i el vincula a la condemna infernal per excel·lència: la impossibilitat de la visió de Déu- és secular. En literatura aquesta analogia i aquest rebuig (trascendències cristianes més o menys presents) els trobem, per exemple, a la segona part del *Faust* de Goethe, quan en el moment de l'alba diu Ariel:

El sol naixent s'ha expandit;
grinyolen portals de roca
i el rodar de Febus cruix.
La llum suscita allà on toca
redoble i clar en garbuix;
ens enlluerna, ens eixorda!
Qui pot dir l'inoït?
Assageu-vos tot seguit
dins les corol·les, al cor
de les roques, en la fronda,
o sereu sords del brogit!" (53)

Les trobem a Valéry (i constatin ara el vessant contrari del *midi le juste*): "O Douleur du Soleil, qu'ils appellent joie et splendeur, / Ton éclat est un cri aigu, et ton supplice / Brûle nos yeux!". A Gombrowicz per al qual el sol és "El cuculaculalaibo suspendido en las alturas, terrible, despiadado, zenital, vomitaba lanzas de rayos, millares de flechas. (...) Yo me retorcia como bajo el azote de Satanás, mientras el culancululalaibo, enorme, infernal, resplandecía y atravesaba desde arriba como el signo definitivo del universo, la clave de todos los enigmas, la esencia, el

denominador últim de las cosas." (54). I, per donar prou varietat a la mostra, a Campocancr en el seu poema de profunda professió de materialisme "La santa realidad":

Tú dejarás las larvas en sus nidos
 cuando llegue ese día
 en que venga a abrasarte los sentidos
 el demonio del sol del mediodía.
 Vale poco lo real, pero no creas
 que vale más tampoco
 el hombre que, aferrado a las ideas,
 estudia para sabio y llega a loco.
 Tú adorarás lo real cuando, instruida
 en el ser de las cosas,
 acabes por saber que en esta vida
 no puede haber, sin larvas, mariposas. (55)

El gran desafecte envers el migdia solar s'observa també en el poema "La platja" en què la prepotència del sol gosa apaivagar la força vital i humana. Aquest tema genèric adopta en el poema el tema específic d'una noia que passeja per la platja la visió de la qual desapareix a causa de l'enlluernament que produeixen en el jo poètic els raigs solars. Els intertextos que cita Ferrater a propòsit d'aquest poema cf. apèndix VI. 1.) són tres: "Une de ces beautés dont le soleil déjeune..." de Victor Hugo; "La niña es tan blanca que / cuando hay sol no se la ve" de Vargas Vila i el poema de W. Yeats "The Second Coming" (56) la visió que transtorna el jo poètic de qual "somewhere in sands of the desert / a shape with lion body and the head of a man, / A gaze

blank and pitiless as the sun") en el poema de Ferrater passa a ser la noia de la platja "lluminosa / com el lleó de fúria total" -això és: com el sol-. Alhora el visionarisme de Yeats connecta amb les imatges de la segona estrofa de "La platja". En el poema de Yeats el sol immisericorde i monstruós actua com a imatge de la frustració de la revelació (un *wishful thinking*) de la segona vinguda del Déu cristià en la línia que hem vist suar a propòsit d'"A mig mati".

En resum, el foc solar és rebutjat per Ferrater perquè no va acompanyat de la llum de la sabiduria, i només és foc d'aclaparament, de destrucció de la nit amorosa -"Boira"- o de frustració de les expectatives de revelació -"A mig mati"- . Ferrater se situa dins la tòpica amorosa de les albaes en què el nou dia suposa la separació dels amants i també en el vessant romàntic de la nit com a espai privilegiat. A més a més dels que acabem de citar -uns més extremats que altres-, entre altres escriptors que rebutgen l'ordre diürn podriem citar encara a Carlos Barral o a Cioran, per al qual "la llum es prostitueix a mesura que s'allunya de l'alba i avança durant el dia, i només es redimeix -ètica del crepuscle- en el moment que desapareix". A les antípodes d'aquests enemics de l'alba trobaríem a J. Guillén i els seus "Ananete, ananete", "¡Sí! / Luz. Renazco. / ¡gracias!" que formulen eufòricament la vinguda del *pleno ser* que es culmina a migdia el qual suposa l'acord còsmic entre l'home i la natura. Llegim, doncs, el negatiu ètico-estètic del poema "A mig mati": "Ilumina la luz nuestra mente / Hallaremos así posibles claves. /

Gracias al sol serenos al fin hombres, / Partícipes humanos de universo, /
Humildemente bajo algo sagrado." (57).

La metonímia del sol de ponent com a sang té al seu darrera molta tradició literària. Dins la poesia contemporània l'usa, per exemple, Unamuno: "los rojos / desangres del Poniente moribundo"; "Bebeos, Sol, tu sangre"; "La sangre ardió en la catarata / y al sol ahogó en la humareda. La luz que del fuego rescata / finó en el infierno que rueda". Aquesta és la imatge que apareix a "El ponent excessiu", tot i representant el motiu de Catul que esmenta a "Poema inacabat". Ferrater sap personalitzar-se la tradició i no se satisfà només amb la metonímia cromàtica, sinó que n'introdueix un element quotidià que subverteix la simbologia tradicional atorgada al sol com a principi masculí: el capvespre amarat de vermellor és com una menstruació. En aquest poema apareix una altra analogia que apareix també a "No una casa" (el "llençol de muntanya") i una que usa també Gil de Biedma ("el gin de lluna") i, encara, una altra de reminiscències infantils que lligada amb el signe menstruatori esdevé polisèmica (els núvols com a cotons). El rebuig del sol del capvespre implica un altre cop la renúncia al foc diürn destructor i a la fallàcia de la seva il·luminació. Complementàriament, el capvespre és estimat si suposa el llindar iniciàtic de la relació amorosa ("No una casa", "Kensington", "Sabers", "Prop dels dinou", "A l'inrevés"). Aquesta ambivalència del moment del capvespre que ve donada pel seu caràcter de frontissa entre dos àmbits vital-temporals distints s'observa tanmateix quan el sol actua com a correlat del temps històric. Així, les rodres solars que cloven temps passats funests i n'anuncien

de nous són vistes positivament a "Els innocents", mentre que el capvespre que és foguera on put encara el passat és vist negativament a "Guineu". Altres poemes en què el sol és vist negativament són "Primavera" (en què es presenta l'oposició que es recrea també a "El ponent excessiu" entre la ciclicitat de la natura i la linealitat humana), "La platja", "Atra mater", "Esparver" o "De lluny". Els poemes en què el sol és vist positivament foren, entre altres, "La mala missió", "Trec llimones", "Si puc" i "Jesucrist" en els quals el sol s'assimila al foc de la vida.

En resum, la funció de l'element del foc en la poesia de Ferrater és ambivalent ja que pot assimilar-se a la vida i al desig o bé a la destrucció. L'element del sol és des del biaix ignic destructor perquè imposa l'ordre diürn i vital quan s'assimila a la passió i des del biaix lumínic és sempre decebedor perquè no comporta cap tipus de revelació. Si establim la relació amb la teoria de Bachelard observem que el foc-sol de *Les dones i els dies* és antiprometeic, nihilista envers el passat i, quan es tracta de la passió amorosa, novalia: som al capvespre, s'extingueix el foc macrocòsmic i pot aparèixer el foc humà i amorós.

III. L'AIGUA DEL TEMPS

L'ambivalència simbòlica de l'aigua com a vida i mort havia estat ja usada i detectada per escriptors i per crítics molt abans que Bachelard en fes esment. En aquest sentit, doncs, la seva

obra no aporta res de nou. En la poesia de Ferrater apareix l'aigua com a vida i com a temps heraclitià. L'aigua com a correlat de la vida es troba a "Tro vos m'hi siatz rendida" en què l'absència de l'estimada deixa exsangüe l'amant, l'enyor del qual és comparat a un gos desesperat per la set. I aigua viva també fóra si més no qualche record que vingues a apaivagar una mica tanta set d'amor. El títol del poema prové del vers vintè del poema "Donna, puis de ne no us chal" de Bertran de Born (58) ("fins que em sigurs tornada"), ara: mentre que en el de Bertran de Born la separació amorosa provoca en l'amant la recerca en altres dones dels gests de l'estimada que l'ha menyspreat, en el de Ferrater la separació amorosa (que pot ésser deguda simplement a factors circumstancials i no a causa de la disliplicència de l'estimada) deixa l'amant en un absolut desconsol i no contempla cap altre consol que el retrobament amb l'amada. Observem també la recreació del mite de Piram i Tisbe en el primer vers ("Tantes parets entre tu i jo"). L'aigua com a vida i complementàriament la seva manca com a desampar apareix també en els poemes "La confiança", "Caragol", "Floral", "Per José María Valverde", "Tres llimones", etc. Quan es tracta del passat històric funest, l'autor emprà sovint l'analogia de l'aigua estancada ("Els innocents", "Le grand soir", "Poema inacabat" vs. 1230-1234), i també quan es tracta de records punyents que hom s'estimaria més oblidar ("Les mosques d'octubre" en què apareix aquesta analogia mitanjançant una imatge molt moderna: "un or de mal dramatge").

La presència de l'element aquàtic a "By natural piety" emprat en funció temporal és interessant perquè obre i tanca

l'evocació del passat de l'estimada i sobretot per la complexitat imaginativa amb què és tractat. En els versos 15 al 18 veiem l'estimada nena encara capbuscant-se en gurgs i balnes, i, en els versos 50 al 55 un mar és la metàfora dels carrers per on caminen el jo narrador i l'estimada. Vegem amb detall aquesta imatge:

Els finestrons es tanquen. Una esca
de llum que encara hi ha, la tenim tota
per nosaltres, i anem veient murs
sense fanals, que es baden com un mar
roig de rajoles, i fa olor de fons
de mar, de fons podrits i, súbita,
l'exiva ació verda d'un pi fresc. (vs. 48-55)

Els dos personatges van sols per uns carrers foscos que fan referència al món del passat, de la memòria (observem el doble matis que provoca el tall del vers 49: a) posseir tota la llum possible del passat i b) la llum que hi ha és per a nosaltres). Un cop materialitzada la memòria en un entrellat de murs (a "l'esseu" trobarem la memòria com a laberint) se'ns presenta una nova transformació imaginativa: els murs badats com un mar roig de rajoles. El pas del passat a la mort és un tema freqüent en literatura i també que aquesta mort aparegui metafritzada en el mar; ara el que és inhabitual és que aquest mar tingui uns components terrestres com aquí se'ns presenta. Com sempre, Ferrater ferma ben curt les imatges i els atorga la suficient versemblança, materialització i quotidianitat perquè tot i la seva copsadora originalitat s'allunyin dels vertigens onírics.

La hipòtesi de lectura basada en "murs-que-es-baden- com-un-mar-roig" l'hem esmentada ja a propòsit dels eucavalcaents i de les imatges concretitzadores (capítols III. 1. 1. 1. i III. 2. 1. 1.): l'operació de *flash-back* temporal atempta contra les lleis de la natura, però com sabem en literatura aquestes lleis poden transgredir-se tal com ha succeït a "By Natural Piety"; paral·lelament, les lleis físiques no poden aprovar que les aigües del mar s'escindeixin si bé en *La Bíblia* aquest fenomen s'ha produït. Som encara al vers 52: un cop esbatanat el mar, el poeta dona informació sobre els efectes que ha produït: en primer lloc, reprenent el topos de la mar com a mort sorgeixen olors putrefactes que, de sobte, són substituïdes per la fresca sinestèsia de "l'exhalació verda d'un pi fresc". Ha estat precisament l'acció renovelladora del record sobre el fons mort de la memòria la responsable de la reacció; aquí sí que ens movem en el terreny purament imaginari i aquest punt imaginatiu és precisament la síntesi conceptual de tot el poema. El barroquisme d'aquest fil imaginatiu no acaba encara aquí. Uns versos més avall reapareixen els pins: "aquests pins fora del temps, dessota del temps" amb el deute amb la tradició que esmentàvem en el capítol III. 2. 1. 1.. Ens hem sostret a la llei de Cronos; els pins de Ferrater, els jocs antics i aquell col·legi també ho han aconseguit: són sota el mar del passat.

En el poema "Fill" l'aigua de la dutxa s'endú com el temps les darreres carícies: "El trenc, el temps. Anyellet de sabó, / ella sota la dutxa. Les paraules / i el riure, lleus damunt la pell,

escuma / que fuig amb l'aigua brusca". La lectura literal de la referència quotidiana no exclou el nivell metafòric. En aquest mateix poema apareix també "Batega un fòsfor fred, s'adorm la bèstia / d'aigua fonda, els dos cossos llarg-nuats", aquí sembla fàcil d'interpretar-ho com el final del coit amorós i d'observar la natura femenina de l'aigua fonda (i a "Kensington" tenim: "flor de cara humida"). Si bé la mitocrítica interpreta l'aigua com a un element femení, a *Les dones i els dies* aquesta simbologia té molt poc rendiment. Podriem, però, proposar certa analogia entre la representació dels alquimistes de l'home com a un cos fluid i certs poemes com "Plorar": "però el riure, plombat / com un cos mort, et llisca / aigua endins, per instants. / Capbussa't, neci. Via. / Nas i orelles amb sangs, / cobra el riure". El riure s'escorre dins el cos entès aquí possiblement com un fluid, però sobretot com un riu de llàgrimes. El narrador prega al personatge (fàcilment el seu alter ego) que es llanci dins les seves llàgrimes i recobri el riure que s'enfonsa. Aquest acte no deixa tampoc de tenir reminiscències mítiques ja que la immersió en les aigües a més a més de significar el retorn al preformal també significa renaixement i nova circulació. L'acció a favor del riure contra l'impasse del plor a través d'una imatge tan impossible com coherent.

Aigua i temps tornen a reunir-se a "Un pas insegur". A partir d'una anècdota quotidiana ("Quan baixo de l'acera, un xipolleig / flàccid i un tremolor d'aigua inquieta, / per bé que un temps brevíssim, em retarda / l'instant que el peu se m'assenta a l'asfalt"), el personatge recorda la seva infància. Dos són els

l·ligams que han permès aquest salt o associació temporal: la inseguretad dels peus de l'adult acarada amb l'habilitat dels peus del nen i el toll urbà acarat amb el riu en el camp. Es veu prou clar quin és el pol més reputat i, no endebades, l'intertext que cita Ferrater per a aquest poema -cf. apèndix VI. 1.- és Pavesa. L'aigua del passat és qualificada de "fosca", però, com sempre, l'adjectiu no només és metafòric sinó que descansa sobre una base real, física podriem dir: en aquest cas és fosca perquè el llit del riu és de pissarra.

Generalment, quan l'aigua es concretitza en el mar actua en sentit letal. En la poesia de Ferrater, però, la seva simbologia és molt més diversa. El mar apareix a *Les dones i els dies* força sovint. A voltes no pren el caràcter de signe amb poder metafòric, sinó que simplement forma part del paisatge, un paisatge que com deiem en parlar dels topònims remet quasi sempre a la biografia del poeta. No cal cercar estranyes simbologies, doncs, al fictici desembarc dels italians a Salou d'"In memoriam" ni a les referències a Cadaqués de "Poema inacabat". Res de metafísica, però sí molt d'absurd en les barques de la Costa Brava que passen l'Ebre en la guerra de "Cançó idiota". Els aeròdroms vora el mar d'"Atra mater" són també un referent real, que en formular-lo poèticament -gràcies a la tan coneguda aliança entre mar i mort- redunda en el climax d'abandó en que és troben. El mar d'"El lleopard" funciona també sobretot a nivell literal. Cap doble lectura tampoc en les turistes que venen a cercar el sol i el mar de "Les dues amigues"; noti's que la mar física i no la literària és acompanyada en aquests dos

darrers poemes de l'adjectiu "daurada" . Igualment, el medi marí del poema "Literatura" importa menys que les particularitats pròpies del calamar relacionades tradicionalment amb la figura de l'escriptor. També Bachelard observa com sovint l'aigua, a diferència de la terra o el foc, actua més com a element decoratiu que com a substància. Feta aquesta precisió ens interessa ara l'anàlisi dels casos en què el mar té una (doble) dimensió simbòlica.

Gabriel Ferrater rebla a "In memoriam" el vers de Baudelaire "*La musique souvent me prend comme une mer!*" -tot i que el modifica: canvia la primera persona del singular per la del plural i relativitza l'adverbi en un "*parfois*" per referir-se d'una banda, com Baudelaire, a l'abandó de nosaltres mateixos que ens provoca la música i d'una altra, transsubstanciant el temps en mar, l'element de comparació passa a ésser el subjecte de l'acció. Sí, la música se'ns pot endur, mes amb més força se'ns endú el temps.

Aigua i llenguatge s'associen a "Fi del món" i pel sentit d'aquest poema l'aigua adquireix un funció letal. De la mateixa manera que el corrent del riu va esfondrant les riberes, "aquesta insistent aigua de paraules, / sempre creixent va ensulsiant els marges / de la vida que vaig creure real"; una metàfora material per expressar com els mots estan erosionant l'experiència i com, seguint la lectura del poema, tota aquesta experiència pereix dins l'aigua. Resten només la darrera frase, el sentit despallat de cos i l'aigua de llàgrimes que tot ho ennuega.

Ens manca per veure encara la funció d'emmirallament de l'element aquàtic. Tenim emmirallament amorós en els poemes "No una

casa" i "Lorelei" i tenim un emmirallament ben distint a la darrera imatge del poema "Faula primera":

Un dels dimonis, en tot cas. Que d'altres
 entraven en el joc, no sé deixar
 de téer-ho, ni oblidar que de dimonis
 l'infern n'asaiga molts, i que en les aigües
 del més tranquil estany de bones causes
 dutes a bona fi, s'hi voi mirar
 una rialla folia de llimones
 d'emoció entestada i triomfant.

Què poden significar unes llimones emmirallant-se en un estany? Tractar de cercar alguna explicació vàlida a través d'altres aparicions de la llimona a *Les dones i els dies* és força infructuós. Ara bé, Gabriel Ferrater esmenta en el seu article sobre Manuel Machado que "si Manuel cierra "Lirio" con una imitación de Antonio, éste debe a su hermano (al soneto "Un Principe en la Casa de Orange") nada menos que la famosa y espléndida imagen del limón en la mano de Guisomar" (59). Aquesta informació és una pista valuosíssima per poder entendre no només aquesta imatge sinó part del sentit de la llimona en l'obra de Ferrater. Pel que fa a la imatge que ara ens ocupa, sembla necessari posar-la en relació amb el poema d'Antonio Machado "Recuerdo infantil", la setena part del qual tracta de l'evocació de la infància feliç mitjançant el reflex d'un llimoner sobre una font:

El limonero lánguido suspende
 una pálida rana polvorienta

sobre el encanto de la fuente límpida,
 y allí en el fondo sueñan
 los frutos de oro...

Es una tarde clara,
 casi de primavera, (60)

Les llimones obren el record de la tarda clara del passat i, ahora, aquelles llimones que veia de nen són ara "frutos encantados / que hoy en el fondo de la fuente sueñan..."; és a dir, funcionen com a metàfora de tot el món de la infància que roman dins l'aigua plàcida del temps. Des d'aquest angle, però amb un canvi de to considerable, la imatge de "Faula primera" esdevé intel·ligible: del que havia d'ésser una gran passió només ens resta uns records pauxacontents però més sobergs que la mediocre realitat a què fan referència. O sigui, l'antitesi moral de la poètica ferrateriana en què els records són les tristes deixes de l'experiència. A "Recuerdo infantil" apareix la figura de la mare (la mare dolça que omplia de perfums una tarda sense flors), mentre que a "Faula primera" és una mare dominant, fuetejadora moral del món sensible. Reprement la nostra hipòtesi inicial, si hi ha emmirallament narcisista, és un pobre narcisisme cofoi de si mateix (del record recordant-se a si mateix).

Una imatge similar apareix en el poema "Paisatge amb figures" en què "Els ametllers / riuen de veure's, nus encara, en l'aigua / dels rierols que fan les seves ombres / precipitads rasa avall". La rialla de l'emmirallament, però, no té aquí el sentit que veiem suara, ja que expressa la felicitat del pur present i, dins el

context del poema, el neguit per l'immediat adveniment de la primavera (és curiós que aquest poema faci també referència a la quasi presència primaveral a l'igual que el poema que comentàvem suara de Machado). L'aigua torna a ésser aquí el temps, mes no el temps estancat del passat de "Fauia primavera" sinó el temps que corre cap a un futur desitjat.

Crec que no cal que insistim més amb la funció de l'aigua ja que prengui la concreció que prengui (riu, mar, pluja, boira) s'empra com a analogia del pas del temps -l'altra sentit fóra el vital-. Només vull subratllar que aquest element és un dels més presents al llarg de l'obra com era d'esperar en un poeta que reflexiona constantment sobre el flux i el reflux dels dies.

IV. EL TERRENAL FERRATERIANISME

L'element amb més rendiment a *Les dones i els dies* és la terra. Aquest fet corrobora el temperament materialista present a tots nivells ja sigui en la construcció de metàfores ja en les actituds morals. Bachelard distingeix dues vessants distintes en l'ús dels elements terrestres: la terra com a voluntat i la terra com a repòs, en què apareixen les imatges de la intimitat (caverna, casa, interior de les coses, el ventre, etc.). En el cas de Ferrater serien inclosos dins aquesta segona vessant tots els poemes intramurs, el que succeeixen en una casa o en una cambra i especialment els poemes "També" i "Úter".

Deia Pavese: "Che tutte le mie immagini non siano altre che uno sfaccettamento ingegnoso dell'immagine fondamentale quale il mio paese tale io? Il poeta sarebbe un'immagine impersonata, inscindibile dal termine di paragone paesistico e sociale del Piemonte." (61). Però, com ell mateix matisa, la relació va molt més enllà: la terra del Piemont funciona com a correlat objectiu del jo, de la dona (62) -v.g. el poema "Gelosia"- o dels homes en general i com a corporeitzador espacial del mite, és a dir, Pavese no fa poesia paisagística ni localista ("dialectal"), sinó que les referències a la seva terra esdevenen sempre material poètic i universalitzable. El materialisme i la localització del discurs en uns espais quotidians de la poesia pavesiana són compartits per Ferrater. Pel que fa a la funció de la terra funciona també l'assimilació a la dona ("Boira", "Oci", "Mädchen", "üter", "Tempestiva viro" o "De lluny"), tot i establint-se un dels binomis més recurrents de *Les dones i els dies*: la dona/terra és la certesa, doblement segura quan és imbuïda de joventut, per contra el jo poètic es deleix per la dona/terra perquè és en essència (i sobretot per la seva manca de joventut) incert. Certesa (+) / incertesa (-) que, paral·lelament, pot associar-se amb les dues poètiques bàsiques i amb la valoració que en fa Ferrater -tot i tenint sempre en compte que parlem a nivell general i esquemàtic, ja que la poètica espiritualista, com assenyalava el mateix Ferrater, ha produït obres de factura tan perfecta com la de Holderlin i la poètica materialistes obres de tan imperfecta factura com bona part de la producció de la poesia social-: materialista (+) / espiritualista (-) i les seves maneres de performació concreció (+) / vaguetat (-);

realisme (+) / abstracció (-); formulació deíctica (+) / infinitud i atemporalitat (-); humanització (+) / deshumanització (-).

La terra com a àmbit humà per excel·lència apareix a "Un pas insegur" o "Naixença". La cambra (o el llit) com a microcosmos personalitzat de la terra és recurrent al llarg de tota l'obra ("úter", "No una casa", "ídols"). La memòria són llocs ("By natural piety") i matèries en què és continguda (les pissarres negres com a corrat objectiu del passat a "Un pas insegur"). La primarietat que Bachelard atorga al símbol de la pedra és també present ("Mala memòria", "Els polls"). I el desig més intens és el de la mera carnalitat, el del materialisme més pur: els adolescents ajaguts sobre el mosaic fresc feliços "d'ésser només fatiga i gana i pes". La terra com a instint i, molt especialment, com a instint sexual ja sigui dins la natura ("Bosc") o dins la gran ciutat ("Kensington").

En conseqüència, la degeneració de la matèria suposa necessàriament la decadència físico-moral, degeneració que es concretitza poèticament en totes les imatges creades a partir de la pols i les que contenen algun tipus de descomposició. L'absència de matèria implica pèrdua de l'experiència i a *Les dones i els dies* es formula sovint a través de la imatge del pou. Pou ple de memòria del passat o, pitjor encara, un pou buit de passat com en el poema "Els aristòcrates". I com veiem que va succeint sovint en les imatges que emprà Ferrater aquí tornem a trobar polifuncionalitat imaginativa ja que el pou pot esdevenir positiu en un context sexual. O sigui, que ocorre el mateix que amb el element del foc i de l'aigua que en referir-se al pas del temps esdevenen negatius i en referir-se a

relacions amoroses (i per extensió, vitals) esdevenen positius. No vull acabar acarant el sentit del *gouffre* de Baudelaire i del pou de Ferrater car les implicacions morals del *gouffre* baudelairià són distintes i molt més complexes que les que empra Ferrater. Sí que voldria esmentar, però, que les diferències que observo entre la poesia de Baudelaire i la de Ferrater rauen sobretot en la importància que un i altre atorguen a la terrenalitat. Baudelaire la rebutja i clama per la fugida "n'importe où hors du monde". O el Cel o l'Infern però no la mediocritat d'aquest món. Ferrater cerca la felicitat en l'aquí, l'ara i el tu. Baudelaire exclama *Quand partons-nous vers le bonheur?* perquè la seva felicitat no és d'aquest món, ni d'aquest temps, ni ningú ni res concret pot abastar-li-la. D'aquí, doncs, arresca el sofriment baudelairià: el Poeta Albatros Avid de nietzscheana sobrehumanitat i sobreterrenalitat que alhora se sap -i vol ser- un poeta profundament modern que parla de les palpitations i dels carrers del seu temps. En aquest punt Ferrater pertany també a l'escola de Thomas Hardy. Recordem, per exemple, el seu poema "El prefereix la seva terrenalitat" ("He Prefers Her Earthly") en què diu el poeta: potser la meua estimada és menys esplendorosa que una posta de sol, però jo m'estimo més la seva fràgil, coneguda i terrenal figura que tots els espectacles que em pugui oferir l'univers (63).

La conclusió d'aquest capítol podriem resumir-la així: Ferrater no usa mai en sentit espiritualista l'element antitètic al terrenal (l'aire), sinó que el corporeitza i, com a vent, l'empra com

a correlat objectiu del pas del temps. L'element del foc actua com a correlat de la passió vital i de la destrucció implícita del propi viure, tot i establint-se un *décalage* entre el mecanisme cíclic macrocòsmic (representat pel sol) i els seus moments de màxima pujança i el mecanisme humà microcòsmic lineal i els seus moments privats àlgids. Alhora, es rebutja qualsevol mena de revel·lació intel·lectual d'origen sobrenatural. L'aigua és un element molt important en aquest discurs car la seva funció principal és la de servir de correlat objectiu al pas del temps. Finalment, la terra representa l'únic àmbit vàlid per a la vida i el coneixement, tot i essent les terres paradisiàques de *Les dones i els dies* la cambra amorosa i els carrers on viuen els homes i les dones.

1. HUGO, V., "A mes amis L.B. et S.-B.", *op. cit.*, p. 37.
2. Diu Loreto Busquets: "La propensió del joven Leopardi por lo fantástico y maravilloso así como su negativa concepción del mundo exterior y presente configura la contemplación de la misma. Del mundo y de las cosas, en efecto, interesa sólo aquello que de un lado estimule su sensibilidad y del otro sugiera algo vago, indefinido e impalpable que evoque lo infinito y eterno más allá de lo concreto y contingente contemplado. De ahí su interés por la luz indefinida, por las voces, cantos y ruidos confusos e indistintos, y por todas aquellas sensaciones que por su vaguedad permiten arrebatarse la mente en un más allá sólo intuido e inefable.", BUSQUETS, L., Introducció a LEOPARDI, G., *op. cit.*, p. 37.
3. I continua: "Bàsicament llavors l'encert es produeix quan el poema, que arrenca d'una situació concreta, arriba -indirectament, per carambola, si voleu- a definir el lligam d'aquella situació captada simplement, directament, amb la totalitat de l'experiència del poeta o de la persona. En canvi, l'altre planteig que indicava, des d'un tema general arriba també, en carambola, a mostrar-ne el lligam que el relaciona amb experiències concretes i viscudes. Hi ha, doncs, finalment una confluència. Però la diversitat de tècnica és un fet.", FERRATER, G., próleg a COMAS, A., *Comptar les bigues*, Eler, 1968, ps. 6-7.
- 4.

"Qui legis Dedipoden caligantemque Thyesten,
 Colchidas et Scyllas, quid nisi monstra legis?
 quid tibi raptus Mylas, quid Parthenopaeus et Attis,
 quid tibi dormitor proderit Eandymion?"

exultave puer pinnis laberintibus? aut qui
 odit amatrices Hermaphroditus aquas?
 quid te vana iuvant miserse ludibria chartae?
 hoc lege, quod possit dicere vita "Meum est".
 non hic Centauros, non Gorgonas Harpyasque
 invenies: hominea pagina nostra sapit.
 Sed non vis, Maurra, tuos cognoscere mores
 nec te scire: legas Aetia Callinachi"

"Tú, que lees las desgracias de Edipo, / de Tiestes que hizo oscurecer la luz del
 sol, / de la mujer de Cólquida y de Escila, / ¿qué lees sino ficciones
 monstruosas? / ¿qué te importan los raptos de Hilas? / ¿qué tienes tú que ver con
 Atis o Partenopeo? Y que duerna Endimión / ¿te interesa? Y la historia del joven
 / que perdió las alas por acercarse / demasiado al sol, eso, ¿te importa? / Pues,
 ¿y el hereafrodita / que odia las ninfas? Todo eso son / vanas palabrerías sin
 más valor / que el papel que consumen; tú lee aquello / que la vida reconozca y
 diga: / "aquí estoy yo" / No hallarás en mis libros / Centauros, Harpias ni
 Gorgonas: / mis páginas sólo saben a hombre. / Lo que pasa, Maurra, es que no
 quieres / verte tal como eres ni encontrar tus costumbres; / pues entonces, lee /
 los "Orígenes" de Calimaco", MARCIAL, M.V., *op. cit.*, I, IV.

5. WORDSWORTH, W., *op. cit.*, p. 169.

6. *Ibidem*, p. 173.

7. "Aún más raro, los títulos de los volúmenes no contenían ni un coínico de
 ausios. Sólo auroras y auroras nacientes, y nuevas auroras y la nueva alba y la
 época de la lucha y la lucha de la época y la época difícil y la época joven y la

juventud en guardia y la guardia de la juventud y la juventud luchadora y la juventud en marcha y adelante jóvenes y la amargura joven y los ojos jóvenes y la boca joven y la primavera joven y mi primavera y primavera y yo y los ritmos primaverales y el ritmo de ametralladoras, semáforos, antenas, hélices y mi despertar y mi caricia y mis nostalgias y mis ojos y mis labios (de los muslos, ni soabra), todo escrito en tono poético, con rebuscadas asonancias o sin rebusca de asonancia, y con atrevidas metáforas o con embriaguez de verbo. Pero pocos muslos, casi nada, no se podía pescar ni un muslo. Los autores, con gran maestría poética y muy hábilmente, se ocultaban detrás de la belleza, la perfección técnica, la lógica interna de la obra, la férrea consecuencia de las asociaciones o tras la conciencia de clases, la lucha, el acontecer de la historia y otros semejantes, objetivamente antimusloscos." GOMBROWICZ, W., *Ferdydurke*, op. cit., p. 161.

8. "En la meua opinió, les edats de l'home serveixen d'instrument a aquesta dialèctica entre la plenitud i la no-plenitud, entre el valor i el sub-valor. És per això que jo atribueixo un paper tan desmesurat i dramàtic a la joventut. És per aquest motiu que el meu univers està degradat; com si algú hagués agafat l'Esperit pel bescoll i l'hagués immergit en la lleugeresa, la inferioritat. Però recordeu que per a mi la filosofia no té cap significat, no és assumpte meu. Jo només tinc el propòsit d'explorar algunes possibilitats d'un tema. En aquest conflicte només busco "bel·lises" particulars." GOMBROWICZ, W., *Pornografia*, op. cit., p. 16.

9. PLA, J., *El passat imperfecte*, op. cit., p. 29.

10. FERRATER, G., "¿A dónde miran los pintores?", (1954), recollida a BONET, L., *Entre el arte y la literatura, op. cit.*, ps. 125-132.

11. FERRATER, G., "Carta a Gil de Biedma del 16-VII-1956", *Papers, cartes, paraules, op. cit.*, p. 349.

12. *cf.* nota 8.

13.

"His spirit chaunged hous and wente ther
 As I can nevere, I kan nat tellen wher.
 Therefore I stunte, I nam no divinistre;
 Of soules funde I nat in this registre,
 ne se ne list thilke opinions to telle
 Of hee, though that they writen wher they dwellie."

"Su alma abandonó su casa y se fuw adonde no lo sé decir, pues nunca estuve allí. No siendo teólogo prefiero callar. Las almas no entran dentro del tema de esta historia y no deseo discutir teorías acerca de ello, aunque se hayan escrito libros sobre el asunto.", CHAUCER, G., *The Canterbury Tales. Los cuentos de Canterbury*, Bosch, Barcelona, 1978, p. 224-225

14. "Ja fa molts anys que la filosofia, pura logomàquia, és una forma de saber estèril, universitari i assalariat, al servei del sol que més escalfa. L'activitat mental, en el nostre temps, és purament científica.", PLA, J., *El passat imperfecte, op. cit.*, p. 124.

15. *Don Juan*, I, XIVIII, *op. cit.*.

16. Per exemple, l'ideograma del concepte moral "bondat" s'obté a partir del de "dona" i "nen"; és a dir, s'associa la idea de bondat a una escena familiar d'afectes innats i desinteressats.

17.

"NATURE'S LINEAMENTS

When mountain rocks and leafy trees
 And clouds and things like these,
 With edges,

Caricature the human face,
 Such scribblings have no grace
 Or peace ---

The bulbous nose, the sunken chin,
 The ragged mouth in grin
 Of cretin

Nature is always so: you find
 That all it has of mind
 Is wind,

Retching among the empty spaces,
 Ruffling the idiot grasses

The sheep's fleeces.

Whose pleasures are excreting, poking,

Havocking and sucking,

Sleepy licking.

Whose griefs are melancholy,

Whose flowers are oafish,

Whose waters, silly,

Whose birds, raffish.

Whose fish, fish.

GRAVES, R., *Collected Poems (1914-1947)*, Cassell, London, 1948, p. 117.

18. es sobretot l'intertext de Victor Hugo (cf. apèndix VI. 1.) el que permet capir de manera absoluta el referent emmascarat d'aquest poema (una boda): "Les vierges ont un chic qui les fait épouser". La referència explícita a Freud que apareix en aquest poema, a "La mala missió" i a "By natural piety" -d'implícites n'hi ha més: "També", "Úter" no és d'estranyar ja que la complexitat psicològica de la literatura moderna es deu en gran mesura a l'obra de Freud, per la qual cosa si un escriptor és o pretén ser fill del seu temps s'hi ha de remetre conscientment o inconscient. A més a més, com esmenta el mateix Ferrater a "Poema inacabat" i en la conferència sobre *Solitud* del dia 17-IV-1967, ell era un bon coneixedor de l'obra: "Jo, realment, em penso que m'hi he llegit ben bé un 80 % de Freud".

19. ELIOT, T.S., "The Love Song of J. Alfred Prufrock", vs. 15-19, *Prufrock* (1917), *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, London, 1969, p. 13.

Existeix una traducció d'aquest poema en català de F. Parcerisas publicada a *Els Marges*, 22/23, 1981.

20. GIL DE BIEGMA, J., "Ribera de los alisos", vs. 71-76, *Moralidades* (1966), *Las personas del verbo*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 130. Cf. també el poema "Sábado".

21.

"LES GRANADES

Dures grenades entr'ouvertes
 Cedant à l'excès de vos grains,
 Je crois voir des fronts souverains
 éclatés de leurs découvertes!

Si les soleils parvous subis,
 O grenades entre-bâillées,
 Vous ont fait d'orgueil travaillées
 Craquer les cloisons de rubis,

Et que si l'or sec de l'écorce
 A la demande d'un force
 Crève en gemmes rouges de jus.

Cette lumineuse rupture
 Fait rêver une âme que j'eus
 De sa secrète architecture'

VALÉRY, P., *Poésies*, Gallimard, Paris, 1976 (1929), p. 97.

22. Cf. la narració "De lo que contesció a un Ceán de Sanctiago con D. Ylián, el grand maestro de Toledo" de l'obra de Juan Manuel, *El conde Lucanor y Patronio*.

23. Reproduueixo noèes les dues primeres estrofes:

"Un soir de demi-brume à Londres
 Un vouyou qui ressemblait à
 Mon amour vint à sa rencontre
 Et le regard qu'il me jeta
 Me fit baisser les yeux de honte.

Je suivis ce mauvais garçon
 Qui sifflotait mains dans les poches
 Nous semblions entre les maisons
 Onde ouverte de la mer Rouge
 Lui les Hébreux moi Pharaon"

APOLLINAIRE, G., "La Chanson du Mal-Aimé", *Alcools* (1920), Gallimard, Paris, 1976, p. 17.