

L'EROTISME EN LA POESIA CATALANA DEL  
SEGLE XX: JOAN SALVAT-PAPASSEIT, JOSEP  
PALAU I FABRE I GABRIEL FERRATER

**Anna Perera Roura**

Per citar o enllaçar aquest document:  
Para citar o enlazar este documento:  
Use this url to cite or link to this publication:  
<http://hdl.handle.net/10803/362085>



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Aquesta obra està subjecta a una llicència Creative Commons Reconeixement-  
NoComercial-SenseObraDerivada

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-  
SinObraDerivada

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-  
NoDerivatives licence



TESI DOCTORAL

-

**L'EROTISME  
EN LA POESIA CATALANA  
DEL SEGLE XX:  
JOAN SALVAT-PAPASSEIT,  
JOSEP PALAU I FABRE  
I GABRIEL FERRATER**

-

Anna Perera Roura

2015

---

Programa de Doctorat en Ciències  
Humanes, del Patrimoni  
i de la Cultura

---

**Directora:**  
Prof. Dra. Mariàngela Vilallonga

---

Memòria presentada  
per optar al títol de doctora per  
la Universitat de Girona



*«La pornografia no existeix. Qualsevulga que sigui la manifestació estampada o escrita de l'acte de la carn, àdhuc exagerada, és digna i veritable. El que existeix, si a cas, és una societat encallada i sotmesa, d'immorals i covards. Ningú que hagi mamat llet de mare o de dona, qualque dona que sigui, no pot avergonyir-se de veure unes mamelles formoses i opulents»*

**Joan Salvat-Papasseit**

*«no és que la dona sigui el meu déu; és que és l'únic déu. Almenys, al marge de creences, és l'única via possible d'accés a allò absolut»*

**Josep Palau i Fabre**

*«A l'hora d'escriure, com a la temptació amorosa, hi ha un desig de fondre's en una altra vida i de renunciar a la identificació immediata de la pròpia vida»*

**Gabriel Ferrater**



## SUMARI

### 1. INTRODUCCIÓ

1.1. Presentació.....	11
1.2. Objectius i metodologia.....	13
1.3. Justificació.....	17
1.4. Agraïments .....	19

### 2. JOAN SALVAT-PAPASSEIT (1894 – 1924)

2.1. Presentació.....	21
2.2.1. <i>Poemes en ondes Hertzianes</i> .....	27
2.2.2. <i>L'irradiador del Port i les gavines</i> .....	31
2.2.3. <i>La Gesta dels Estels</i> .....	45
2.2.3. <i>El poema de La rosa als llavis</i> .....	69
2.2.5. <i>Óssa Menor</i> .....	103
2.3. L'erotisme en l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit .....	117

### 3. JOSEP PALAU I FABRE (1917 – 2008)

3.1. Presentació.....	129
3.2.1. <i>L'aprenent de poeta</i> .....	135
3.2.2. <i>L'alienat</i> .....	159
3.2.3. <i>Càncer</i> .....	171
3.2.4. <i>Laberint</i> .....	193
3.2.5. <i>Atzucac</i> .....	209
3.3. L'erotisme en l'obra poètica de Josep Palau i Fabre .....	213

### 4. GABRIEL FERRATER (1922 – 1972)

4.1. Presentació.....	227
4.2.1. <i>Da nuces pueris</i> .....	231
4.2.2. <i>Menja't una cama</i> .....	263
4.2.3. <i>Teoria dels cossos</i> .....	281
4.2.4. Suplement.....	333
4.3. L'erotisme en l'obra poètica de Gabriel Ferrater .....	337

<b>5. ESTUDI COMPARATIU</b> .....	351
<b>6. CONCLUSIONS</b> .....	365
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b>	
7.1. Fonts primàries .....	373
7.2. Bibliografia complementària .....	375
<b>8. ANNEXOS</b>	
8.1. “Los itinerarios amorios por el cuerpo de la mujer en la poesía de Joan Salvat-Papasseit” .....	393
8.2. “Les metamorfosis de Crorimitekba” .....	409

La realització d'aquesta tesi doctoral ha comptat amb l'ajut d'una beca de recerca predoctoral de la Universitat de Girona (BR 2011-2014) i s'inscriu en el marc del projecte "Literatura y corrientes territoriales: las tierras de Girona (1868-1939)" (Ref. FFI 2011-24706) que porta a terme el grup de recerca de Patrimoni Literari (Institut de Llengua i Cultura Catalanes) de la Universitat de Girona.





## 0. RESUMS

[CAT] La tesi doctoral analitza la representació de l'erotisme en les obres poètiques de Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), Josep Palau i Fabre (1917-2008) i, finalment, Gabriel Ferrater (1922-1972). A partir dels resultats obtinguts en aquesta anàlisi, s'ha realitzat un estudi comparatiu entre les obres poètiques dels tres autors per tal d'establir les concommitàncies i les discrepàncies en la representació i el tractament de la temàtica eròtica. Com que la producció poètica d'aquests autors es troba emmarcada en tres períodes històrics determinats, breus i distints, l'objectiu principal de la tesi doctoral és establir quina ha estat l'evolució de la presència, la representació i el tractament de l'erotisme al llarg de la poesia catalana del segle XX.

[ESP] La tesis doctoral analiza la representación del erotismo en las obras poéticas de Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), Josep Palau i Fabre (1917-2008) y, finalmente, Gabriel Ferrater (1922-1972). A partir de los resultados obtenidos en dicho análisis, se ha realizado un estudio comparativo entre las obras poéticas de los tres autores para establecer las concommitancias y las discrepancias en la representación y el tratamiento de la temática erótica. Teniendo en cuenta que la producción poética de estos autores se enmarca en tres períodos históricos determinados, breves y distintos, el objetivo principal de la tesis doctoral es establecer cuál ha sido la evolución de la presencia, la representación y el tratamiento del erotismo a lo largo de la poesía catalana del siglo XX.

[ENG] The PhD thesis analyses the representation of eroticism in the poetics works of Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), Josep Palau i Fabre (1917-2008), and finally Gabriel Ferrater (1922-1972). Based on the results of this inquiry, there has been carried out a comparative study of the poetries of the three authors to establish similarities and discrepancies in the representation and treatment of the erotic themes. As the authors of poetic production is framed on three specific, short and different historical periods, the main objective of the thesis is to establish what has been the evolution of the presence, representation and treatment of eroticism along the twentieth century Catalan poetry.



# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1. Presentació

Tot estudi sobre l'erotisme s'ha d'acabar amb un seguit d'interrogacions inicials a partir de les quals establir un marc conceptual en el qual inscriure el seu objecte d'estudi. En el cas de la literatura eròtica es pot formular, com féu Hans Eysenck, una escala ascendent de representació de la sexualitat a través de criteris quantitius, com per exemple la gradació de la intensitat sexual, atenent als adjectius o a les parts del cos descrites, entre d'altres. Tanmateix, la relativitat del fenomen eròtic «anul·la i invalida qualsevol judici merament numèric o pretesament objectiu» (Vergés, 1991: 17-18), perquè no es pot obviar la dificultat, tan freqüent en les ciències humanes, de parlar d'un objecte som si existís fora de nosaltres, subjectes (Morin, 2001: 15). Així doncs, qualsevol definició de l'erotisme ha d'evitar necessàriament el dogmatisme.

L'objecte de la present tesi doctoral, com el seu títol indica, és l'erotisme en la poesia catalana del segle XX. La relació entre erotisme i poesia ha estat assenyalada en nombroses ocasions. Georges Bataille, un referent indiscutible en els estudis sobre l'erotisme, caracteritzà la poesia de la següent manera: «*La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie est l'éternité*»<sup>1</sup> (Bataille: 1957: 32). Per la seva banda, el poeta Octavio Paz deixà escrit que «*La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. [...] El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación*» (Paz, 1997: 10). Per tant, l'erotisme s'ha de distingir de la simple sexualitat animal, ja que s'aproxima més similarment a una acció cultural, artística o estètica. Tot i això, existeixen certes diferenciacions entre el concepte d'erotisme que es deriva de la representació literària i el que es deriva de la representació pictòrica, per exemple, ja que els llenguatges en què es fonamenten són diferents. En aquest sentit, l'escriptor Pascal Quignard defensà que «*no existe por definición novela pornográfica ni pintura erótica*» (2005: 163), sinó que només pot existir la literatura eròtica i la pintura pornogràfica, perquè una utilitza el llenguatge

---

<sup>1</sup> La cursiva no és nostra.

literari i l'altra el llenguatge pictòric. Nosaltres, tanmateix, sí que creiem que existeix la literatura pornogràfica, i que s'ha de distingir necessàriament de la literatura eròtica, ja que cada un d'aquests subgèneres compta amb unes especificitats concretes.

Per definir el concepte d'erotisme, aplicat a la poesia, a través del qual realitzarem el nostre estudi, ens serà útil delimitar-lo a partir dels seus extrems: la literatura amorosa, per una banda, i la literatura pornogràfica, per l'altra. En primer lloc, el concepte que tenim de literatura amorosa és aquella que se centra especialment en les qüestions amoroses o sentimentals de les relacions humanes, sense arribar a incloure l'expressió de la sexualitat. Per altra part, la literatura pornogràfica és aquella que se centra especialment en l'expressió de la sexualitat quan aquesta està presentada exclusivament amb la intenció última de provocar una excitació corporal al lector. Així doncs, la literatura eròtica seria aquella que, líquidament, es troba entre aquests dos extrems: la majoria de vegades presenta qüestions amoroses però inclou igualment, i potser fins i tot especialment, qüestions sexuals. En aquest sentit, la finalitat de la presència de la sexualitat en la literatura eròtica respon a motius literaris,<sup>2</sup> és a dir: la sexualitat s'hi introdueix per la seva funció comunicativa i estètica. Per aquest motiu, la inclusió de la sexualitat en la literatura eròtica no serà mai gratuïta, sinó que sempre estarà al servei d'una funció interna en el conjunt de l'obra.

Aquesta és, per tant, la qüestió que ens interessa especialment d'estudiar en la present tesi doctoral: la imbricació entre la creació literària i l'expressió de l'erotisme que es troba en la poesia catalana del segle XX, concretament en les obres de Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater.

---

<sup>2</sup> Un repertori de diferents motius literaris eròtics es troba a *Œuvres de chair. Figures du discours érotique* (Brulotte, 1998).

## 1.2. Objectius i metodologia

L'objectiu principal del present estudi és determinar quina ha estat l'evolució que ha seguit la representació de l'erotisme al llarg de la poesia catalana del segle XX. Per arribar-hi, ens hem decantat per les obres de tres poetes, Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater, a través de les quals es podrà determinar aquesta evolució. La selecció d'aquests poetes respon a criteris diversos. En primer lloc, es tracta de tres autors que han deixat una considerable empremta en el llegat de la poesia catalana dels últims temps, tal com evidencia la seva recepció i la seva influència en poetes posteriors.<sup>3</sup> En segon lloc, perquè en les seves respectives obres poètiques l'erotisme és una matèria preponderant. Aquesta era una condició que forçosament havien de complir els autors escollits donat el propòsit de la present tesi doctoral. I finalment, perquè la seva producció poètica està emmarcada en tres contextos històrics diferents (dècada dels 20, dels 40 i dels 60) que són, alhora, significatius d'un canvi –o de diversos canvis– en l'esdevenir de la història de la poesia catalana del segle XX. La relació entre l'erotisme i el seu valor subversiu o transgressor envers determinades limitacions històriques, que depenen de concepcions pròpies de cada època i de cada societat, ha estat assenyalada en nombroses ocasions (Bataille, 1957: 42). En aquest sentit, «la poesia de la transgressió és també coneixement. Aquell que transgredeix no solament trenca una regla, va a un lloc on els altres no han anat i sap coses que els altres no saben» (Sontag, 1984: 24). Per tant, a partir de les obres poètiques de Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater, situades en moments concrets de la història de la literatura del segle XX, podrem establir una evolució representativa del tractament de l'erotisme al llarg del període temporal fixat.

Aquest objectiu principal comporta, implícitament, dos altres objectius que no ens sembla que s'hagin de considerar secundaris. Primerament, serà necessari efectuar una anàlisi detinguda de la representació de l'erotisme en les obres poètiques de cadascun dels tres autors i, conseqüentment, una comparativa entre les tres representacions

---

<sup>3</sup> El nostre estudi no és un estudi sobre la recepció d'aquests tres autors. Existeixen estudis sobre la recepció de l'obra de Joan Salvat-Papasseit (Gavalrà, 1988; Aulet, 1991; Alonso, 1997; Alonso, 1999; Saludes, 2003; Alonso, 2008) i de l'obra de Gabriel Ferrater (Perpinyà, 1997), que hem tingut en compte per a la realització de la present tesi doctoral. En el cas de l'obra de Josep Palau i Fabre, com que no disposem de cap anàlisi exhaustiva sobre la seva recepció, n'oferirem una petita mostra al capítol 3.1 del nostre estudi.

determinades. La tesi doctoral, per tant, s'estructurarà en quatre parts. En primer lloc, analitzarem l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit; seguidament, la de Josep Palau i Fabre;<sup>4</sup> després, la de Gabriel Ferrater i, finalment, dedicarem el cinquè capítol de la tesi a efectuar un estudi comparatiu a partir dels resultats obtinguts en l'anàlisi de les corresponents obres poètiques. Per a la realització d'aquesta anàlisi, partirem d'una selecció de poemes de cada un dels autors amb una càrrega eròtica més explícita o més remarcable, dels quals en realitzarem el pertinent comentari, i, així, podrem establir les bases sobre les quals se sustenta la representació de l'erotisme en cadascuna de les obres poètiques dels tres autors. Finalment, realitzarem un breu estudi comparatiu entre les tres obres analitzades i, per últim, podrem determinar quina ha estat l'evolució del tractament de l'erotisme al llarg de la poesia catalana del segle XX i, alhora, podrem valorar la significació de la inclusió de la temàtica eròtica en les diferents etapes històriques en què es produïren les obres poètiques dels tres autors.

La imbricació entre la representació de l'erotisme i el desenvolupament de la poesia catalana del segle XX pot veure's exemplificada en les consideracions que tant Palau i Fabre com Gabriel Ferrater efectuaren de l'obra poètica salvatiana.<sup>5</sup> Joan Salvat-Papasseit fou un dels autors més reivindicats per Josep Palau i Fabre, tal com es pot comprovar en diversos textos de *Quaderns de l'Alquimista*, com ara "Joan Salvat-Papasseit, cinquanta anys més jove" (Palau i Fabre, 1997: 306-307) i "El «Nadal» de Salvat-Papasseit" (Palau i Fabre, 1997: 308-312). A més, Palau i Fabre també destacà notablement l'erotisme dels versos de Salvat:

«Si *La rosa als llavis* de Salvat-Papasseit és encara el millor poema eròtic de la llengua catalana, no és tan sols perquè Salvat-Papasseit era un autèntic poeta i perquè adoptà, socialment, una actitud oberta i avançada en tots els camps, sinó perquè abans s'havia adherit a les formes extremes de l'avantguarda del seu temps i les havia practicat, i el conreu d'aquestes formes, la gimnàstica i l'agilitat adquirides en l'exercici de l'avantguarda respira i informa interiorment el seu cant» (Palau i Fabre, 1997: 118).

---

<sup>4</sup> L'anàlisi dedicada a l'obra poètica de Palau i Fabre parteix parcialment del treball de recerca "La dona i el sexe a *Poemes de l'Alquimista* de Josep Palau i Fabre" (Perera, 2010), realitzat en el marc del Màster de Recerca en Humanitats de la Universitat de Girona.

<sup>5</sup> En canvi, no ens consta l'existència de cap text de Josep Palau i Fabre sobre Gabriel Ferrater ni tampoc cap text de Gabriel Ferrater sobre Josep Palau i Fabre.

Tot i l'enaltiment qualitatiu que Palau efectuà de la poesia eròtica de Salvat-Papasseit, al llarg de la present tesi doctoral haurem d'establir si l'obra poètica de Palau presenta (o no) un tractament de l'erotisme similar al que realitzà Salvat-Papasseit. D'altra banda, aquest fragment demostra el punt de referència, especialment per a les qüestions eròtiques, que esdevingué l'obra salvatiana en el desenvolupament de la poesia catalana del segle XX. En aquest sentit, Gabriel Ferrater també féu referència a l'obra poètica de Salvat-Papasseit, per bé que no la tenia en tan alta consideració com Palau i Fabre:

«De Salvat-Papasseit, naturalment, es tendeix a exagerar-ne la importància, perquè, realment, sí, era una persona molt simpàtica; però, la veritat, s'ha de dir que Salvat-Papasseit és tan petit que, per veure'l, s'ha de tenir realment molt bona vista. Si no fos que la literatura catalana és poquíssim poblada i que concedim una atenció desmesurada a tot allò que hi ha, Salvat-Papasseit fóra imperceptible. Ara bé: la culpa d'això és, simplement, que Salvat-Papasseit va tenir una vida massa dura; va haver de fer d'aprenent d'adroguer des que tenia catorze anys, i la petita realització que va aconseguir és molt més admirable que la realització d'un Gide o d'un escriptor educat, dotat de tradició i dotat d'ensenyament tècnic bàsic» (Ferrater, 1987: 17-18).

Per tant, tot i que Ferrater considerà l'obra de Joan Salvat-Papasseit com la d'un poeta "menor", també li reconegué cert valor en els resultats obtinguts tenint en compte les circumstàncies vitals per les quals hagué de passar Salvat. La valoració radicalment distinta d'un i altre text demostra que la recepció i la percepció de la comunitat literària és canviant i subjectiva. Aquesta constatació també serà determinant en la valoració que efectuarem sobre el tractament de l'erotisme, perquè la hipotètica evolució en la seva representació sembla que hauria de veure's acompanyada d'una modernització o una actualització dels termes. En aquest sentit, la hipòtesi de treball és clara: Salvat-Papasseit representa un punt culminant en la poesia catalana del primer terç del segle XX, ja que els autors posteriors s'hi refereixen de manera reiterada. Palau i Fabre, més proper cronològicament, confessà obertament la seva admiració per la poesia eròtica de Salvat. En canvi, Gabriel Ferrater, autor posterior, menystingué les qualitats literàries de Salvat-Papasseit, però les justificà tenint en compte les circumstàncies en què es desenvolupà la literatura catalana de la seva època.





### 1.3. Justificació

És evident que existeix una tradició eròtica en la literatura catalana que es remunta des de temps antics (Rossich, 1985; Pitarch; Gimeno, 1998). Per tant, no hauria de ser cap sorpresa un estudi com el que proposem. Tanmateix, el segle XX ha estat marcat per diversos esdeveniments històrics que han afectat especialment el normal desenvolupament de la literatura catalana i, encara més concretament, el de la literatura catalana eròtica. En aquest sentit, després del franquisme i de l'abolició de la dictadura, es féu molt difícil oferir una imatge «ordenada y orgànica (en el sentido, esto último, de su inserción en una tradición propia) [...] de la triple vertiente –o la triple frontera– de la sexualidad, el erotismo y la pornografía» (Cano, 1979: 39). Tot i això, l'any 1977 aparegué la primera i, de moment, única antologia que compleix les mateixes premisses sobre les quals es fonamenta el nostre estudi.<sup>6</sup> Ens referim a l'*Antologia de la poesia eròtica catalana del segle XX*, en una edició a cura de Josep Maria Sala-Valldaura. Per tant, tenint en compte les convulsions per les quals ha hagut de transitar la literatura catalana del segle XX, ens sembla del tot pertinent realitzar un estudi sobre l'evolució d'aquesta temàtica, centrat concretament en la seva representació lírica.

«quan es parla d'erotisme i literatura, hi ha la comprensible tendència a explicar la nova facilitat de tractar aquests temes en contrast amb la pudibunda estretesa anterior, quan el que caldria, en tot cas, és explicar aquesta, perquè en les llargues relacions entre el sexe i la paraula escrita, l'excelsional ha estat aquest període de censura, i no la nostra relativa llibertat» (Sòria, 2007)

La necessitat d'objectivació de l'evolució que ha sofert la representació de l'erotisme al llarg del segle XX també fou reivindicada per Joan Fuster a principi de l'any 1978: «avui hi ha uns mitjans tipogràfics i cinematogràfics de què no disposaven els nostres avis i rebesavis. Aparentment, l'erotisme actual supera els precedents, però només en els recursos. És una tradició» (Fuster, 1978: 35). En aquest article, titulat significativament "Salvem el patrimoni eròtic", Fuster posà de manifest la poca atenció que generalment s'havia prestat a les qüestions literàries eròtiques i, alhora, reclamà la necessitat de posar-hi remei. La present tesi doctoral pretén endinsar-se en l'esclletxa

---

<sup>6</sup> L'any 2008 també sortí a la llum *Eròtiques i despentinades. Un recorregut de cent anys per la poesia catalana amb veu de dona*, a cura d'Encarna Sant-Celoni. Com el seu títol indica, es tracta d'una antologia que recull poemes escrits per dones i, per tant, la voluntat de visibilització d'aquest gènere delimita les possibilitats de la tria, realitzada seguint un barem diferent dels nostres.

oberta d'aquest àmbit de la història cultural catalana del segle XX que és l'erotisme, ja que encara no ha estat acadèmicament estudiat. Així doncs, la nostra pretensió última és posar de relleu el valor d'allò eròtic i fer visible la significació de la seva inclusió en els processos de desenvolupament d'una literatura normalitzada.

## 1.4. Agraïments

Aquesta tesi doctoral no hauria estat possible sense l'ajuda inestimable de la directora, Mariàngela Vilallonga, que amb la idoneïtat dels seus consells i la seva col·laboració al llarg de tot el procés de recerca ha contribuït enormement a portar l'estudi a bon port. Així mateix, vull agrair sincerament a Francesc Montero i Begoña Fernández, secretaris de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona, la seva disponibilitat en tots els tràmits i obligacions burocràtiques.

També agraeixo l'ajuda i la companyia dels recents doctors i dels futurs doctors amb qui he compartit l'etapa de desenvolupament de la tesi, especialment a Mariona Viñolas, Esther Fabrellas, Marc Sogues i Damià Bardera. De la mateixa manera, he d'agrair a Laura Masmiquel i Elisabet Sunyer el seu suport i la seva paciència en les estones de despatx compartides.

A Jordi Gispert, excel·lent llibreter i millor amic, vull agrair-li la seva diligència en l'obtenció de materials diversos i la seva presència sincera en tot el camí recorregut fins arribar on som.

El disseny de la coberta és obra i gràcia de Miquel Amela (Enserio): gràcies per ordenar-me les idees, per la companyia musical i per ser-hi sempre que cal.

També he d'agrair la confiança i el recolzament de la família, Mercè, Andreu, Marc, amb un record especial per a la meva tia Rossita, que se n'anà a mesura que s'acostava l'última fase de realització de la tesi.

Finalment, *last but not least*, he de donar les gràcies a en Jordi, per tot.



## 2. JOAN SALVAT-PAPASSEIT (1894 – 1924)

### 2.1. Presentació

L'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit ha estat una de les abordades des de més diferents punts de vista de la literatura catalana. Fins i tot podem afirmar que, en certs moments, ha estat utilitzada programàticament o instrumentalment, ja que alguns dels acostaments que ha rebut han estat més atents a les qüestions extraliteràries que no pas als motius estrictament literaris. La primera edició completa de les seves poesies no es publicà fins l'any 1962,<sup>7</sup> quan la literatura catalana «havia adoptat aleshores maneres realistes com a mètode de resistència» (Miralles, 1982: 45). Aquesta tendència crítica, la del realisme històric, marcà un punt d'inflexió en la recepció de Salvat-Papasseit (Aulet, 1991: 103-104). Així, durant unes quantes dècades, els comentaristes de l'obra poètica de Salvat-Papasseit «han preferit desatendre l'anàlisi textual per concentrar-se en dos conceptes tangencials» com són «les qüestions secundàries, líricament parlant, de l'adscripció de Salvat als designis de l'avantguarda i, alhora, de la importància de la seva biografia com a determinant de la seva creació en vers» (Keown, 1996: 158).

En el nostre estudi dedicat a l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit, volem allunyar-nos de les lectures crítiques preestablertes, volem deixar de banda el qualificatiu de “malaguanyat” que durant tants anys ha acompanyat la valoració dels seus poemes, tal com ja lamentà Fuster (1962: 37-38), i volem analitzar objectivament, fins al punt que això ens sigui possible, l'obra poètica que Salvat-Papasseit ens deixà, que no entenem com una promesa d'allò que hauria pogut ser i no fou, sinó com una veritable realitat poètica demostrable a través d'una lectura desvinculada de tot condicionament extern. Com afirmà Miralles, coincidim en què «és injust subscriure el desdeny dels noucentistes, la malfiança i la inquietud dels lectors acadèmics o massa literaturitzats» i, finalment, «cal comprendre sense recels aquesta poesia esplèndidament original i sincera» (Miralles, 1982: 54).

---

<sup>7</sup> *Poesies* (Salvat-Papasseit, 1962), en una edició a cura de Joan Sales. Tanmateix, totes les citacions de la present tesi doctoral remeten, si no s'indica el contrari, a la segona edició (Salvat-Papasseit, 1978), que anà a càrrec de Joaquim Molas. Aquesta segona edició inclogué un apèndix amb els poemes dispersos de l'autor, i se substituï “L'esbós biogràfic” de Tomàs Garcés i la “Introducció a la poesia de Salvat-Papasseit” de Joan Fuster, que aparegueren a la primera edició, per un únic “Pròleg”, de Molas, a la segona.

En primer lloc, hem de tenir en compte que els vuit anys de producció poètica de Joan Salvat-Papasseit «són els anys de la consolidació del Noucentisme com a programa cívico-cultural de la burgesia catalana» (Miralles, 1994: 21). Aquest fet no és aliè a algunes manifestacions de la primera recepció de la seva obra, realitzada per autors vinculats, més o menys directament, amb els plantejaments estètics del Noucentisme, que menyspreà «les manifestacions avantguardistes, si no en general, com a mínim en el cas de Salvat-Papasseit. I d'això se'n deriva, de retruc, una certa actitud paternalista amb Salvat, que de vegades pren un to força ofensiu» (Alonso, 2008: 41-42). Després de la mort de l'autor, la davallada de la presència de la seva obra i de la seva figura en les publicacions literàries de l'època fou notòria, i Joan Teixidor, una de les primeres personalitats que reivindicà la figura i l'obra de Salvat, se'n queixà ja l'any 1934:

«Els deu anys transcorreguts de la seva mort ençà, no han vist aparèixer un càl·lid [sic] revolt de fervors ni per ventura un intent una mica complet de valoració – deixem al marge si en sentit afirmatiu o negatiu– [...] ens manquen intents integradors de judici i, sobretot, una antologia dels seus poemes, encara més si es té en compte que obres tan representatives com el “Poema de la rosa als llavis” i “Ossa [sic] Menor” es publicaren en edicions limitades, avui d'impossible adquisició» (Teixidor, 1934: 315-316).

Durant les últimes dècades han aparegut diversos estudis rigorosos, mancats d'intencions extraliteràries programàtiques, sobre l'obra de Joan Salvat-Papasseit, que han perfilat el seu valor i l'han posat al lloc que li correspon, que és un de destacat, dins el panorama de la literatura catalana del segle XX. A més, la influència que Salvat exercí sobre nombrosos autors posteriors ha estat reivindicada explícitament.<sup>8</sup> En aquest sentit, també cal tenir en compte que no existeixen gaires casos en la literatura catalana contemporània que puguin equiparar-se a l'elevat grau de popularització i repercussió entre els lectors corrents de què ha gaudit la poesia de Salvat-Papasseit (Alonso; Veny-Mesquida, 2009: 61). Així, la seva obra compta amb una nombrosa quantitat d'edicions divulgatives de diversos formats i per a diferents tipus de públic, a més de l'abundant bibliografia crítica i acadèmica que ha suscitat. Les seves circumstàncies vitals, la seva mort prematura, la seva agosarada i trencadora obra, la seva àmplia difusió, etc., han

---

<sup>8</sup> A tall d'exemple, volem recordar que la poeta Maria-Mercè Marçal lloà el fet que Salvat-Papasseit obrís «les portes de la poesia catalana del segle XX al Cos –aquest cos que la nostra cultura, de Plató ençà, ha tractat tan malament» (Marçal, 2004: 93). Certament, com tindrem ocasió de demostrar, l'obra de Salvat explora intensament l'esfera del desig sensual a través de la glorificació de diverses parts del cos femení, que adquireix, en conjunt, una importància cabdal.

acabat convertint la figura de Joan Salvat-Papasseit en un «mite de la poesia catalana. Una veritable llegenda literària» (Pla, 2010: 467).

La temàtica eròtica en l'obra poètica de Salvat-Papasseit és una de les seves particularitats més distintives, i es troba concentrada, bàsicament, en els poemaris *La Gesta dels Estels* (1922) i, sobretot, *El poema de La rosa als llavis* (1923).<sup>9</sup> Nombrosos crítics han destacat el vessant eròtic d'aquest ja mític llibre de Salvat-Papasseit, que en diverses ocasions ha estat considerat el «gran poema eròtic de la poesia catalana» (Oller, 1986: 174). Tanmateix, aquesta temàtica no es veu esgotada en un sol llibre, sinó que, com veurem, apareix de manera reiterada en l'obra anterior i posterior del poeta. A través d'una anàlisi dels poemes de l'autor que contenen una càrrega eròtica més destacable o explícita, establirem quines són les bases de la seva evolució i quins són els seus trets més característics.

Sobre el tractament de l'erotisme en l'obra poètica de Salvat-Papasseit, la major part d'estudiosos ha tendit a reiterar bona part del tòpics que han anat quallant en la seva valoració crítica. Se sol destacar recurrentment un tipus d'erotisme exultant, que contrasta amb la contenció i el classicisme propi de l'imaginari noucentista de l'època. Per exemple, Joan Teixidor considerà que «el *Poema de la Rosa als llavis* és la manifestació explícita i contundent d'una sensualitat perfecta» (Teixidor, 1934: 338) i, afegí: «No compta la poesia catalana, moderna, amb cap poema d'amor que deixi tan al descobert intimitats eròtiques i doni al mateix temps una impressió tan extraordinària de netedat» (Teixidor, 1934: 339). Joaquim Molas també destacà que la poesia de Salvat insinua la unió carnal a través d'una «joia d'amor, neta i transparent» (Molas, 1978: xxxvi). En aquest mateix sentit, podríem anar esmentant altres exemples similars, perquè alguns dels arguments que es troben en la primera recepció de Salvat-Papasseit, precisament pel fet de continuar repetint-se històricament, esdevingueren tòpics en la recepció posterior de l'obra de l'autor (Alonso, 2008: 40).

Tanmateix, encara no comptem amb un gruix destacat d'estudis dedicats exclusivament a la temàtica eròtica de l'obra poètica de Salvat, sinó que, generalment, es valora de manera superficial aquest vessant, i la majoria de lectures interpretatives van en la

---

<sup>9</sup> Sempre ens referirem a aquests poemaris mantenint les majúscules que figuren a la tipografia de la coberta de les primeres edicions de les obres.



mateixa direcció. El citat article de Teixidor serví de precedent per a bona part de les revisions i crítiques posteriors de l'obra poètica de Salvat-Papasseit (Alonso, 1997: 108). Tot i que Teixidor dedicà diversos fragments del seu text a les qüestions amoroses, ens sembla que un component com l'eròtic, explorat tan originalment i amb una presència tan notable, mereix de ser considerat amb més profunditat i de manera desvinculada de qualsevol lectura ideològica o programàtica. La innovació i, fins i tot, el trencament que suposà l'obra de Salvat-Papasseit en una època en què els postulats noucentistes eren encara de plena vigència, és un altre dels motius que fa inevitable deixar de destacar la seva poesia, perquè, com ha estat dit, «l'erotisme desinhibit del *Poema de la rosa als llavis* (1923) fa d'aquest llibre un referent líric sense precedents» (Ballart; Julià, 2012: 137).

L'avantguardisme, o el no avantguardisme,<sup>10</sup> de Salvat-Papasseit, que històricament ha dividit la crítica encarregada de valorar la seva obra, quedarà al marge —és a dir: en un costat, no gaire visible— de les nostres consideracions. Tot i que la presència de la temàtica eròtica en l'obra de Salvat pot relacionar-se, com veurem, amb els postulats estètics de l'avantguardisme literari, perquè la seva visió de l'amor, triomfant, físic i ardent, contrasta amb l'idealisme «*de los líricos noucentistas*» (Clementson, 2011: 224), no podem efectuar una anàlisi profunda de l'estètica avantguardista en l'obra de l'autor perquè sobrepassaria els límits temàtics que ens hem fixat en el context de la present tesi doctoral. L'erotisme en la poesia de Joan Salvat-Papasseit és ja una matèria prou densa en ella mateixa, i aquesta densitat ens obligaria a passar d'esquitllentes per la qüestió de la seva adscripció a l'avantguarda, que reclama un nivell de profunditat gairebé equivalent al de la qüestió eròtica. A més, la problemàtica que envolta l'avantguardisme de Salvat-Papasseit va més enllà de la seva obra estricta:

«en parlar sobre si Salvat és o no avantguardista, allò que realment s'està qüestionant és si hi ha o no un avantguardisme català, almenys tal com s'entén un avantguardisme francès o italià. En aquest sentit, sembla obvi pensar que, quan els punts de partida són tan diferents, difícilment els objectius seran els mateixos» (Alonso, 2008: 57).

---

<sup>10</sup> J. V. Foix fou una de les primeres personalitats que negà l'avantguardisme de Salvat-Papasseit; el considerà, directament, un «fals avantguardista» (Foix, 1925: 66). Fuster, per la seva banda, sostingué que «a Salvat-Papasseit, per ésser un bon avantguardista, li faltava mala fe» (Fuster, 1962: 59). Molas, simplement, deixà escrit que Salvat «s'havia format de mala manera» (Molas, 1978: viii).

Així doncs, com que no podem atendre la qüestió de l'adscripció de Joan Salvat-Papasseit a l'avantguardisme com es mereixeria, preferim no caure en generalitats poc argumentades i tan sols donar-hi entrada quan sigui inevitable per tal d'analitzar la utilització que l'autor efectuà de certs recursos avantguardistes, futuristes o cubistes, quan aquests tenen a veure amb una funció poètica relacionada amb l'erotisme, el veritable tema del nostre estudi.



### 2.2.1. *Poemes en ondes Hertzianes*

Com ja hem apuntat en el capítol de presentació, la temàtica eròtica fou explorada extensament per Salvat-Papasseit en els llibres *La Gesta dels Estels* i, especialment, *El poema de La rosa als llavis*. Tanmateix, en els seus poemaris anteriors, sobretot a *Poemes en ondes Hertzianes* (1919) i a *L'irradiador del Port i les gavines (Poemes d'avantguarda)* (1921),<sup>11</sup> hi trobem alguns dels elements que, posteriorment, Salvat-Papasseit reutilitzà per bastir el conjunt de la seva obra poètica. Les composicions que formen part de *Poemes en ondes Hertzianes* «testimonien l'heterogeneïtat de la seua poètica: la connivència amb la retòrica universitària, la devoció pel teixit simbòlic de la tradició modernista i pel poema espacial, segons els cànons de les poètiques d'avantguarda» (Gavaldà, 1988: 171). Tot i això, el que a nosaltres ens interessa de destacar especialment del seu primer poemari és l'aparició d'alguns elements com, per exemple, la rosa i el foc, que, com veurem, esdevindran símbols fonamentals de l'imaginari eròtic del conjunt de l'obra poètica salvatiana.

L'encarregat d'obrir *Poemes en ondes Hertzianes* és el poema “Lletra d'Itàlia”, en el qual Joan Salvat-Papasseit utilitzà la figura de l'escriptor Dídac Ruiz, entre d'altres, per donar compte d'algunes novetats en l'àmbit del futurisme italià. Un dels fragments de la composició diu: «Dídac Ruiz, a Mòdena (ens ho ha fet saber Antonino Foschini), ha escrit que la blasfèmia és la rosa de foc de la virtut». Per entendre el context en què s'ha de situar aquesta sentència, cal tenir en compte que l'any 1911 Ruiz publicà *Contes de gloria y d'infern seguits dels Diàlegs y màximes del Super-Christ*. En aquesta obra, Ruiz exposà la seva “teoria de la blasfèmia”, segons la qual l'home desitja assimilar-se a Déu i desplaçar-lo, perquè Déu és una imatge creada per l'home a partir d'allò que desitjaria ésser (Mas, 2004: 227). Aquesta mateixa idea, com tindrem ocasió de comprovar, és present en alguns poemes posteriors del mateix Salvat-Papasseit, i possiblement prové de la influència estètica que Dídac Ruiz exercí sobre l'autor.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Tal com hem indicat a propòsit de la tipografia de *La Gesta dels Estels* i d'*El poema de La rosa als llavis*, també mantindrem les majúscules d'«Hertzianes» i de «Port» en els casos de *Poemes en ondes Hertzianes* i de *L'irradiador del Port i les gavines*, a pesar «de l'ús que s'ha imposat en la crítica» (Gavagnin, 2007: 194).

<sup>12</sup> Per a més informació sobre la influència de Ruiz en l'obra de Salvat-Papasseit remetem a la secció “La poètica dels haikús de Joan Salvat-Papasseit” de la tesi doctoral de Jordi Mas (2002: 461-469).

Tanmateix, el que nosaltres volíem remarcar d'aquest fragment és que la sentència posada en boca de Ruiz fusiona dos dels símbols definitoris de l'imaginari eròtic de Salvat-Papasseit: la rosa i el foc. A més, la formulació contrasta amb la concepció literària més comuna de la virtut, ja que no era gens habitual trobar-la relacionada amb la blasfèmia. D'aquesta manera, la blasfèmia propugnada per Ruiz i, consegüentment, per Salvat-Papasseit, equiparada en el poema a una «rosa de foc», esdevé símbol de ruptura i d'atreviment.<sup>13</sup> El segon element, el foc, també és present en altres composicions del recull, com ara “Columna vertebral: sageta de foc” i “54045”, poemes que tracten, implícitament, la inadaptació del jo a les convencions socials del món modern (Aulet, 2007: 16). Per tant, en aquestes dues composicions el foc no apareix com a expressió de desig o passió eròtica, com sí que ho farà en poemes posteriors de l'autor. Tanmateix, tampoc no volíem deixar de destacar-los perquè la ruptura envers les convencions, tant les socials com les relacionades amb qüestions eròtiques, adquiriran un important paper en la poesia posterior de Salvat-Papasseit.

El poema “Interior” és el primer poema inclòs a les *Poesies completes* de Joan Salvat-Papasseit en què apareix explícitament la figura de l'estimada. La seva descripció ocupa només tres versos de la composició:

Els ulls de ma estimada  
brillen com els d'un gat  
I com l'escata

Així, podem comprovar com l'aparició de l'estimada, una figura cabdal en el conjunt de la poesia eròtica de Salvat-Papasseit, no s'esdevé en el primer moment de manera completa, sinó que ho fa mitjançant el recurs sinecdòquic. D'altra banda, el cos de l'estimada no apareix encara amb les connotacions eròtiques que més endavant seran explorades intensament per l'autor. Tanmateix, ens sembla oportú de remarcar aquesta primera referència per dos motius. En primer lloc, per la utilització de la sinècdoque

---

<sup>13</sup> La Barcelona del tombat de segles XIX i XX era coneguda amb el nom de “Rosa de foc” a causa de la conflictivitat social: «es va difondre internacionalment la imatge de Barcelona com a ciutat roja, obrera i anarquista, conflictiva i violenta, revolucionària. [...] La Barcelona roja, a més, era lògicament alhora avantguardista en el camp de la cultura, com representa, per exemple [...] el poeta Joan Salvat-Papasseit, ell mateix innovador i revolucionari, entorn a la imatge de la rosa de foc que simbolitza fins avui aquesta Barcelona» (Carreras, 2003: 116). Les connotacions del sintagma «rosa de foc» indiquen, doncs, una ruptura envers determinades concepcions d'ordre moral del moment històric en què Salvat-Papasseit produí la seva obra.

que, juntament amb la metonímia, serà una de les figures retòriques més utilitzades per Salvat-Papasseit en els poemes en què s'explora l'esfera de la sensualitat i, en segon lloc, perquè en altres poemes del mateix autor els ulls de l'estimada esdevenen una peça clau en la construcció del desig sensual que hi trobem expressat.

Així doncs, a través d'aquestes breus consideracions referides als *Poemes en ondes Hertzianes*, volíem fer notar que alguns dels elements presentats en diverses de les deu composicions que hi són recollides, com per exemple la rosa, el foc o la mirada de la dona, es convertiran en símbols fonamentals de la poesia eròtica posterior de l'autor.



### 2.2.2. *L'irradiador del Port i les gavines*

Si bé el to amorós ocupa un espai lateral al primer poemari de Joan Salvat-Papasseit, aquest tema «travessa i homogeneïtza el conjunt de poemes de *L'irradiador del port i les gavines*» (Gavaldà, 1988: 182). Són diversos els estudiosos que han destacat el contrast implícit en el títol del segon recull de Salvat-Papasseit, establert pel maquinisme representat a través de «*L'irradiador*» i l'imaginari literari tradicional representat per «*les gavines*». De fet, el poemari recorre «textures diverses, que van del dinamisme a l'estatisme, del blasme a la concòrdia, de la innovació a la tradició, de la visualització a la configuració discursiva de l'escriptura» (Balaguer, 1997: 39).

En una de les primeres composicions de *L'irradiador del Port i les gavines*, «Passional al metro (Reflex nº 1)», la passió eròtica descrita es troba relacionada amb la mirada entre els amants. Com ja hem apuntat, aquest serà una dels mecanismes habituals en la poesia de Salvat, però el poema ens sembla també interessant perquè presenta encara més elements dels que aniran conformant el lirisme eròtic de la poesia de l'autor.

Antínoüs      donzell príap perdut  
i una rosa als llavis que el guia en la nit

Mireu si brillen els seus ulls  
que Penèlope es deixa de la roba  
i s'esllangueix de rostre com una cera verge

Antínoüs és en la fosca      i una rosa als llavis  
que li vol fer vilesa  
   d' enamorar Penèlope  
   l' esquerpa

Antínoüs s'ha menjada  
   lentament

#### **UNA ROSA**

*-justament en passant sota la serp del Sena direcció Saint- Lazare*

En primer lloc, ens sembla destacable el fet que el metro de París sigui l'espai que acull la història d'Antínoüs i Penèlope, dos personatges homèrics situats en un present



contemporani i, per tant, «en un espai que els és impropri, que tant és el del metro com el d'uns versos de factura avantguardista [...] No és estrany que de bon principi Antínoüs se'ns presenti com un donzell “perdut”, descol·locat» (Aulet, 2007: 89). Tanmateix, l'element que permet que Antínoüs es guiï durant la nit és, precisament, «una rosa als llavis», imatge que apareix en aquest poema explicitada per primera vegada en l'obra poètica de Salvat-Papasseit i que, com ja hem indicat, esdevindrà una de les seves particularitats definitòries. Així mateix, els ulls brillants d'Antínoüs són els que fan que Penèlope s'esllangueixi «de rostre com una cera verge». Les verges, com a designació de les belles fadrines susceptibles de ser objecte de desig poètic, apareixeran diverses vegades en l'obra posterior de Salvat. Tanmateix, en aquesta composició, la imatge de la «rosa als llavis» no és suficient per enamorar l'esquerpa Penèlope, i Antínoüs s'ha d'acabar menjant «la rosa del seu galanteig, just en el moment que la forma del poema (la tipografia que destaca «UNA ROSA») és menys convencional, més difícil de pair» (Aulet, 2007: 89). Per tant, la ubicació temporal i espacial dels personatges homèrics, combinada amb la forma avantguardista, demostra que aquest poema és un bon exemple de la utilització interessada que Salvat-Papasseit realitzà d'un «tipus de classicisme que havia imposat el noucentisme imperant» (Aulet, 2007: 88).

D'altra banda, “Passional al metro (Reflex nº 1)” també ens sembla destacable perquè és la composició amb la qual s'enceta el tema de l'enamorament en el tren o en el metro, una situació que apareix recurrentment en l'obra poètica de Salvat-Papasseit. En trobem un altre exemple en el poema següent, “La femme aux oranges (Reflex nº 2)”. La relació entre el poema immediatament anterior i “La femme aux oranges (Reflex nº 2)” és evident no només pels seus respectius títols, que indiquen diferents reflexos de diferents recorreguts subterranis, sinó també perquè “Passional al metro (Reflex nº 1)” i “La femme aux oranges (Reflex nº 2)” són els únics poemes inclosos a *L'irradiador del Port i les gavines* en què l'autor hi féu constar la data de composició: 1 i 12 de març de 1920, a París. Aquestes són les dates que limiten l'estada que Salvat-Papasseit realitzà a la capital francesa, que aleshores encara era la gran icona de la modernitat, durant la qual l'autor descobrí el metro (Gadea, 1994: 17). La visita marcà profundament l'autor, i un dels indicis que ho demostra és que, a partir d'aquell moment, Salvat-Papasseit convertí el metro en un més dels espais de seducció possibles de la seva l'obra poètica. L'exemple de “La femme aux orange (Reflex nº 2)” ens ho confirma:

La cançó del metro, que es mulla el ventre al Sena, a la vella Cité,  
traspua tots els sostres i diu:

–Avui só perfumat  
per una grassa impresa.  
Porto un braçalet blau,  
un altre de vermell  
i les anques més nues.

Les sandàlies polides amb brillants.

I així la meva amada  
ve assetjada a desdir:  
per això és que baixa a Rennes  
es deixa la cotilla a Saint-Michel  
i s'ajeu al meu bany de purpurina.

Banyera del NORD-SUD!

Finava la cançó quan la femme aux oranges, direcció Château  
d'Eau, s'ha descobert la brusa i ha ensenyat els mugrons  
que eren com una llàntia de cremell.

“La femme aux oranges (Reflex nº 2)” està construït formalment a partir de dues parts ben diferenciades. El principi i el final de la composició són segments narratius que emmarquen la cançó cantada pel vagó de metro, situada a la part central del poema. Segons Gadea, el fet que «la forma més o menys destruïda del poema» inclogui una cançó, mostra una combinació dels principis estètics de la ruptura avantguardista amb elements de la tradició (Gadea, 2010: 13). Si bé el segment narratiu serveix per presentar la cançó, en el fragment central el metro apareix personificat a través de la seva identificació com a veu d'enunciació de la cançó. Així, el metro s'autopresenta com un seductor, perfumat i polit, convertint-se en subjecte de la història amorosa relatada (Gavalda, 1987: 51). «La femme aux oranges» és l'objecte de desig que ha provocat la cançó del metro, tot i que la seva descripció no s'inicia subtilment fins a la segona estrofa de la cançó, i la seva presència física i explícita no arriba fins el fragment narratiu final, en què la noia es descorda la brusa i ensenya els mugrons.

La imatge final de “La femme aux oranges (Reflex nº 2)” pot recordar el retrat femení del quadre “La dona de les taronges” de Joaquim Sunyer, a qui Salvat-Papasseit dedicà el poemari, ja que totes dues dones mostren els mugrons sense pudor. Tot i que entre el subtítol de *L'irradiador del Port i les gavines (Poemes d'avantguarda)* i «la dedicatòria a Joaquim Sunyer, un noucentista militant» (Molas, 1978: xix), s'estableix tàcitament una contraposició,<sup>14</sup> és possible que Salvat l'invoqués pel tractament que Sunyer oferí del nu femení (Gavaldà, 1987: 20). Així, els mugrons, tant en el quadre de Sunyer com en el poema de Salvat, ocupen una posició estratègica: són al centre geomètric de la pintura i a la cloenda del text (Gavaldà, 1987: 20). D'aquesta manera podem observar com va prenent rellevància una de les parts del cos femení que es convertirà en objecte de delectació de la veu poètica al llarg de la poesia de Salvat-Papasseit: els pits i els mugrons. L'efecte sorpresa del final de la composició s'aconsegueix a través de la simultaneïtat entre el discurs narratiu i el discurs poètic, perquè els «discursos comparteixen un mateix espai, però introdueixen dues veus i dos temps» (Gavaldà, 1987: 51). Aquesta és una altra de les característiques comunes entre “Passional al metro (Reflex nº 1)” i “La femme aux oranges (Reflex nº 2)”: en tots dos poemes el temps de la modernitat es fon amb el temps suprahistòric de l'amor (Gavaldà, 1987: 52). Aquest tret serà recurrent en bona part de l'obra poètica de Salvat-Papasseit, ja que en diverses de les seves composicions, «igual com en el cubisme pictòric, s'hi convoquen múltiples nivells temporals i espacials» (Balaguer, 1997: 33). Així mateix, els dos poemes estan «presidits per un erotisme directe, on les dues màquines, el metro i el sexe, són, en l'agressivitat avantguardista, reflex l'una de l'altra» (Martínez, 1994: 44); i aquest és l'aspecte que ens sembla més destacable donada la temàtica de la present tesi doctoral.

El poema que segueix “La femme aux oranges (Reflex nº 2)” és “Encara el tram”,<sup>15</sup> que reprèn el tema de l' enamorament durant un trajecte ferroviari, i el pretext que suscita la composició és la mirada d'una noia durant un recorregut en tramvia. D'aquesta manera podem comprovar com, efectivament, els ulls són una de les parts del cos que pren més rellevància en la primera poesia de Salvat-Papasseit com a incitadora del desig.

---

<sup>14</sup> Com ja hem apuntat, alguns estudiosos s'han basat en la contraposició que suposa el simbolisme dels dos elements que formen part del títol d'aquest poemari de Salvat per postular una hipotètica «evolució que aniria des de l'avantguarda a la tradició, i, doncs, en aquest sentit, *L'irradiador...* seria el llibre clau. És, però, una interpretació superficial que no tindria en compte el contingut del poemari ni els subtítols» (Alonso; Veny-Mesquida: 2009: 63).

<sup>15</sup> Publicat per primera vegada a *La Revista*, el 16 de novembre de 1920.

Noia del tram, tens l'esguard en el llibre,  
i el full s'irisa

en veure's cobejat.

I el cobrador s'intriga si giraràs el full:  
sols per veure't els ulls!

Que les cames se't veuen

i la mitja és ben fina;

i tot el tram ets tu.

Però els ulls no se't veuen.

I la teva mà és clara

que fa rosa el teu cos de tafetà vermell,

i el teu mocadoret ha tornat de bugada.

Però els ulls no els sabem!

I si jo ara baixés? –Mai no et sabria els ulls...

Té, ara, ja he baixat!

La noia convertida en objecte de desig del poema és presentada directament al primer vers i, tal com s'indica, és desitjada, precisament, per la impossibilitat d'observar-li la mirada. L'atracció que exerceixen els ulls de la noia és tal que el full del llibre que llegeix «s'irisa», «no tant per una emoció (sentir-se cobejat), sinó perquè els ulls de la noia s'hi posen» (Martínez, 1994: 45). Així, l'impediment d'observar la mirada de la noia fa que l'anhel de la veu poètica augmenti progressivament, de manera que la noia acaba essent transfigurada en la totalitat del tramvia, a través d'una operació similar a la personificació del vagó de metro que acabem d'observar a propòsit de “La femme aux oranges (Reflex nº 2)”. El tramvia, per tant, caracteritzat amb una dimensió completament sensual, funciona com a representació del desig d'allò inassolible, inabastable, que fuig igual com ho fa el tren. Tot i que la descripció de la noia inclou un suggerent «contrast dels colors de la mà, el vestit i el mocador» (Bou, 1989: 234), allò que realment desitja la veu poètica, i que engloba el desig comú de la resta d'homes del vagó, és la mirada de la noia. A la part final del poema es contempen dues possibilitats per tal de veure acomplert aquest desig: o bé la noia aixeca els seus ulls del llibre que llegeix, o bé el jo poètic baixa del vagó per intentar trobar –o oblidar– la mirada de la noia. Aquesta segona opció és la que apareix formulada en els dos últims versos de la

composició, que acaba amb un final imprevist, un recurs típicament horacià que esdevindrà igualment un dels recursos habituals en la poesia de Salvat.<sup>16</sup> El gest del jo poètic és brusc, «arrogant o desesperat [...] gairebé còmic de tan abrupte» (Martínez, 1994: 45); i d'aquesta manera es distancia de la resta del passatge, apoderant-se de la història i del discurs (Gavalrà, 1987: 28), i alhora es diferencia de la comunitat de passatgers amb qui ha experimentat conjuntament el desig envers els ulls de la noia.

La relació entre “Encara el tram” i el poema “La bella dama del tramvia”, de Josep Carner, inclòs al recull *Auques i ventalls* (1914), ha estat apuntada en diverses ocasions (Martínez, 1994: 46; Aritzeta, 1997: 146; Bou, 1999: 210; Subiràs, 2006: 114-115). Tot i que les dues composicions expressen la bellesa d'una noia situada a l'interior d'un tramvia, les circumstàncies en què es produeix l'anècdota sobre la qual se sustenten els poemes i la posició que ocupen les respectives veus poètiques és ben diferent. En el poema de Salvat, el jo poètic anuncia gairebé la totalitat del discurs poemàtic des de l'interior del mateix vagó en què es troba la noia; en canvi, en la composició de Carner, la veu poètica anuncia el discurs des de l'exterior del tramvia, situat a la vorera prop de la parada, i precisament recomana de contemplar la bellesa de «la dama del tramvia» només llunyament, sense pujar-hi mai: «Anem a peu, poetes, car la beutat defall / en el topant on hom enfila». D'aquesta manera, el moviment i el dinamisme de la composició de Salvat es contraposa a l'estatisme del poema de Carner. A més, el jo poètic de la composició de Salvat-Papasseit focalitza l'atenció en la descripció del moment de la visió concreta, en les accions de la dona; en canvi, en el poema de Carner els detalls de l'experiència urbana condueixen la composició envers una reflexió moral final (Bou, 1999: 211). Les diferències discursives entre tots dos poemes, per tant, són notables.

Així mateix, podem realitzar una lectura d'“Encara el tram” de Salvat com una revisió o una rèplica del poema carnerià per motius que van més enllà dels estrictament discursius. Per això ens serà útil recordar el sonet “Cançó de l'amor efímera”,<sup>17</sup> un dels poemes dispersos de Salvat-Papasseit que fou recollit posteriorment a l'apèndix de les seves *Poesies completes*. Aquesta és una altra composició de l'autor que inclou el tema de l'enamorament durant un trajecte de tramvia, en la qual el jo poètic descriu extensament la bellesa d'una noia situada a l'interior d'un vagó. Tot i presentar una anècdota similar,

---

<sup>16</sup> Aquest tret ha estat indicat en diverses ocasions (Fuster, 1962: 67; Castellet; Molas, 1978: 66).

<sup>17</sup> Publicat per primera vegada el 21 de febrer de 1920 a la revista *El Dia*, dirigida per Joaquim Ventalló.

existeixen diverses diferències entre aquest poema i “Encara el tram”. La més destacable és que, en els últims versos de “Cançó de l’amor efímera”, és precisament la noia qui baixa del tren. Per tant, aquesta composició ofereix encara una altra variant del mateix pretext,<sup>18</sup> que dista igualment del plantejament proposat en el poema de Carner, ja que les composicions de Salvat-Papasseit mantenen una posició «*very favorable to modernity and one of its most pervasive symbols, the streetcar*» (Bou, 1999: 210).

“Cançó de l’amor efímera” és un sonet de versos alexandrins que Salvat-Papasseit no inclogué en cap dels seus reculls. Ens sembla significatiu que la composició sigui un sonet perquè l’únic sonet que Salvat decidí publicar en els seus poemaris és “Pantalons llargs”, dedicat simptomàticament a Josep Maria López-Picó. El sonet era una de les formes més cotitzades pels poetes noucentistes de la mateixa època durant la qual Salvat-Papasseit escriví. Tanmateix, el conjunt de l’obra poètica de Salvat demostra que l’autor preferí de tractar irònicament el sonet, ja que molts dels seus poemes «compten amb catorze segments, agrupats irregularment i amb *anomalies* mètriques» (Gavaldà, 1987: 47); tergiversant, d’aquesta manera, la forma mètrica preestablerta. Així doncs, tenint en compte, en primer lloc, l’escassa diferència d’anys entre la publicació d’*Auques i ventalls* i els dos poemes de Salvat-Papasseit i, en segon, el particular ús que Salvat efectuà de la forma del sonet, és fàcil interpretar les composicions “Encara el tram” i “Cançó de l’amor efímera” com una revisitació burlesca de “La bella dama del tramvia” de Carner.<sup>19</sup> Si bé en el poema de Carner «*the encounter at a streetcar becomes a device for a meditation on the dangers of trusting appearances and beauty*» (Bou, 1999: 211), Salvat-Papasseit «esvaeix la part intel·lectual del sentit eròtic» (Sala-Valldaura, 1977: 28), ja que les seves composicions expressen una visió completament diferent de l’enamorament en el metro: el desig suscitat per la passió envers el transport

---

<sup>18</sup> La possibilitat que “Encara el tram” fos una versió depurada de “Cançó de l’amor efímera” ha estat apuntada: «L’aspecte del poema –l’aspecte visual– canvia amb els espais en blanc que deixen els versos escalonats, però la forma estròfica és la mateixa: tres quartets i un díptic, catorze versos tot plegat» (Martínez, 1994: 44). En aquest mateix sentit, també ens sembla pertinent de recordar que malgrat la disposició cubista i l’aparença avantguardista de molts versos lliures de Salvat-Papasseit, es tracta d’una forma enganyosa: «darrere d’aquesta disposició s’hi amaguen, la majoria de vegades, perfectes versos hexasil·làbics (farcits, això sí, de llicències mètriques) o, forçant una mica més, alexandrins» (Alonso; Veny-Mesquida, 2009: 68). La regularitat mètrica i rítmica dels versos salvatians ha estat destacada en diverses ocasions (Sullà, 1974: 20-22; Miralles, 1986: 51-53).

<sup>19</sup> Les motivacions de Salvat-Papasseit a l’hora de parodiar el poema carnerià es podrien trobar en el fet que Carner publicà, el 8 d’agost de 1920, una crítica del “Primer manifest català futurista” de Salvat-Papasseit a *La Veu de Catalunya* que aixecà certa polèmica. En aquest text, Carner desqualificà taxativament l’estètica avantguardista seguida per Salvat: «El senyor Salvat i Papasseit es diu ell mateix poeta avantguardista. No hi estem conformes. Els catalans, avui per avui, no podem ésser avantguardistes. [...] és el fracàs d’un intent d’hostilitzar els poetes catalans» (Gavagnin, 2005: 128).

metropolità i tot allò que l'acompanya no es veu relacionat amb el defalliment que pot provocar la seva fugacitat inherent, sinó que és connotat positivament precisament per l'increment de possibilitats estètiques que ofereix.

“Vibracions” és un recull de diversos poemes breus que formen part de *L'irradiador del Port i les gavines*. Totes les composicions incloses tenen només tres versos, i a través d'aquesta sèrie es pot comprovar com Salvat-Papasseit adaptà, de manera particular, la forma tradicional japonesa de l'haiku a les seves necessitats.<sup>20</sup> Els haikus serveixen per sintetitzar una imatge, una suggestió, una sensació, però només una. En els poemes de Salvat-Papasseit sempre són dues, i aquesta dualitat fa que l'haiku es converteixi en una vibració (Aulet, 2007: 27-28). També ha estat considerat que les “Vibracions” de Salvat-Papasseit són «una síntesi entre dues manifestacions de l'esperit –una de les quals, com a mínim, és sempre física» (Mas, 2002: 462). Així, aquests petits poemes «no representen mai experiències convencionals, sinó incidents que resulten profundament significatius perquè connecten amb la naturalesa íntima del poeta i el món percebut» (Mas, 2002: 465). En el conjunt de “Vibracions” també s'hi fan presents alguns dels elements que posteriorment reapareixeran, amb tota la seva càrrega eròtica, en composicions més llargues de Salvat-Papasseit,<sup>21</sup> ja que les “Vibracions” «il·lustren exemplarment els jocs del discurs poètic salvatià: una sèrie de textos, majoritàriament amorosos, amb un teixit simbòlic romàntico-modernista» (Gavallda, 1987: 50). En aquests poemes hi trobem referències a elements com les verges, els llavis, els pits, el mariner, les estrelles, la primavera, etc., comparades o combinades amb contrastos sensorials –sobretot visuals–, que també són característics de la poesia de l'autor. De la mateixa manera, a “Vibracions” també hi ha lloc per a la rosa, el foc i els ulls de l'estimada, que Salvat-Papasseit no deixà mai de banda en la seva obra poètica.

Si haguéssim de destacar algunes de les composicions incloses al conjunt de “Vibracions” pel seu contingut eròtic, ens decantaríem per les tres següents:

---

<sup>20</sup> Per a més informació sobre les “Vibracions”, remetem a l'estudi de Mas (2002: 329-369).

<sup>21</sup> Gadea considerà que les “Vibracions” prefiguren «pels seus constituents arquitectònics i temàtics, *El poema de la rosa als llavis*» ja que en elles «hi apareixen, definits, el perfil dels protagonistes. L'estimada que és jove, donzella i verge, s'associa a la primavera i al color blanc [...] Mentre l'amant basteix un dels mites més singulars del poeta: el mariner d'amor » (Gadea, 2003: 466). Com explicarem més detingudament al capítol dedicat a *El poema de La rosa als llavis*, ens sembla massa agosarat interpretar les “Vibracions” com una prefiguració d'aquest poemari de Salvat-Papasseit.

El gra sagnós de magrana  
al teu llavi.  
Oh, el mossec de la meva besada!

Aquesta flor,  
del teu pit al meu llavi,  
flor en el llibre

Bru mariner d'amor  
de peu dret a la proa:  
quina noia no el vol!

La primera “vibració” reproduïda és la que enceta el conjunt, i ens sembla destacable perquè els llavis de la noia desitjada apareixen relacionats amb els grans de la magrana, és a dir, un fruit destinat a ser menjat. Concretament, es tracta d'un «gra sagnós», adjectiu que informa metafòricament del color i la textura dels llavis i que permet d'establir una relació amb l'últim vers, ja que la besada final pren forma de mossec i, per tant, pot provocar una ferida sagnosa. Tot i això, com ja ha estat indicat, es fa difícil determinar si el xuclet del llavi és conseqüència o causa de la passió de l'amant. El més senzill és considerar que ambdues realitats –xuclet i passió– coexisteixen i s'alimenten mútuament (Mas, 2002: 455).

D'altra banda, la segona “vibració” transcrita dibuixa un recorregut corporal similar, que s'inicia en els pits, passa pels llavis del jo poètic i acaba estampat en el llibre. En primer lloc, s'estableix una relació metonímica entre la flor i el pit femení. És possible imaginar que la flor és un regal de la dona desitjada a la veu poètica, que mostra el seu agraïment a través del poema, i llavors els llavis servirien per dir el poema (Mas, 2002: 346). Tot i això, també podem entendre que els pits de la dona desitjada, assimilats a una flor, són entregats sensualment al jo poètic i, en aquest cas, la composició mostraria la satisfacció per l'acompliment del desig sexual. Sigui com sigui, el poema incorpora una doble sinècdoc, que indica la preferència de Salvat per la utilització d'aquest recurs i, a més a més, mostra una paritat incompleta de la presència explícita dels cossos de la parella. D'aquesta manera podem comprovar com diverses de les “Vibracions” exemplifiquen el tractament juganer i innocent que Salvat-Papasseit oferí de l'erotisme en els seus primers poemes de caire amorós, en els quals s'imposa «la sorpresa de la física inicial, vertebrada i emparaulada amb un sentit del respecte



fonamental» (Solà, 2013: 69). La sinècdoke dels llavis, el simbolisme del fruit, la relació entre els pits i l'imaginari floral o la presència de la rosa, tots són elements que encaminen l'escriptura de l'autor cap al triomf de l'erotisme exultant que representa la seva obra posterior, especialment *El poema de La rosa als llavis*.

Per contra, la tercera "Vibració" que hem decidit reproduir conté un to lleugerament melancòlic i serà la que donarà lloc a una sèrie de composicions ben diferents, que es poden trobar des de *La Gesta dels Estels* fins a *Óssa Menor (Fi dels poemes d'avantguarda)* (1925). Es tracta dels poemes protagonitzats per mariners o lladres d'amor, que van de port en port, de ciutat en ciutat, robant l'amor de les donzelles i vivint emocionants aventures.<sup>22</sup> Alguns estudiosos han vist, en aquest fantasiieg aventurer que apareix recurrentment en l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit, una evasió imaginària del poeta per tal de pal·liar les seves circumstàncies personals.<sup>23</sup> És a dir, un determinat segment de la crítica ha ofert una explicació biograficista a l'aparició d'aquest *leitmotiv* salvatià, relacionant-lo amb l'«intent de l'escriptor tuberculós de superar imaginativament les insuficiències ocasionades per la malaltia» (Keown, 1996: 172).<sup>24</sup> Nosaltres, tanmateix, procurarem descriure i valorar de manera estrictament interna, és a dir: literària, el funcionament d'aquesta figura tan característica de l'obra de Salvat-Papasseit a mesura que anem analitzant les diverses composicions en les quals apareix.

Possiblement el poema "Inici epitalàmic-film" sigui el primer poema completament eròtic que Joan Salvat-Papasseit publicà. Les composicions que hem comentat fins ara eren més aviat amoroses, tot i que incorporaven algunes ressonàncies eròtiques. En canvi, aquest poema de *L'irradiador del Port i les gavines*, que Molas considerà el més programàtic del recull perquè «canta per primera vegada i amb una forma un pèl

---

<sup>22</sup> En algunes ocasions, l'ambient que acompanya aquesta figura sembla remetre a l'imaginari del món cortès medieval.

<sup>23</sup> Castellet i Molas, en aquest aspecte, foren extremadament taxatius: «la fugida de Salvat cap al somni, només visible des de *La gesta*, fou, de fet, un intent estrictament personal de completar les pròpies deficiències d'orfe prematur, de pobre i de malalt. Així, sorgiren els mites del lladre o el pirata d'amor». (Castellet; Molas, 1978: 73).

<sup>24</sup> D'altra banda, Keown fou un dels estudiosos que més lamentà les relliscades metodològiques que han acompanyat bona part de la recepció de l'obra de Salvat, ja que, segons els seu parer, moltes vegades la interpretació dels seus poemes sorgeix «d'informació ambiental sobre la vida de l'escriptor» (Keown, 1996: 173). En aquest sentit, el seu estudi proposà «una interpretació de l'obra lírica del tot divergent que, desatenent absolutament els criteris extraliteraris, ofereix, per a nosaltres, una visió més equilibrada del valor estètic de l'expressió» (Keown, 1996: 160).

barroera la possessió d'un cos per l'altre» (Molas, 1978: xxvi), es pot considerar eròtic en la seva totalitat. Tot i això, no es tracta d'una composició extremadament explícita, i la visió de l'erotisme que transmet no és tan joiosa i desfermada com la que trobarem en poemes posteriors del mateix autor.

La boca a la boca i la parpella closa  
 El finestró també  
 I aquella sina d'Ella  
   com de vellut de seda  
 I l'omelic amant amb l'omelic fragant  
     I aquell plorar primer  
   sota l'ombra del sostre

FEU-VOS COIXINS BEN FLONJOS  
 PER LA LLUNA DE MEL

L'epitalami al qual fa referència el títol de la composició és presentat en termes poc convencionals, tan moralment com formalment. El gènere clàssic de la poesia nupcial s'associa aquí al cinema perquè el film defuig la metaforització i, per aquest motiu, en el poema apareixen un conjunt de metonímies que destrien i focalitzen les parts del cos de la noia (Gavalvà, 1987: 37): la boca, els ulls, els pits i el melic. La referència al finestró, clos, indica que la parella es troba a l'interior d'una cambra, i algunes de les referències que es troben en el poema de Salvat poden recordar el famós poema V del llibre primer dels *Amors* d'Ovidi: la composició, situada en una migdiada del poeta, descriu la bellesa de la seva amant, anomenada literàriament Corinna, que és una noia pudorosa. El poeta vol despollar-la, però Corinna «maldava per cobrir-se amb la túnica. Com que maldava com qui no vol vèncer, fou fàcilment vençuda per la seva pròpia complicitat» (Ovidi, *Amors*: I, V). Quan el poeta pot contemplar la noia nua, destaca diverses parts del seu cos, similars a les sinèdoques presentades en el poema de Salvat: espatlles, braços, pits, ventre, sina, malucs i cames. Ovidi és un dels autors amorosos clàssics que més tradició literària creà, ja que el tractament de les qüestions eròtiques que oferí fou seguit per diversos continuadors en diverses èpoques històriques. En aquest sentit, ens sembla destacable la construcció del poema de Salvat-Papasseit “Inici epitalàmic-film”, efectuada a partir d'uns procediments que compten amb una llarga tradició literària.

Si seguim el discurs poemàtic, malgrat la passió descrita en versos com «l'omelic amant amb l'omelic fragant»,<sup>25</sup> la visió de la sexualitat que es desprèn del sentit final de la composició no és del tot coratjosa, sobretot pel que fa a la dona. Malgrat que el poema inclou l'expressió de la joia de la veu poètica, que compara els pits de l'estimada amb el «vellut de seda», el seu goig contrasta amb els plors de la noia durant la nit de noces, possiblement a causa del dolor provocat pel desflorament durant la seva primera relació sexual.<sup>26</sup> Així ho indica l'«inici» que apareix en el títol i també els dos últims versos de la composició, escrits simptomàticament en majúscules, que avisen de la delicadesa i la suavitat amb què s'ha d'actuar durant la iniciació a les relacions sexuals. Els jocs tipogràfics són recurrents en la poesia de Salvat-Papasseit, sobretot en els primers poemaris, que són els que tenen una caràcter avantguardista més evident; i en diverses composicions Salvat només utilitzà les majúscules en els últims versos per tal de remarcar la importància de l'epifonema.<sup>27</sup> Per tant, amb “Inici epitalàmic-film” s'enceta la temàtica plenament eròtica de la poesia de Joan Salvat-Papasseit, i els poemes posteriors la «desenvolupen en detalls i anècdotes diferents, que són, de tota manera, variacions de l'únic episodi» (Fuster, 1962: 75): la trobada carnal.

L'enunciació de consells sobre l'actitud convenient en la pràctica amorosa i sexual és també una altra de les característiques que comparteixen la poesia eròtica d'Ovidi i la de Salvat-Papasseit.

«En l'elegia amorosa anterior a Ovidi, l'ús de la veu poètica en primera persona es caracteritzava per una disjunció entre la imatge d'un poeta que ho sabia tot i la d'un amant que no sabia res. Ovidi resol aquest desequilibri: en presentar un protagonista que és tan expert en l'art d'estimar com en el d'escriure, assoleix un encaix més precís entre les convencions literàries i les eròtiques. L'amant d'Ovidi coneix les regles del gènere, n'entén la necessitat i les manipula a favor seu. D'aquest nou plantejament, doncs, més que una paròdia de l'elegia eròtica precedent, en resulta

---

<sup>25</sup> Sobre els usos de les diferents formes derivades del mot *umbilicu* llatí, remetem a l'estudi de Joan Veny (2001: 73-75).

<sup>26</sup> L'expressió dolorosa deguda a la pèrdua de la virginitat femenina també apareix en altres poemes de Salvat-Papasseit com, per exemple, “Si per tenir-la” d'*El poema de La rosa als llavis*, que «preludia el caràcter dual, *dolor/plaer*, que la primera relació pot suposar per a la noia» (Gadea, 2010: 42).

<sup>27</sup> En aquest mateix sentit, Gavagnin destacà que, en alguns poemes com “Passeig” i “Interior”, de *Poemes en ondes hertzianes*, i “L'absurd”, de *L'irradiador del port i les gavines*, l'ús de majúscules està associat al desvetllament d'un misteri o una realitat pertorbadora (Gavagnin, 2007: 199). D'altra banda, Gavaldà sostingué que la caracterització tipogràfica d'algunes cloendes defineix l'actitud del subjecte, del jo discursiu, envers l'enunciat (Gavaldà, 1987: 62) i que «l'imperatiu remarca la relació /jo/ - /vosaltres/, emfasitza la dimensió pragmàtica del discurs» (Gavaldà, 1987: 63). Aquesta consideració ens sembla perfectament aplicable al cas d'“Inici epitalàmic-film”.

una exploració innovadora, rigorosa i vigorosa de les possibilitats que aquella oferia» (Hinds, 2009: 13).

Aquest tret de la poesia d'Ovidi també forma part del discurs que utilitzà Salvat-Papasseit en alguns dels seus poemes, sobretot en els que la veu poètica es presenta com a mestre d'amor disposat a guiar l'estimada en els jocs sensuals. En el poema "Dóna'm la mà", inclòs també a *L'irradiador del Port i les gavines*, apareix el primer indici d'aquest vessant que, posteriorment, retrobarem en altres composicions del mateix autor, especialment en les primeres d'*El poema de La rosa als llavis*. Tot i que "Dóna'm la mà" no és un poema explícitament eròtic, ja que el jo poètic només demana a una noia que li doni la mà i que es deixi portar sense por, la presència de l'amor és abassegador, perquè la composició presenta el tema amorós com si es tractés d'una «comunió espiritual» (Alonso; Veny-Mesquida, 2009: 58). Així, l'amor «esdevé la via de comprensió, la mesura i la font de coneixement» (Gadea, 2010: 21), perquè els enamorats «tindrem la mida de totes les coses / només en dir-nos que ens seguim amant». L'expressió de les carícies i les besades que la veu poètica anuncia que farà a la noia en cas que ella vulgui acomplir el seu requeriment, el condueix a imaginar aquest amor cristal·litzat vora el mar. Així, el poeta construí gradualment un espai literari, que és l'espai del poema amorós, i l'àmbit marítim funciona com un *locus amoenus* personal,<sup>28</sup> ja que la parella d'enamorats compta amb la complicitat del paisatge: «Les barques llunyes i les de la sorra / prendran un aire fidel i discret». El jo poètic, doncs, a través d'un convenciment persuasiu, pretén d'assolir la trobada amb l'estimada –tot i que en aquest poema no sigui, encara, una trobada carnal. Aquesta mena de conquesta, formulada com si es tractés d'un convit a l'exploració joiosa dels sentits, esdevindrà una de les característiques essencials de la proposta eroticoamorosa de la poesia de Salvat-Papasseit, ja que, finalment, «la besada ens durà al joc d'amar».

---

<sup>28</sup> La sensualitat del metro presentada en les primeres composicions de l'autor es troba projectada, al·legòricament i en uns termes similars, en el vaixell del poema "Passeu pel Port" (Keown, 1996: 165), que forma part de *La Gesta dels Estels*. Per tant, podem considerar que tots dos espais –el del metro i el del port– poden funcionar com un *locus amoenus* particular en l'obra poètica de Salvat-Papasseit.



### 2.2.3. *La Gesta dels Estels*

Abans de començar a analitzar amb profunditat els poemes inclosos a *La Gesta dels Estels* en els quals la temàtica eròtica és presentada més clarament, volem fer notar que a través del repàs sumari que acabem de realitzar per algunes de les primeres composicions de Joan Salvat-Papasseit ja hem vist apuntats un gran nombre d'elements i de referències que l'autor explorà intensament en les seves obres posteriors, com tindrem ocasió de demostrar. No és així, tanmateix, en el cas del poemari *Les Conspiracions* (1922), llibre escrit durant una estada que Salvat féu al sanatori de La Fuenfría (Cercedilla, Madrid), del qual no en comentarem extensament cap poema perquè es tracta d'una obra de clara reivindicació política i d'exaltació patriòtica, que inclou també una defensa implícita del catalanisme. Tot i que la poesia de temàtica social o cívica de Salvat-Papasseit presentada a *Les Conspiracions* no apareix vinculada amb qüestions de caire eròtic, tampoc no ens sembla sobrer destacar que uns dels pocs elements que l'autor remarcà positivament de Castella en aquest poemari són el paisatge i la bellesa de les dones. Així, les úniques referències subtilment eròtiques les trobem al poema "La cortesia", en què el jo poètic expressa la seva admiració cap a la figura de la dona castellana. Per tant, com que a *Les Conspiracions*, publicat uns pocs mesos abans de *La Gesta dels Estels*, l'erotisme no esdevé un dels trets fonamentals, no hem considerat pertinent d'incloure'l en el corpus d'estudi de l'obra de Joan Salvat-Papasseit realitzat en el context de la present tesi doctoral.

*La Gesta dels Estels* s'inicia amb una composició titulada, ben significativament, "Divisa", que informa clarament al lector del contingut, tant del poema com del poemari: es tracta d'«*un projet éthique autant qu'esthétique*» (Orobitg, 1997: 213).

L'estel d'un esguard  
i el d'una senyera.

La guerra i l'amar:  
la sal de la terra.

Al llavi una flor  
i l'espasa ferma.

El poema que obre *La Gesta dels Estels* equipara la guerra amb l'estimar perquè les dues accions, presentades d'aquesta manera, comporten una lluita, un combat. També es veuen assimilats els seus respectius atributs, les espases i els cossos, fet que demostra el domini de Salvat-Papasseit sobre «la realitat rutilant dels cossos, el combat, amb una presència abassegadora dels sentits» en la seva «confusió volguda entre amor i combat» (Bou, 1989: 229). Per tant, de la mateixa manera que en el poema I, IX dels *Amors* d'Ovidi, obra a la qual ja hem fet referència, «*militat omnis amans*». Aquesta primera "Divisa" troba un paral·lel a "Canto la lluita", inclòs a *L'irradiador del port i les gavines*, poema que també és l'encarregat d'encetar el recull.<sup>29</sup> En aquesta composició, el jo poètic s'identifica amb un cavaller que es defensa amb el cant dels seus versos, i el personatge es presenta sota la invocació del foc, el símbol inaugural del discurs poètic salvatià (Gavalrà, 1987: 64). Tot i els atributs que l'acompanyen –el cavall en flames, el blasme als déus i la lluita contra els filisteus–, l'arma més temuda del cavaller-poeta és el seu cant, gràcies al qual assoleix el seu desig: maridar la lluna. Si fem una mínima comparativa entre els dos poemes, doncs, podem comprovar que la representació poètica de la figura del cavaller-guerrer es va modificant a mesura que avancem en la lectura de l'obra de Salvat-Papasseit, ja que a la primera "Divisa" de *La gesta dels estels* el guerrer s'interrelaciona més explícitament amb la qüestió amorosa. Així mateix, podem observar com la sensualitat dels cossos pren cada vegada més rellevància, ja que el desig d'apoderar-se d'allò que sembla inassolible i, per tant, el desig d'arribar a la possessió de l'ésser estimat, són els motius que condueixen el jo poètic al combat, que finalitza amb la victòria de la carn gràcies a la flor als llavis i a «l'espasa ferma», tal com indiquen els últims versos de la "Divisa" que obre *La Gesta dels Estels*.

Els combats, les gestes i les guerres són situacions que apareixen recurrentment en l'obra poètica de Salvat, però en cap cas no s'apunta un enemic clar: en el lloc de l'enemic hi trobem sempre el buit. Així doncs, «la seva poesia carregada d'invitacions a la lluita arriba a fer-nos la impressió de recomanar-la només com a exercici gimnàstic. Una espècie de parnassianisme de la lluita: lluitar per lluitar, amb el supòsit implícit que tota lluita serà en si una experiència favorable» (Fuster, 1962: 70). L'assimilació entre l'amor i la guerra acabarà donant lloc a una sèrie de poemes de Salvat-Papasseit

---

<sup>29</sup> Ja ha estat remarcada l'obertura dels poemaris de Salvat-Papasseit amb poemes de caire programàtic o de clara reivindicació de les seves idees estètiques personals. Per a més informació sobre aquesta qüestió, remetem a l'estudi de Jordi Mas (2002: 179).

construïts a partir de la fantasia imaginativa del jo poètic, representat a través de la figura del guerrer, del mariner, de l'aventurer protagonista de situacions perilloses que comporten, en la majoria de casos, l'assoliment d'una trobada amorosa. Seguint el raonament de Fuster, podem suposar que l'experiència favorable que n'extreu el jo poètic és la d'aconseguir una arribar a la possessió carnal de l'objecte de desig. Dos dels poemes inclosos a *La gesta dels estels* que exemplifiquen més clarament aquest tipus de fantasieig són "Prometença" i "Si jo fos pescador".<sup>30</sup> En el primer, la veu poètica es dirigeix directament a la seva estimada, anunciant-li que «lluitaria qui sap per quina ampla bandera / –però millor que fos la de la meva terra». El jo poètic, per tant, mostra una preferència en la situació combativa, però no identifica clarament quin és l'enemic de la seva lluita. Així mateix, uns versos enllà, fantasieja amb la possibilitat que les noies de les ciutats conquerides el rebin amb els honors que es mereixen els guerrers més valents: «prendria les ciutats / i llurs noies vindrien a rebre'm / no sabia tornar / si tornar no podia amb l'espasa florida». Els versos finals del poema indiquen, doncs, que la millor recompensa que es pot obtenir de la lluita efectuada és l'assoliment de noves trobades amoroses, ja que l'adjectiu «florida» referit a l'espasa, l'atribut de la lluita, sembla remetre al contacte físic entre el guerrer i la feminitat.

Aquesta mateixa idea és la que apareix al poema "Si jo fos pescador", en el qual el jo poètic anuncia, en primer lloc, que voldria convertir-se en pescador; després, en caçador; més tard, en lladre d'amor; i, finalment, en bandit. D'aquesta manera podem comprovar com la figura mítica del guerrer-mariner construïda per Salvat-Papasseit a través d'un joc d'al·legories progressiu, va evolucionant i, de la mateixa manera que l'amant ovidià, també pot assimilar-se a la figura del lladre d'amor. A "Si jo fos pescador", el motiu que propicia inicialment la fantasia de la veu poètica és el fet d'imaginar què faria si tingués un vaixell: «m'enduria les noies, / si volien tornar deixarien llurs cors: / i en faria fanals / per a prendre'n de nous». Per tant, la relació entre la conquesta victoriosa del combat guerrer i la conquesta victoriosa del combat amorós es va estrenyent, ja que la finalitat última de totes dues accions és continuar lluitant per tal d'aconseguir noves preses, noves recompenses.

---

<sup>30</sup> Castellet i Molas consideraren que "Prometença i "Si jo fos pescador" «transformen en somni el món real del poeta» (Castellet; Molas, 1978: 73). Nosaltres, darrere les aventures que apareixen expressades en aquests dos poemes, no hi sabem veure el món real de Salvat-Papasseit, com sí que succeeix, en canvi, en altres composicions de l'autor que no tenen per tema el fantasieig aventurer, sinó que estan construïdes a partir de la quotidianitat de la vida. No considerem, per tant, que la realitat vital de Salvat-Papasseit es trobi en el rerefons del sentit últim d'aquests dos poemes.



El segon poema de *La Gesta dels Estels* és “Crítica”, en el qual Salvat-Papasseit contraposa alguns dels atributs amb què comunament s’identifica l’avantguardisme amb les parts del cos, reals i tangibles, d’una noia.

–volia enamorar l’avantguardista  
amb una lampareta de butxaca

jo no veia la nitra  
però veia els seus ulls

–destriava la roba                    i ensenyava un cosset  
de vímets d’alumini

jo veia les cireres del seu pit

–li brillaven les dents  
   tot d’argent viu

però jo mossegava el seu llavi de carn

El poema “Crítica” presenta alguns dels elements que fàcilment poden atribuir-se a l’avantguardisme (la lampareta de butxaca, els vímets d’alumini, etc.), que a *Poemes en ondes Hertzianes* i en bona part de *L’irradiador del Port i les gavines* havien adquirit un gran protagonisme, contraposats aquí a la fisicitat de les parts del cos d’una noia. La veu poètica reconeix implícitament que ha minvat els seu interès envers els nous artefactes tecnològics i envers els recents invents mecànics, que la noia «exhibeix com a armes de conquesta» (Gavagnin, 2007: 205), i que ara prefereix atendre la contemplació del seu cos. En aquest sentit, la perspectiva en la qual és presentada la noia i la situació des de la qual el jo poètic enuncia el discurs és radicalment distinta, perquè el poema posa èmfasi en les diferents sinèdoques de les parts del cos femení que en el conjunt de la poesia salvatiana acabaran adquirint més rellevància. Aquesta progressió corporal, de menys a més eròtic, troba un paral·lel en l’expressió del poema, ja que el desig del jo poètic incrementa a mesura que l’explicitació eròtica incrementa: si primer es fixa en els seus ulls i, després, en les «cireres del seu pit», finalment acaba mossegant «el seu llavi de carn», acció que implica un acostament carnal entre els dos subjectes de la passió

sensual.<sup>31</sup> Així, mitjançant la presència dels atributs avantguardistes que la noia ofereix al jo poètic, aquest experimenta un desig carnal: el desig de despullar-la per tal de gaudir completament de la seva nuesa corporal femenina. Per tant, a través de la presència avantguardista té lloc l'entrada de l'erotisme en la poesia de Salvat-Papasseit.

Alguns estudiosos han detectat en aquest poema un canvi d'interessos en la poètica de Salvat-Papasseit. Castellet i Molas, per exemple, consideraren que "Crítica" «exposa el desencís davant les formes fantasmals de l'avantguardisme» perquè «el mecanicisme fantasmal ha esdevingut carn, és a dir: vida real» (Casetlet; Molas, 1978: 65-66). En canvi, segons altres opinions, no ens trobem davant de «cap ruptura sinó senzillament d'un canvi temporal d'èmfasi» (Keown, 1996: 168), ja que "Crítica" no «ofereix un contrast entre dues realitats distintes, sinó la representació dels *dos aspectes d'una mateixa figura*. La dona ostenta uns atributs superficials que el poeta ignora, preferint aprofundir més la seva investigació a fi de descobrir la naturalesa fonamental»<sup>32</sup> (Keown, 1996: 167). Així, també podem considerar que "Crítica" «planteja el tema de la interferència entre la conquesta amorosa i l'alteritat dels artefactes mecànics» (Gavagnin, 2007: 205), i que acaba defensant que cal despullar-se de la materialitat per «entrar en una dimensió on el cos i la carn esdevenen protagonistes, com qui deposa les armes i s'enfronta a l'adversari en una lluita cos a cos» (Gavagnin, 2007: 205).

Certament, al llarg de *La Gesta dels Estels* els elements d'arrel futurista i cubista perden protagonisme, com tindrem ocasió d'observar, i el poeta es decanta cada vegada més per l'expressió de la bellesa d'allò real i tangible. A més, en aquest poemari també són recurrents les cançons i les glosses, formes provinents de la tradició literària, sobre accions del dia a dia, amb descripcions de figures femenines ben humanes, de carn i ossos. En aquest sentit, "Crítica" permet registrar cert símptoma de canvi estètic, però, com veurem, aquest canvi no serà radical, sinó més aviat momentani. Tot i que és fàcil suposar que l'acostament a recursos com ara «l'exhibició romàntica de la subjectivitat, per una banda, i l'exaltació de l'estètica de la quotidianitat, per l'altra» (Oller, 1986: 172) va en detriment de les formes avantguardistes, no creiem que sigui just oblidar els dos cal·ligrames inclosos a *El poema de La rosa als llavis* i les formes irregulars d'*Óssa*

---

<sup>31</sup> La passió s'expressa amb una formulació similar a dues de les "Vibracions" reproduïdes en el capítol anterior, ja que els atributs femenins són assimilats a un fruit que el jo poètic acaba mossegant o menjant.

<sup>32</sup> La cursiva no és nostra.

*Menor*. Alguns estudiosos han considerat que «la trajectòria de Joan Salvat anava de la ruptura a la recuperació de la forma» (Gadea, 2010: 18), però, com veurem, aquesta afirmació reclama precisions, perquè el conjunt de l'obra poètica salvatiana demostra que l'autor no abandonà mai completament els supòsits estètics de l'avantguardisme.

Un altre poema inclòs a *La Gesta dels Estels* que recrea el tòpic del mariner aventurer que té una noia a cada port és “El berenar a les roques”, en el qual la veu poètica fantasieja amb les possibilitats que li ofereix un viatge en vaixell per alta mar.

jo seria el patró  
d'aquell vaixell que es veu a l'horitzó  
aniria més lluny                que l'horitzó

donaria a les noies el meu cor  
i el tornaria a prendre  
  per donar-lo altre cop

–noies de tots els ports

faria mirallets amb llurs ulls  
i els meus ulls

les sabia albirar  
de dalt del pal més alt

cantaria cançons com els marins de guerra:  
duria uns pantalons acampanats de baix

NI SABRIA ELS MEUS FILLS QUAN  
TORNARIA A TERRA

En primer lloc, ens sembla destacable el festeig i el lliurament del cor del protagonista de la composició, que recorda parcialment al «mariner d'amor» presentat a una de les “Vibracions” de *L'irradiador del Port i les gavines*. L'actitud que la veu poètica descriu és similar a la que hem trobat en alguns dels poemes que hem comentat anteriorment, com “Si jo fos pescador”. Aquesta composició també comparteix amb “El berenar a les roques” la presència d'una figura guerrera a través de la comparació establerta amb «els

marins de guerra». Tanmateix, el jo poètic d'«El berenar a les roques» s'identifica amb un personatge mariner que ja ha esdevingut patró; això confirma, per tant, que el mite mariner creat per Salvat-Papasseit es va ampliant en el conjunt de la seva obra poètica, i que sovint apareix relacionat amb un context de guerra i combat. Tal com hem apuntat en el capítol de presentació, diversos estudiosos han llegit els poemes de Salvat a partir de la biografia personal de l'autor. En aquest sentit, «El berenar a les roques» ha estat motiu de conjectures sobre un amor intens, al marge del matrimoni, en els darrers anys de la vida de Salvat-Papasseit.<sup>33</sup> Carles Miralles plantejà clarament la qüestió:

«Jo no sóc el biògraf de Salvat-Papasseit, i els seus biògrafs potser han estat massa púdics. No ho sé. Potser Salvat imaginà aquest amor que canvià en forma notable el to de la seva poesia eròtica [...] Potser Salvat l'imaginà o potser Salvat el visqué. Tal vegada la solució sigui pensar que l'imaginà amb tanta força, amb tanta fe, perquè necessitava viure'l –i aleshores ja és igual si el visqué o no. [...]

Berenar a les roques és una cosa que, per exemple els dissabtes a la tarda, els treballadors feien en família, a Barcelona: Salvat podia haver-la fet amb la seva família [...] però aquest poema és l'evasió del poeta: són els seus ulls que fantasiegen amb un vaixell sorprès a la ratlla de l'horitzó, i apareixen les “noies de tots els ports”. La realitat és impensable, per a Salvat, poeta realista, sense l'evasió d'aquesta realitat» (Miralles, 1982: 63).

Pel que fa a l'evasió de la realitat, no podem estar més d'acord amb Miralles, ja que la major part de poemes de Salvat-Papasseit protagonitzats per mariners o lladres d'amor tenen, en el seu rerefons, una evasió aventurera, un fantasieig especulatiu. Tanmateix, a nosaltres no ens interessa interpretar la presència d'aquests personatges en clau biograficista, sinó que pretenem d'analitzar quina és l'evolució que segueix aquest tòpic, el del mariner que estima una noia a cada port, al llarg de l'obra salvatiana. Aquesta fantasia apareix de manera reiterada en la poesia de Salvat-Papasseit a través de l'enunciació poemàtica d'aventures imaginàries i demostra que el «tema de l'aventura s'hi dona les mans amb el de l'amor: l'amor és, encara, una aventura» (Fuster, 1962: 76).

---

<sup>33</sup> Ricard Salvat fou un dels primers crítics que plantejà la possibilitat que Salvat-Papasseit mantingués una relació amorosa extramatrimonial (Salvat-Papasseit, 1977: xxx). També Molas es qüestionà sobre aquesta possibilitat, però es mostrà més reticent envers l'afirmació de Ricard Salvat (Molas, 1978: xlv).

Si continuem resseguint el poemari *La Gesta dels Estels*, hem de fixar-nos en “Venedor d’amor”, un poema que Salvat-Papasseit dedicà significativament a la seva muller i que, paradoxalment, no és especialment eròtic ni tampoc no expressa una visió joiosa de les relacions amoroses.

Venedor d’amor  
porta joies fines:  
la noia que vols  
la noia que tries.

De tanta claror  
que el mercat destria  
per cada cançó  
dónes una vida.

Quina vida dóns  
quina altra en voldries:  
jo me l’he triada  
moreneta i prima.

Moreneta i prima  
que sembla un palmó:  
si un altre la mira  
li treu morenor.

Jo me l’he demanada  
que fos sols per mi.  
L’he comprada esclava,  
la vull fer lluir.

Venedor d’amor  
porta joies fines,  
la noia que vols,  
la noia que tries.

Aquest és l’únic poema de Salvat-Papasseit en què l’amor no es regala, ni s’ofereix com a penyora, ni es roba, ni es cull, sinó que es ven, és a dir: forma part d’una transacció a canvi de diners. De fet, “Venedor d’amor” és l’únic poema amorós de Salvat-Papasseit en què hi apareixen els verbs comprar i vendre. En aquest sentit, «és evident que els

verbs en qüestió són emprats metafòricament, però també és evident que beure, collir, robar també són emprats metafòricament, i que exclouen els altres: no és qui ha comprat una cosa qui pot robar-la» (Miralles, 1982: 61). Per tant, la representació que Salvat ofereix de l'establiment d'una parella en matrimoni es regeix per unes directrius diferents de les què hem trobat fins el moment en la seva obra poètica. A més, en una altra composició que també forma part de *La Gesta dels Estels*, "Cançó", l'autor inclou un parell de versos ben taxatius sobre aquesta mateixa qüestió: «l'amor no es pot mercar. / Qui amor barata no estima». D'altra banda, Keown entengué el poema com una crítica a les convencions morals i socials que envoltaven la prostitució durant l'època en què Salvat produí la seva obra. Així, la temàtica de "Venedor d'amor" xocaria frontalment amb la representació estètica escollida per l'autor, ja que el poema té una forma plena de lirisme (Keown, 2011: 9):

«La invitació de la primera i última estrofa ens remet necessàriament al prostíbul i la conflictiva qüestió de la compravenda d'éssers humans en el mercat del sexe. El *bragadoccio* de la persona del proxeneta respecte de l'apropiació corporal és indicatiu del masclisme i la força de la seva hegemonia al cànon eròtic. I la significança de la dedicatòria del poema a la seva muller no hauria de perdre's de vista. Aquesta referència eixampla l'experiència d'esclavitud del prostíbul a la condició femenina en general. Altrament dit, per a la dona la diferència entre la "respectabilitat" del matrimoni i la impropietat de la prostitució arriba a ser mínima: la repressió de la seva condició és total» (Keown, 2011: 9).

Tanmateix, si realitzem una lectura metafòrica de "Venedor d'amor", també podem entendre la composició com l'expressió de la llibertat amb què el poeta ha escollit la seva muller. Així, el mercat de «joies fines» pot representar la gamma de possibilitats amoroses amb què es topa la veu poètica, i la "compra" de la seva dona «moreneta i prima» significaria el casament. Com hem apuntat, l'establiment d'una parella en el compromís matrimonial es regeix per uns paràmetres distints als dels jocs amorosos que hem trobat en altres poemes de Salvat-Papasseit. I és precisament gràcies a la llibertat i la impudícia amb què són presentats els galanteigs amorosos protagonitzats per la veu poètica salvatiana en altres composicions, que a "Venedor d'amor" és capaç d'exclamar amb orgull la tria efectuada de la dona amb qui establir-se en el compromís de fidelitat matrimonial, escollida lliurement dins un ventall amplíssim de possibilitats. Així doncs, podem entendre que les relacions sensuais que tenen lloc abans del matrimoni són vistes

com un joc en què el gaudi mutu és la finalitat última. En canvi, les condicions de les relacions entre marit i muller han d'estar regides per unes altres directrius, més fermes, més compromeses. La representació d'un estadi i de l'altre en el conjunt de la poesia de Joan Salvat-Papasseit apareixeria d'aquesta manera clarament diferenciada, perquè no és el mateix poetitzar l'amiga, l'objecte de desig fugaç, que la muller amb qui compartir tota una vida. En aquest sentit, el poema "Platxèria" és representatiu de la situació anterior, ja que demostra la delectança, tal com indica el propi títol, amb què es viu el contacte sensual amb l'estimada. A través de la utilització d'un lèxic que remet al món dels jocs infantils, el jo poètic convida la noia desitjada als jocs de l'amor amb una innocència benèvola característica de l'obra poètica de Salvat-Papasseit.

Dolça amigueta, juguem a fet  
o a corretgeta, o a bell indret.

Dolça amigueta, no tinguis por:  
ni he d'allunyar-me ni en cap racó  
fer-te malícies, o bé el distret  
si acàs et cremes o ets a l'indret  
on he amagada la teva flor:  
si tu ets manyaga jo seré bo.

Dolça amigueta tornem al joc,  
la teva escala farà de toc.  
Si tu m'atrapes no et besaré,  
si jo t'atrapo perdonaré  
que no m'estimis. Ja em somriuràs.

Si et cau la trena jo et faré el llaç.

Com ja hem apuntat a propòsit del poema "Dóna'm la mà", de *L'irradiador del Port i les gavines*, el jo poètic salvatià es presenta en diverses composicions com un veritable mestre d'amor. Al poema "Platxèria" ho fa incrementant el component sensual de la seva enunciació, per bé que encara no és extremadament explícit ni eròtic. Seguint el fil discursiu del poema, podem observar com la recompensa que obtindrà l'amiga si aconsegueix totes les peticions efectuades per la veu poètica és el seu amor, la seva atenció, les seves besades. Per tant, l'amor s'utilitza com una penyora en les relacions entre el jo poètic i l'estimada i, en cap cas, ell no farà res que l'estimada no desitgi.

D'aquesta manera, el compromís entre els amants només comporta joia i satisfacció. I aquesta mateixa visió de l'amor, allunyada sempre del dolor i del patiment, és la que trobem al poema "Sense el ressò del dring":

Sense el ressò del dring i el brill de l'or malvat  
voldria anar pel món  
com el món no en té cura:

que trobés pel camí la noia jove i bruna  
i la pogués besar  
—l'altra després de l'una—  
abans una tonada i després un bell cant;

que en arribar al lloc on m'abrusés la set  
trobés el càntir fresc  
i amb el càntir l'abraç de la més joguina;

i que en pujar trescant per la nova drecera  
encara em fes adéu:

i jo li llançaria un llessamí per festa  
per si no ens vèiem més:

—que encara que besés a un altre caminant  
pogués jo anar pel món  
sense el ressò del dring ni el brill malvat de l'or.

El jo poètic de "Sense el ressò del dring" es presenta com un caminant que s'enamora de totes les noies que troba pel camí, a qui vol abraçar i besar. Es tracta, doncs, d'una mena de versió pedestre del mariner que estima una noia a cada port, fet que demostra la permanent evolució que segueix aquest mite en l'obra poètica de Salvat. En cap fragment de la composició no es fa referència a la melancolia que podria comportar la inevitable separació dels amants passatgers; sinó que és precisament el fet de continuar caminant i, per tant, la possibilitat de trobar altres noies, allò que fa que no hi hagi lloc per a la tristesa. Així, la trobada amorosa vora el camí, tot i ser fugissera i gratuïta, es viu de manera encisadora i plaent: el jo poètic llança un llessamí «per festa»; és a dir, no és «ni un compliment, ni un senyal de gratitud o d'estimació» (Miralles, 1982: 61). Les accions descrites per la veu poètica estan només destinades a celebrar el plaer de la



trobada, és un cant al gaudi dels sentits que demostra clarament la innocència de les aspiracions del poeta, que ofereix en aquest poema «la visió d'un món ideal, on l'amor fos "lliure" i no hi hagués prejudicis materials» (Bou, 1989: 225).

La penyora d'amor serà un altre dels recursos metafòrics més utilitzats per Salvat-Papasseit en la seva poesia eroticoamorosa. En trobem un magnífic exemple en el poema-cançó "L'enamorat li deia", la composició amb què s'inicia la «forta càrrega simbòlica de la penyora d'amor» (Alpera, 1995: 19), que esdevindrà un element fonamental en el conjunt de l'obra poètica salvatiana.

Penyora d'amor, penyora–  
si tu em besaves, amor,  
jo et donaria una rosa.

No fóra mesquí de res,  
penyora d'amor, penyora;  
–o bé et tornaria el bes  
o et donaria una taronja,  
una ametlla  
                                o bé l'esqueix  
d'una clavellina nova.

No fóra mesquí de res,  
penyora d'amor, penyora;  
–o la flor del cirerer  
o el llessamí  
                                o bé la lluerna  
que hagués pogut descobrir  
la nostra abraçada estreta.

No fóra mesquí de res,  
penyora d'amor, penyora;  
que jo em donaria teu  
i tu et donaries tota.

Si tu em besaves, amor,  
jo et donaria una rosa.

A mesura que s'avança en la lectura, el poema "L'enamorat li deia" mostra l'evolució gradual del desig del jo poètic envers la possessió del cos de l'estimada. A l'inici li demana un petó, després una «abraçada estreta» i, finalment, expressa un desig de possessió completa: «jo em donaria teu / i tu et donaries tota». En primer lloc, la penyora que l'enamorat ofereix a l'estimada a canvi del joc carnal proposat és un rosa, l'element més significatiu de la poesia de Salvat-Papasseit, símbol que tradicionalment ha representat l'amor, la bellesa i la passió sensual. Així mateix, la penyora també apareix representada en la segona estrofa per altres elements, sempre naturals: una taronja, una ametlla o una clavellina. I a la tercera hi trobem la flor del cirerer, el llessamí i una lluernia, figura que exerceix la mateixa funció del *lauzengier* de la lírica amorosa trobadoresca, ja que podria descobrir la trobada dels amants, representada amb el sintagma «la nostra abraçada estreta». L'abraçada és i ha estat una de les metonímies més utilitzades en la tradició literària per tal de simbolitzar la unió sexual, que en aquest poema rep un tractament positiu, alegre i vital. Ho demostren els versos més repetits de la composició: «No fóra mesquí de res, / penyora d'amor, penyora» que, amb la seva insistència, expressen la progressió del desig de la veu poètica, cada vegada més intens. Tanmateix, aquesta «penyora d'amor» no representa una recompensa per l'acompliment d'un desig unilateral, egoista; sinó que simbolitza la voluntat de donar-se tot, de donar-ho tot, en un gest de solidaritat, de compromís i de reciprocitat entre els amants. Per tant, de l'ampli ventall de possibilitats que pot arribar a prendre la penyora en la poesia de Salvat-Papasseit, en aquest poema simbolitza el desig de lliurament complet (Alpera, 1995: 19), és una mostra superlativa del compromís dels amants.

Una de les composicions que forma part de *La Gesta dels Estels* en la qual es recupera el tòpic de la visió des d'un tren d'una noia que desperta l'instint sexual del jo poètic és "Flor d'ametller". Tal com hem comentat a propòsit dels poemes "Passional al metro (Reflex nº 1)", "La femme aux oranges (Reflex nº 2)" i "Encara el tram", inclosos al segon poemari de Salvat-Papasseit, l'espai quotidià del metro es veu transformat en l'obra poètica de l'autor en un lloc on s'hi desenvolupa la vida, on s'hi descobreix el món i on s'hi poden esdevenir trobades eròtiques (Gavagnin, 2007: 206). Tanmateix, en aquesta composició de *La Gesta dels Estels*, els elements avantguardistes, maquinistes i futuristes que acompanyaven els altres poemes d'aquesta mateixa temàtica inclosos a *L'irradiador del Port i les gavines* ja no hi tenen cabuda, sinó que el jo poètic dedica una especial atenció als elements naturals.

pètal de galta  
–quin toc que té  
pètal de galta de noia en rosa  
aquella noia que hom veu del tren  
tota senzilla        de tan cofoia

si no és l'enginy caçador d'aloses  
–ningú ho atina ara al gener–

o bé una estesa de roba nova  
que es fes la núvia  
                                 pel maig que ve

o bé una sina  
                                 –tot de xuclets.

En la primera estrofa podem observar com la noia que protagonitza el desig expressat pel jo poètic apareix en situada a l'interior d'un vagó de tren. Tot i això, aquest context pren molt poca rellevància en el conjunt de la composició, ja que tots els elements que acompanyen la descripció de la noia són naturals. Així, tenim la flor de l'ametller del títol del poema, que serveix per comparar la galta rosada de la noia; o la figura del «caçador d'aloses», que ha de ser capaç de descobrir els secrets de la noia gràcies al seu enginy; a més, també apareixen referències a la roba, segurament de núvia, i la sina. Per tant, tots els referents que de la composició són elements naturals, reals i tangibles. No hi ha lloc per a reminiscències avantguardistes, que en poemes anteriors del mateix Salvat acompanyaven l'expressió del desig experimentat per la veu poètica durant la fugacitat d'un viatge en tren. Potser és per aquest motiu que alguns crítics han considerat que el tema de la noia en el tramvia adquireix a “Flor d'ametller” «una delicada transparència que fa pensar en els millors poemes de *El poema de la rosa als llavis*» (Molas, 1978: xxxi), ja que en aquest poema la fertilitat natural i la humana arriben a associar-se de tal manera que apareixen acoblades i fusionades (Keown, 1996: 191).

“Quin dia clar” és un altre poema de *La gesta dels estels* en què, d'una manera similar al poema que acabem de comentar, el desig de la veu poètica es troba expressat mitjançant la relació entre la roba i el cos de la noia i, a més a més, l'ambient natural acompanya

l'experimentació d'aquest desig. El jo poètic, a la primera estrofa, ens situa en els inicis de la primavera: «Quin dia clar que el cor s'esvera: / ha dit l'abril missa primera / i el sol és dolç i l'arbre riu». En les estrofes següents, descriu com les noies es fan la roba per l'estiu i busquen promès per casar-se. Tanmateix, els últims versos del poema, «tu et fas la roba per l'istiu / –color taronja un cosset viu», destaquen d'entre la resta perquè expressen de manera colorista i vital el desig plaent que provoca la bellesa del cos d'una noia a la veu poètica, que al llarg de tota la composició ha cantat alegrement les delícies i l'exaltació dels sentits. Així mateix, és remarcable que la climatologia primaveral acompanyi la joia del jo poètic, perquè si en el tercer vers diu que «el sol és dolç i l'arbre riu», uns versos enllà també parla d'un vent suau. Per tant, el dia clar de primavera que trobem en el títol del poema, col·labora gratament a l'exaltació sensorial tan característica de la poesia de Salvat-Papasseit, en la qual és freqüent trobar una correlació entre els elements físics i els elements emocionals (Mas, 2002: 163).<sup>34</sup>

El poema següent és una altra de les divises de *La Gesta dels Estels*, la “Divisa” segona, en què Salvat-Papasseit torna a relacionar l'amor amb el combat a través d'una història de fantasia protagonitzada pel personatge aventurer del guerrer-mariner.

Viatjar terres  
no quedar-se en cap,  
amar en totes una noia verge;  
  
creure en la guerra perquè és bo el combat,  
cada ferida la sang d'un poema.  
  
Quan Déu ens cridi poder contestar:  
–tant estimava que es vessava el veire.

La segona “Divisa” del poemari incorpora dos dels tòpics literaris que apareixen més reiteradament en la poesia de Salvat-Papasseit: l'assimilació de l'amor al combat i la identificació del jo poètic en la figura del mariner que té una noia a cada port. D'altra banda, la composició també apunta una de les formulacions estètiques de l'autor: la concepció de la sinceritat com a condició indispensable en el bon escriptor, en el Poeta

---

<sup>34</sup> Keown anà més enllà i arribà a sostenir que «la representació al·legòrica d'elements còsmics, estacionals, naturals i humans» conflueixen i accentuen «la seva participació al cicle vital» (Keown, 1996: 192).

en majúscula.<sup>35</sup> La representació de l'amor i la passió sensual expressada a la segona "Divisa" guarda certes semblances amb la que tradicionalment acompanya la figura de Don Joan, ja que la veu poètica de la composició salvatiana tampoc no és capaç de renunciar a cap dona, no pot establir-se i comprometre's exclusivament amb una de sola: l'anhel d'aventures, lligades al combat i a la guerra, així com als viatges marítims, inclouen irremeiablement la llibertat sentimental i l'entrega apassionada amb cada una de les noies que troba pel camí. Segons Fuster, el jo poètic de Salvat seria «un don Juan a mitges» (Fuster, 1962: 77): comparteixen el fet que tots dos, en relació amb l'amant, no estableixen «cap lligam que no sigui la fúria passatgera del coit, i els seus preparatius més o menys capciosos. Però don Juan, de més a més, es mira la dona com un enemic que cal enganyar i subjugar en una ràpida victòria. Això últim no cabia en els càlculs de Salvat» (Fuster, 1962: 76). Per tant, tot i la manca de compromís o, més ben dit, tot i la voluntat confessa d'estimar en cada terra «una noia verge», el contacte que el personatge salvatià estableix amb la feminitat no contempla la possibilitat d'enganyar i, per tant, el poema exclou qualsevol incidència negativa de les relacions amoroses.

L'heroi èpic, el guerrer-amant solitari que trobem, entre d'altres, a la segona "Divisa" de *La Gesta dels Estels*, pot tenir «els seus orígens en el messianisme nietzscheà, típic de la generació anterior i evident en alguns assaigos [sic] poètics de Maragall» (Keown, 1996: 171). En aquest sentit, ens sembla necessari recordar que diversos estudiosos han analitzat amb profunditat la influència maragallina en l'obra de Salvat-Papasseit (Fuster, 1962; Garcés, 1972; Mas, 2002). Tot i que les circumstàncies creatives de cada un dels dos autors foren diferents, i l'home del qual parlà Salvat «és, socialment, ben altre que l'home de Maragall; l'engranatge de les mocions morals i sentimentals que s'hi insereixen, és gairebé idèntic» (Fuster, 1962: 64). Així, s'ha postulat que el «tema del lladre d'amor, del corsari galant, del soldat conqueridor de cors» present en l'obra de Salvat, pot relacionar-se amb *Rêverie* de Maragall (Garcés, 1972: 67-69). Tanmateix, pel que fa a la segona "Divisa", nosaltres hi detectem certa influència del poema maragallià "Excèlsior", perquè el guerrer del poema de Salvat sembla identificar-se plenament amb l'esperit al qual Maragall recomana de no quedar-se mai a cap port en la seva composició. A més, també es fa present el desig o la idea ponderada de no tornar

---

<sup>35</sup> L'intítulat "Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista" acaba amb la següent sentència: «sigueu Poetes, Poetes amb majúscula: altius, valents, heroics i sobretot sincers» (Salvat-Papasseit, 1975: 83). En aquest sentit, diversos estudiosos han destacat el valor de la sinceritat com un dels trets més característics de l'obra, tan poètica com assagística, de Joan Salvat-Papasseit.

més, que apareix explicitada en altres poemes del mateix Salvat-Papasseit, com per exemple “El berenar a les roques” o “Ara ja no es fa, pro jo encara ho faria”, d’*Óssa Menor*. Tot i això, condicionar la creació de la segona “Divisa” únicament a la influència maragalliana seria injust, perquè Salvat hi incorporà concepcions pròpies sobre la creació poètica, com demostren els versos «creure en la guerra perquè és bo el combat / cada ferida la sang d’un poema». Ja hem destacat la identificació de l’amor amb la guerra, i és en aquest context que s’ha d’interpretar la segona “Divisa” de *La gesta dels estels*. Seguint una tradició literària que parteix de l’obra d’Ovidi, Salvat-Papasseit també oferí en la seva poesia tota una *Art amatòria* a través d’una imatgeria i unes estructures semàntiques relacionades amb la guerra i el combat, que no fan sinó potenciar l’efectivitat de l’expressió del desig sexual.

En el poema següent, “Mester d’amor”, Salvat efectuà una reivindicació de la concepció de l’amor –apassionat, vital, jocós– que apareix expressada al llarg de la seva obra. La composició, per tant, mostra la seva teoria de l’amor, el seu art d’estimar, perquè «en dir com ama ell, com estima, ens diu com cal amar, com cal estimar» (Fuster, 1962: 77).

Si en saps el pler no estalviïs el bes  
que el goig d’amar no comporta mesura.  
Deixa’t besar, i tu besa després  
que és sempre als llavis que l’amor perdura.

No besis, no, com l’esclau i el creient,  
mes com vianant a la font regalada;  
deixa’t besar –sacrifici fervent–  
com més roent més fidel la besada.

¿Què hauries fet si mories abans  
sense altre fruit que l’oreig en ta galta?  
Deixa’t besar, i en el pit, a les mans,  
amant o amada –la copa ben alta.

Quan besis, beu, curi el veire el temor:  
besa en el coll, la més bella contrada.  
Deixa’t besar  
i si et quedava enyor  
besa de nou, que la vida és comptada.

El didacticisme del títol del poema, “Mester d’amor”, i les ressonàncies trobadoresques que comporta (Romeu, 1997: 114), demostren que aquesta composició no és sinó un art d’estimar: «El poeta fa els seus versos com per donar-nos la confiança de la seva passió o del seu entindiment [...]; però, en el fons, i més o menys dissimuladament, ens està explicant una lliçó d’amor» (Fuster, 1962: 77). Així doncs, a partir de la delectança que comporta el bes, convertit en motiu central omnipresent, la veu poètica eixampla magistralment el seu pla simbòlic. Al llarg de la composició el jo poètic es mostra com un guia en els camins d’amor per a l’estimada, a qui intenta convèncer de la joia assolible a través de les besades amb un discurs clar i contundent que recorda el del poema “Dóna’m la mà”, inclòs a *L’irradiador del Port i les gavines*.

A la primera estrofa de “Mester d’amor” el jo poètic propugna el plaer que comporten els petons i la inutilitat del seu estalvi, ja que és en els «llavis que l’amor perdura». Aquesta zona del cos és on es demostra el plaer assolible a través del contacte sensual, que condueix a l’amor i és una prova d’estimació. Així mateix, l’últim vers de la primera estrofa ha estat relacionat amb els *carmina* V i VII de Catul, «*sobre todo en lo que respecta al infinito número de besos que, al implorar, exigía el gran poeta latino, quien, es cierto, fue atacado por centrar también el amor en los labios*» (Piernavieja, 1969: 214).<sup>36</sup> En la segona estrofa, la veu poètica fa un pas més enllà i explica de quina manera no s’ha de besar, quins són els petons que no l’interessen: els de l’esclau i els del creient, que actuen per obediència i, per tant, sense passió. Seguidament, contraposa aquestes dues figures a les d’un vianant assedegat que troba una font en el camí i s’hi acosta. Aquesta imatge comparteix certes similituds amb la figura del caminant que protagonitza el poema “Sense el ressò del dring”, que troba una noia que li ofereix aigua fresca i, a més a més, una abraçada. Per tant, aquesta és la manera amb què la veu poètica creu que s’han de fer els petons, com si d’aquest fet en depengués la mateixa vida, convertint el bes en el motiu principal per poder continuar endavant vitalment, ja que el caràcter afirmatiu constitueix el clima fonamental de l’obra de Salvat-Papasseit (Solà, 2013: 68). El jo poètic també qualifica els besos de «sacrifici servent», però el

---

<sup>36</sup> El mateix Piernavieja es qüestionà si «*estas semejanzas son debidas a influjo directo o a mera coincidencia. Parece más probable lo último, dado que Salvat no tuvo formación clásica. ¿O es que el poeta catalán tuvo conocimiento directo, quién sabe si casual, de algunos versos, ya que no de todos, de Catulo?*» (Piernavieja, 1969: 215). I així acabà el seu article, sense decantar-se per cap de les dues hipòtesis plantejades.

sintagma no remet a la imatgeria cristiana, sinó que, tal com apuntà Alpera, l'autor agafà la definició fabriana de l'adjectiu: calent fins a esdevenir lluminós. En aquest sentit, «la inflexió de l'esmentat adjectiu podria desencadenar l'escalada en la progressió del desig» (Alpera, 1995: 20). Aquesta progressió del desig es troba en les dues últimes estrofes del poema, en què s'hi detecta una ressonància del clàssic *carpe diem*,<sup>37</sup> relacionat aquí amb la vitalitat del bes. Per aquest motiu la veu poètica pregunta, retòricament, què passaria si una mort prematura acabés amb la vida sense haver sentit, en la galta, res més que el vent en lloc de la passió de les besades. Finalment, el jo poètic acaba defensant que hem de deixar-nos besar, i besar nosaltres també, amb tot orgull, a tot arreu, i encara més al coll, que és considerat «la més bella contrada».<sup>38</sup> Per tant, tot el que apareix postulat a “Mester d'amor” s'ha de portar a terme perquè «la vida és comptada» i, precisament per aquest motiu, hem de gaudir-la apassionadament.

Ja hem indicat que la referència al «sacrifici fervent» del poema “Mester d'amor” no s'ha d'interpretar com una referència religiosa. Tot i això, en altres composicions, el mateix Salvat-Papasseit utilitzà la imatgeria cristiana amb una finalitat clarament heterodoxa. És el cas del poema “Deu-me una santa”, en què es realitza una mitificació pagana de la figura de la dona i, de retruc, de l'amor sensual. Per tant, podem considerar que a “Deu-me una santa” Salvat-Papasseit invertí el recurs literari del contrafet a l'espiritual per tal de sacralitzar l'amor profà, igual com també féu en el cal·ligrama “Jaculatòria” d'*El poema de La rosa als llavis*, que tindrem ocasió de comentar en el capítol següent.

Deu-me una santa, enc que no sigui al dogma,  
a qui pugui pregar: *Jo pecador d'amor*;  
deu-me una santa que hagi estimat força,  
que per pregar-li calgui un bes i una cançó.

La santa aquella que, en donar almoïna,  
si els seus ulls et ferien t'embraçava el coll,  
i era el seu tast com la més fina noïa  
i al coixí del seu pit hom havia el son dolç.

---

<sup>37</sup> Ja hem comentat la relació d'aquest poema de Salvat-Papasseit amb els *carmina* de Catul, en els què també es fa una apologia del *carpe diem*.

<sup>38</sup> Els diversos poemes eròtics de Salvat-Papasseit ofereixen al lector un itinerari per la geografia del cos de l'estimada. N'hem realitzat un breu recorregut en forma d'article (Perera, 2015b), que reproduïm a l'annex I de la present tesi doctoral (p. 393-407).



Aquella santa sempre bella mossa;  
no havia mendicant que no li fos devot:  
era tan clara, blanca, fresca i jove  
com nata de primala i com un veire nou.

Jo hi aniria de matí, en 'quella hora  
en què deixo l'amiga abans no surti el sol,  
quan a l'església obririen la porta:

—duria l'estampeta arran, arran del cor.

El poema “Deu-me una santa” presenta la figura d’una santa «desprovista de tota càrrega religiosa» (Gadea, 2003: 478), tal com podem comprovar en frases com ara «enc que no sigui al dogma», o a través de l’autoreconeixement del jo poètic com a «pecador d’amor», que apareix destacat tipogràficament en la primera estrofa. Potser és per aquest motiu que la veu poètica reclama una santa feta a la seva mida, és a dir: «que hagi estimat força, / que per pregar-li calgui un bes i una cançó». Donada la seva condició de poeta enamorat, el bes i la cançó són exactament els elements que el jo poètic pot oferir a la santa. Per tant, la imatgeria religiosa que apareix en aquesta composició és utilitzada per Salvat-Papasseit amb la finalitat de donar un nou sentit metafòric a l’amor sacralitzat, i ho féu a partir de «la seva pròpia hagiografia amb fortes rèmores heterodoxes» (Keown, 1996: 200). D’aquesta manera, “Deu-me una santa” denota una visió de l’amor sensual del tot contraposada a l’expressió etèria, púdica i eufemística de la unió carnal que es troba en bona part de la poesia de la mateixa època en què Salvat confeccionà el poema, ja que «les virtuts elogiades aquí són lluny de la moralitat convencional; i la santa salvatiana coincideix, més aviat, amb les qualitats d’una deessa de la fertilitat» (Keown, 1996: 200). En aquest sentit, podem observar com el jo poètic descriu plàsticament els ulls feridors de la santa, qualifica el seu tast «com la més fina noia» i parla del son dolç en el «coixí del seu pit». La composició evoca, per tant, una santa completament humanitzada, feta de carn i ossos, real i tangible com una «bella mossa».

També ens sembla interessant remarcar el fet que, en aquesta composició, Salvat-Papasseit «intenta de fondre la puresa de la virginitat amb la llibertat de la possessió» (Molas, 1978: xxxvi). Al llarg de la poesia de l’autor podem observar com la virginitat

és valorada com una qualitat favorable en la feminitat; i en el cas concret de “Deu-me una santa” la virginitat apareix relacionada amb la virtut sagrada que representa la figura religiosa de la santa, que és venerada com a model de perfecció.<sup>39</sup> Tanmateix, la perfecció que posa en alça la veu poètica de “Deu-me una santa” es troba relacionada en tot moment amb la sensualitat i la carnalitat. Així doncs, la composició sembla indicar que la puresa representada per la santa és condició *sine qua non* per tal d’entregar-se sincerament i apassionadament als jocs carnals. A Salvat, «l’acte [sexual] i el naixement li semblen, solidàriament, una cosa pura, natural, rigorosament inevitable» (Miralles, 1982: 59), per aquest motiu ofereix una presentació erotitzada de la santa, que ha estat objecte de l’impuls eròtic. En la poesia de Salvat-Papasseit l’impuls eròtic és equivalent a l’impuls original: «l’impuls de tot, el motor de la vida, de la concepció i del naixement, i la mida de tot» (Miralles, 1982: 60). Per tant, com que per a Salvat la carn és pura i no «la contamina cap malefici ètic o sobrenatural», és també «literalment confessable» (Fuster, 1962: 75).

Una altra de les característiques destacables del poema “Deu-me una santa” és que la veu poètica emet el seu discurs dirigint-se directament a un “vosaltres”, que no és sinó «una mena de delegació gratuïta dels destinataris del poema» (Miralles, 1982: 56); és a dir, els amics del poeta o els mateixos lectors. És freqüent que la poesia de Salvat-Papasseit, inclogui, a més del jo poètic, un tu i un vosaltres: «El tu és regularment femení, i la seva coexistència amb el jo es produeix sense problemes lògics» (Miralles, 1982: 56). Pel que fa al “vosaltres”, normalment es troba compatibilitzat amb l’individualisme de la veu poètica. Així, a l’última quarteta de “Deu-me una santa” podem observar com l’experiència vivencial del jo poètic («Jo hi aniria de matí [...] / duria l’estampeta arran, arran del cor») queda englobada en el conjunt poemàtic format per la reclamació de la santa que emet a aquest “vosaltres” al llarg de tota la composició indicant, tanmateix, cert distanciament personal.

El penúltim poema de *La Gesta dels Estels* és una altra “Divisa”, la tercera i última de l’obra. Aquest llibre, tal com indica el seu subtítol, és una *Mostra de poemes* i, per tant, el conjunt no obeeix estrictament criteris temàtics unitaris. Tot i això, al llarg del recull

---

<sup>39</sup> Al poema “Llegenda”, inclòs també a *La Gesta dels Estels*, podem observar com la puresa i la virginitat, en aquest cas referides a la Verge Maria, són igualment valorades de manera positiva a través d’una «compilació eclèctica de l’ortodòxia i el paganisme» (Keown, 1996: 199).

hi ha algunes formes expressives que apareixen reiteradament, com és el cas de les “divises”,<sup>40</sup> que foren distribuïdes de la següent manera: la primera és el poema número u, la segona apareix en la posició vint-i-cinquena, i la tercera, i última, en el penúltim lloc,<sup>41</sup> que és el poema número trenta-tres. Per tant, la presència de “divises” en el poemari es troba segmentada de manera força equitativa: a l’inici, al centre, i al final del llibre. Un dels trets més destacables d’aquestes composicions és que totes tres tracten de manera destacada la figura de l’heroi guerrer, del lladre d’amor; i les característiques d’aquest personatge «són cristal·litzades en les tres “Divises” que formen l’estructura temàtica del poemari» (Keown, 1996: 171). Certament, la identificació de l’amor amb la guerra i el combat és un dels *leitmotiv* de l’obra de Salvat-Papasseit, i la concisió amb què foren escrites les “divises”, «sense referències supèrflues o decoratives, posa en relleu la importància fonamental d’aquest tema» (Keown, 1996: 172). D’aquesta manera podem comprovar com aquesta temàtica, la de la batalla amorosa, amb el jo poètic identificat en la figura de cavaller armat a la conquesta de noves preses, que apareix també en la tercera “Divisa” de *La Gesta dels Estels*, serveix de fil conductor no només d’aquest llibre, sinó també del conjunt de l’obra poètica de Salvat-Papasseit.

Fem l’escamot dels qui mai no reculen  
i sols un bes els pot fer presoners,

fem l’escamot dels qui trenquen les reixes  
i no els fa caure sinó un altre bes.

Fem l’escamot dels soldats d’avantguarda:  
el primer bes que se’ns doni als primers.

En aquesta composició la veu poètica s’empara en el conjunt d’un escamot a qui fa un «manament imperatiu» (Gavaldà, 1988: 165) i aprofita per descriure la seva naturalesa i les seves característiques. En primer lloc, el jo poètic defensa l’escamot «dels qui mai no reculen», és a dir: dels valents que no tenen por i que no abandonen mai la lluita, ja que només «un bes els pot fer presoners». Si fem una transliteració del contingut exposat en els dos primers versos de la composició a l’àmbit amorós, podem observar

---

<sup>40</sup> També hi ha dues composicions, la catorzena i la divuitena, intitolades “Cançó”.

<sup>41</sup> L’últim poema del llibre, “Pregària”, es pot considerar una mena de cant espiritual, amb fortes ressonàncies maragallianes, que té un paper destacat com a clausura de l’obra, sobretot perquè tracta de l’esperança vital –dolorosa o plaent–, amb el rerefons implícit de la mort.

com la veu poètica està defensant aquells que s'enfronten a l'enamorament sense por i sense reticències, i un cop assoleixen la trobada carnal amb l'estimada cauen rendits, com a presoners d'amor. El personatge al qual es refereix Salvat-Papasseit comparteix certes característiques pròpies de la figura del cavaller medieval, que en la lírica trobadoresca sempre apareixia en una situació de vassallatge envers la dama. En aquest sentit, el mot "Divisa" també podria relacionar-se amb la funció que aconsegueix el bes com a sistema de "pagament" que s'oferien i s'intercanviaven els amants per tal de demostrar el seu amor o la seva subjugació vers l'altre; interpretació que es veuria reforçada per la presència del tòpic trobadoresc de la presó d'amor. Tot i això, en els següents dos versos, que exalten els escamots «dels qui trenquen les reixes», l'entrega apassionada que ha tingut lloc en la primera frase del poema queda estroncada; ja que l'arribada d'altres besades representa l'alliberament d'aquesta primera presó d'amor. Conseqüentment, les noves besades comporten un altre empresonament, però la seqüència lògica sembla indicar que l'escamot/poeta podrà a sortir-ne de nou quan arribi el bes d'una altra noia, i així successivament.<sup>42</sup> Per últim, els versos finals de la composició estan dedicats a «l'escamot dels soldats d'avantguarda», ja que aquests són els primers que reclamen l'entrega apassionada dels cossos en el combat de l'amor i, per tant, són els que més mereixen les besades que encara han d'arribar. És evident, doncs, que l'imaginari avantguardista i l'imaginari eròtic es veu extremadament relacionats al llarg de l'obra poètica de Salvat-Papasseit. L'última "Divisa" de *La Gesta dels Estels* és un cant a l'amor i al coratge, representat a través dels soldats que «fan saltar les reixes i mai no reculen. No reculen si no és per cedir davant la glòria d'un primer bes» (Molas, 1978: xxxii). D'aquesta manera, la valentia, tant en la vida poètica com en l'acte amorós, és posada en alça com a valor fonamental en el conjunt de les tres "divises", que exemplifiquen les tres qualitats essencials del guerrer amorós creat per Salvat: la lluita, la proesa amorosa i la vitalitat desbordada (Keown, 1996: 171).

---

<sup>42</sup> La metàfora de l'abatiment de portes, tant en sentit literal, perquè és el que dona accés a la cambra on poder-se lliurar a la satisfacció del desig carnal, com en un sentit figurat, per la representació del trencament de l'himen de la donzella, també es troba en la poesia eròtica d'Ovidi.



### 2.2.3. *El poema de La rosa als llavis*

«Ha estat dit que *La rosa als llavis* és el millor poema eròtic de la llengua catalana. Això és indubtable» (Fuster, 1962: 74). Si hem decidit iniciar la nostra anàlisi d'aquest poemari de Salvat-Papasseit amb la rotunda sentència de Fuster és perquè ens sembla representativa d'una part de la recepció que s'ha ocupat del llibre. Certament, són molts els estudiosos que han destacat el vessant eròtic de l'obra, qualificat com «l'expressió més pura de la poètica salvatiana» (Molas, 1978: xxxix), bo i efectuant una «transició cap a una expressió més directa, amb unes imatges molt més triades i efectives» (Bou, 1989: 230). També ha estat remarcat el caràcter unitari del poemari, tot i estar construït mitjançant diverses seccions o «capítols, d'extensió desigual, que són autònoms i, a la vegada, depenen els uns dels altres» (Molas, 1978: xxxix). *El poema de La rosa als llavis*<sup>43</sup> consta de trenta-un poemes breus, el primer dels quals serveix com a introducció de l'obra, sense que formi part de cap secció, i l'últim es troba inscrit sota el capítol "Tanca". En la primera edició del llibre, aquests dos poemes presenten una tipografia diferent –força més grossa– de la resta, per aquest motiu ens sembla necessari remarcar la funció iniciadora i finalista que l'autor volgué atorgar-los-hi a través de l'estratègia visual. El llibre està dividit en vint seccions, que incorporen d'un a quatre poemes en el cas més extens ("El desig i el convit", la primera). Així mateix, en la primera edició del poemari, els diferents capítols no apareixen anunciats per nombres romans, tal com podem apreciar de manera reiterada en diverses edicions posteriors; sinó que només hi consta el títol de la secció imprès en tinta vermella, en una pàgina en blanc que servia per marcar la separació entre uns i altres capítols.

Tenint en compte que tant Molas, al pròleg de les *Poesies* de Salvat-Papasseit (Molas, 1978: xxxix-xlvi), com Gadea, a la seva introducció a una recent edició d'*El poema de La rosa als llavis* (Gadea, 2010: 21-58), realitzaren uns extensos comentaris sobre l'evolució que segueix la història eroticoamorosa expressada al llarg del poemari, farem una valoració dels seus respectius resultats abans d'iniciar la nostra pròpia anàlisi. En primer lloc, en el comentari de l'estructura d'*El poema de La rosa als llavis* efectuat per Molas, es deixen una mica de banda els últims cinc capítols de l'obra, que són

---

<sup>43</sup> Com ja hem especificat en el capítol introductori, utilitzarem sempre la denominació del poemari mantenint la majúscula de l'article, tal com aparegué en la primera edició de l'obra. Tot i això, no hem gosat unificar les diverses denominacions amb què apareix referit el llibre en les citacions textuals alienes que reproduïm.

considerats un afegitó, un apèndix en què es fon el pla narratiu i el pla líric de tota la història desenvolupada al llarg del poemari (Molas, 1978: xli). Dels quinze capítols restants, doncs, Molas distingí els que considerà estrictament narratius, perquè són els que articulen la història (I, IV, VI, VII, IX, X, XII i XIV), dels lírics, que serveixen de contrapunt per tal d'expressar l'estat d'ànim de la veu poètica (II, III, V, VIII, XI, XIII, XV). Tot i que la seva anàlisi és prou exhaustiva, nosaltres considerem que hi ha certs aspectes de la valoració global del poemari que Molas oblidà: l'erotisme n'és un exemple flagrant. Al llarg del seu comentari, l'estudiós remarcà especialment el tema de l'amor, de com en aquest llibre Salvat-Papasseit «desenrotlla una teoria de l'amor que recull, i potencia, alguns materials vells i d'altres nous i que, per tant, aspira a la totalitat» (Molas, 1978: xlv). Tanmateix, en cap moment Molas no focalitzà el seu discurs envers l'erotisme. Nosaltres estem convençuts que la totalitat que, segons Molas, Salvat pretenia, incloïa també la trobada carnal. Per aquest motiu, considerem que en la seva anàlisi hi manca un major aprofundiment envers les qüestions eròtiques presentades en el poemari de Joan Salvat-Papasseit.

Gadea, per la seva banda, no realitzà cap distinció entre capítols narratius i capítols lírics, sinó que se centrà en la descripció de l'arquitectura del text, que «s'organitza com la codificació gradual de les fases i les etapes que afiten el camí vers el coneixement del gaudi, que condueix a la plenitud del goig. L'itinerari del plaer» (Gadea, 2010: 36). El prologuista destacà les seccions anomenades “Les imatges”, ja que, segons el seu parer, formen una estructura superior perquè regeixen les diverses àrees temàtiques del poemari i, al mateix temps, unifiquen aquestes àrees temàtiques en el conjunt del procés (Gadea, 2010: 36). També afirmà que un esborrany d'aquest mateix esquema estructural es troba a les “Vibracions” de *L'irradiador del Port i les gavines*, ja que dibuixen un itinerari amorós amb la mateixa arquitectura, prefigurant, per tant, un esbós d'*El poema de La rosa als llavis* (Gadea, 2010: 37). Nosaltres no considerem que l'esquema de “Vibracions” segueixi unes pautes estructurals tan marcades com les que podem observar a *El poema de La rosa als llavis*. Certament, el poemari comparteix amb “Vibracions” diverses referències florals i algunes de temàtiques, com el mite del mariner d'amor, la presència de tramvies, etcètera. Però aquests elements són comuns en el conjunt de l'obra poètica de Salvat-Papasseit i, a més a més, la situació dels poemes que formen part de les “Vibracions” no sembla escollida amb la intenció de crear un itinerari eroticoamorós progressiu com sí que ho està *El poema de La rosa als*

*llavis*. Tal com s'encarregà de subratllar el mateix Gadea, aquesta obra constitueix «un conjunt unitari, fortament travat [...] cada peça lírica, calculada en la seva ubicació, estableix vincles amb els textos immediats» (Gadea, 2010: 35), i no considerem que aquest funcionament sigui el mateix en el cas de les “Vibracions”, que sembla respondre a una voluntat d'aplec de poemes curts de l'autor.

Per tant, és evident que l'estructura d'*El poema de La rosa als llavis* condueix el lector des dels inicis del desig d'una trobada amb l'estimada –sense que aquesta, encara, faci acte de presència– fins a la separació dels amants; passant, òbviament, per la unió carnal, descrita líricament i detallada en tota la seva progressió. El punt de vista de la veu poètica, protagonista masculí de l'aventura amorosa, queda englobat en l'espai líric del poemari, perquè participa de les accions que s'hi narren. Tot i això, com veurem, en alguns poemes opera amb cert distanciament. Aquests són els poemes en els quals el jo poètic imagina allò que podria succeir o en els què, simplement, fa reflexions que no es troben, pròpiament, dins l'acció lírica del poemari.

El petit poema que trobem a l'inici d'*El poema de La rosa als llavis* queda exclòs del conjunt, fora de qualsevol secció. Amb només tres versos, Salvat-Papasseit fou capaç d'expressar plàsticament dues visions, articulades per un guionet, d'una mateixa imatge, la de la passió amorosa, que és el fil conductor del poemari.

Botons de foc al cor  
la fiblada d'amor–  
però els déus s'hi tatuaven.

En els primers dos versos, els efectes de l'amor són descrits gràficament, incorporant una impressió de cruesa mitjançant la fiblada provocada per l'amor, que no és sinó una sensació dolorosa causada per la fogositat de la passió. En el conjunt de la poesia de Salvat-Papasseit, el foc té sempre un component redemptor, és una força purificadora (Miralles, 1982: 54). Si considerem, doncs, que l'amor és equiparable al foc perquè marca la pell fins que arriba al cor, entendrem que els botons no són sinó la representació del segell físic de la unió dels amants. En l'últim vers, aquesta marca s'equipara a un tatuatge, però es tracta d'un tatuatge que només pertany a l'esfera de la divinitat, ja que els déus són els únics que queden fora de les convencions socials i, per



tant, són els únics que poden mostrar les seves marques d'amor (Mas, 2002: 386-387). Igual com hem observat en la resta de poemes, sempre de tres versos, amb què Salvat-Papasseit obrí els seus reculls, aquesta composició conté també una forta càrrega programàtica, pel seu to sentenciós i per la brevetat contundent. Així, el poeta proposa de mostrar públicament aquestes marques d'amor, i el seu mitjà d'expressió és *El poema de La rosa als llavis*, que, seguint la metàfora inicial, realitza la funció de tatuatge sobre el paper, en un intent d'assimilació a la divinitat.

La primera secció del poemari és "El desig i el convit", la més llarga de totes. El primer poema, "Quina grua el meu estel", presenta alguns dels elements que aniran apareixent al llarg de l'obra, situa la veu poètica en un determinat context i, finalment, convida el lector a prendre part del viatge eroticoamorós proposat per l'autor.

Quina grua el meu estel,  
quin estel la meva grua!  
—de tant com brilla en el cel  
sembla una donzella nua.

L'espurneig que em fereix l'ull  
són els seus pits quan s'inclina:  
si fa un mirall de l'escull  
perleja a l'arena fina.

De la meva barca estant  
dono al cordill tota mida.  
I l'ala clara, sestant,  
del gavot que passa, crida.

Oh, el seu flanc rosa i argent  
i la trena que es deslliga  
volar d'oronella al vent!  
cabell desfet de l'amiga.

Amiga del dolç turmell.  
—Com una vela s'enfila  
espitllera de l'ocell:  
si jo llenço el braç, vacil·la.

Vianant vora la mar  
prega pels marins que arriben;  
si veuen l'estel dansar  
moren de tant que sospiren.

Vianant, puja al meu bot  
que és lliure de la sentida,  
però no diguis ni un mot  
si no vols perdre la vida.

Vianant, no parlis, no,  
que l'oreig l'acosta, i mira  
que et prendrà l'amor senyor  
—que el mariner ja sospira.

En la primera estrofa, l'estel del títol del poema s'equipara a «una donzella nua» a través d'una comparació que relaciona lluminositat i celestialitat. Aquesta assimilació és fructífera, perquè al llarg de la composició, sempre que la veu poètica parla de la noia desitjada —una noia que, malgrat tot, no és present; sinó que només és evocada metonímicament a partir de diferents parts del seu cos—, ho fa en relació a elements com les estrelles o els ocells, que es troben situats al cel i, per tant, a un nivell més elevat del que ocupa el jo poètic. Els estels, en aquest poema, i també en el conjunt de l'obra de Salvat-Papasseit, apareixen de manera recurrent i solen marcar el camí a seguir,<sup>44</sup> ja que actuen com si fossin guies lluminosos. Per aquest motiu, la descripció de la figura de la noia que el jo poètic desitja apareix connotada amb la mateixa lluminositat i celestialitat pròpia de les estrelles. A partir de la tercera estrofa s'explicita la situació i el lloc des del qual el jo poètic enuncia el discurs: de la seva barca estant, com si es tractés d'aquell «mariner d'amor» que hem trobat en una de les “Vibracions” de *L'irradiador del Port i les gavines*, entre d'altres composicions salvatianes. Així, en les últimes estrofes de “Quina grua el meu estel”, la veu poètica es dirigeix a un hipotètic vianant, situat vora el mar, de qui busca la seva complicitat, avisant-lo que l'estel transfigurat en la noia desitjada enamora tots els mariners que arriben.<sup>45</sup> El jo poètic convida el vianant a pujar al seu bot amb la condició que no digui res, que només faci d'observador. La

---

<sup>44</sup> Un exemple ben significatiu és el títol del quart poemari de l'autor, *La Gesta dels Estels*.

<sup>45</sup> Es pot relacionar la naturalesa de les aus amb què ha estat connotada la noia amb la naturalesa de la barca, associada al jo poètic, perquè cap dels dos elements deixen rastres visibles del seu pas, les primeres pels camins de l'aire i la segona pels camins del mar (Bastardas, 1998: 34-38).

protagonista femenina del poemari, com veurem, agafa la consideració d'amiga, una figura amb fortes reminiscències trobadoresques que reclama el seu anonimat. Per tant, en el convit que la veu poètica formula al vianant-espectador de la història que és a punt de començar, que no és sinó el mateix lector del poema, li demana que guardi silenci i que es limiti només a aprendre a través d'allò que se li explicarà.

El poema següent és "Deixaré la ciutat", que, de la mateixa manera que la composició anterior, conté també una clara intenció programàtica, ja que un cop formulada la invitació al lector, la veu poètica explicita quines són les seves veritables intencions.

Deixaré la ciutat que em distreu de l'amor  
la meva barca  
  el Port  
i el voltàmetre encès que porto a la butxaca—

l'autòmnibus brunzent  
i el més bonic ocell  
  que és l'avió  
i temptaré la noia que ara arriba i ja em priva

li diré com la copa melangiosa és del vi  
—i el meu braç del seu coll—  
i veurà que ara llenço la stylo i no la cullo

i em faré el rostre pàl·lid com si fos un minyó  
i diré          maliciós:  
—com un pinyó és la boca que em captiva.

El poema, construït mitjançant formes verbals futures, perquè l'estimada encara no ha fet acte de presència, està estructurat en dues àrees temàtiques (Gadea, 2003: 471). A la primera, la veu poètica «declara que està disposat, gairebé com a penyora d'amor, a deixar tot el que és seu i forma íntimament part del seu microcosmos» (Gavagnin, 2007: 206): la ciutat, la barca, el Port, i tots els elements de filiació futurista, que són els que li distreuen l'amor. En aquest sentit, és destacable la qualificació de l'avió al qual està disposat a renunciar com «el més bonic ocell», sobretot tenint en compte la connotació amb què ha estat presentada l'estimada en el poema anterior, ja que d'aquesta manera «l'escriptor se'ns presenta decidit a ignorar els encants de la tecnologia per adreçar-se

amb resolució a la qüestió d'amor» (Keown, 1996: 168). El jo poètic vol concentrar-se en la temptació de «la noia que ara arriba», que és a qui es dirigeixen els parlaments de la segona àrea del poema, formada per les últimes dues estrofes. D'aquesta part, és remarcable el joc de simetries verbals i el paral·lelisme creats pel jo poètic, que condueixen a «una sèrie doble de correlacions internes: copa / vi, braç / coll» (Gadea, 2003: 472). Així doncs, “Deixaré la ciutat” mostra un canvi espacial respecte la poesia anterior de Salvat-Papasseit: s'abandona la ciutat i el Port, els escenaris fins aleshores habituals, per endinsar-se en l'espai amorós.

Aquest fet ha propiciat la relació del poema amb “Crítica”, que també ocupa la segona posició en el poemari *La Gesta del Estels*, ja que segons alguns estudiosos les dues composicions revelen un canvi d'interessos en la poètica de Salvat-Papasseit (Molas, 1978: xlii). Tanmateix, «la lectura de tots dos poemes en el sentit d'un abandó de l'avantguarda [...] resulta francament esbiaixada i incongruent amb el conjunt del discurs salvatià» (Gavagnin, 2007: 205). A “Deixaré la ciutat” els atributs maquinistes no es rebutgen de manera global i permanent, sinó que la veu poètica subratlla un canvi temporal d'èmfasi envers l'experimentació amorosa, preocupant-se perquè la noia desitjada s'adoni que «ara llenço la stylo i no la cullo», ja que en aquest moment la qüestió amatòria es presenta més interessant que el món de la màquina. A més, l'últim vers del poema, «com un pinyó és la boca que em captiva», és «maliciós» en dos sentits ben diferents, ja que el mot «pinyó» «té un valor totalment ambigu, referint-se al fruit com seria normal en l'expressió corrent o, amb una violenta tergiversació futurista, a la roda dentada de la maquinària [...] aquesta ambivalència bàsica implica la mateixa fusió d'elements naturals i, alhora, mecànics» (Keown, 1996: 169). Com veurem, en l'última composició d'*El poema de La rosa als llavis* –si deixem de banda la “Tanca” final– el jo poètic masculí retorna a la ciutat, a l'escenari metropolità on reapareixen els elements maquinistes. Per tant, l'estructura d'*El poema de La rosa als llavis* és circular. “Deixaré la ciutat” és la composició que marca l'abandonament de la realitat urbana, «una realitat que s'ha apropiat de tots aquells objectes que remetien al món modern i tecnològics i els ha transformats en elements que configuren nous hàbits de vida quotidiana» (Gavagnin, 2007: 205), i anuncia l'aproximació a un espai de caire natural i floral, en el qual es desenvoluparà l'aventura eroticoamorosa de l'obra.

El poema següent, “Perquè has vingut”, dóna entrada a la presència física de la noia, l’objecte de desig del jo poètic d’*El poema de La rosa als llavis*.

Perquè has vingut han florit els lilàs

i han dit llur joia

envejosa

a les roses:

mireu la noia que us guanya l’esclat,

bella i pubilla, i és bruna de rostre.

De tant que és jove enamora el seu pas

—qui no la sap quan la veu s’enamora.

Perquè has vingut ara torno a estimar:

diré el teu nom

i el cantarà l’alosa.

Els primers versos de la composició expressen l’entrada física de la noia en el conjunt del poemari, que es realitza amb l’acompanyament de l’esclat dels lilàs i una referència a les roses. Així, el jo poètic capgira el tòpic del *locus amoenus*, ja que no situa la noia en un espai natural ideal preexistent, sinó que és la pròpia noia qui ocasiona l’esclat floral.<sup>46</sup> La reiteració simètrica de la fórmula «perquè has vingut» del primer i l’últim apartat, crea una paral·lelisme verbal que en desenvolupa un altre de conceptual: la noia provoca l’esclat de la primavera i també, en els últims versos del poema, l’esclat de l’amor (Gadea, 2010: 39): «perquè has vingut ara torno a estimar». A més, el cant de l’alosa de l’últim vers pot relacionar-se amb un tòpic establert per la lírica trobadoresca, ja que l’alosa era l’encarregada d’anunciar als amants l’arribada del dia, de la llum (Gadea, 2010: 39). Com ja hem apuntat, i com veurem més detingudament en l’anàlisi d’altres composicions del poemari, el nom de la noia, de l’amiga, no pot fer-se públic, perquè al llarg d’*El poema de La rosa als llavis* l’autor presenta la protagonista femenina basant-se en diversos tòpics propis de l’amor cortès medieval i, per tant, expressa un amor que ha de mantenir-se en secret. Com a «professió de Poeta que sóc» (Salvat-Papasseit, 1975: 77), el jo poètic anuncia que dirà el nom de l’estimada, però serà l’alosa qui el cantarà, simbolitzant així el goig que han compartit els amants.

---

<sup>46</sup> La presència de l’objecte de desig en un entorn natural i l’enveja per la seva bellesa també es troben a Virgili (*Bucòliques*: II, v28-39).

Els dos últims poemes de la primera secció del recull, “I el seu esguard” i “Amo l’aroma”, estan dedicats a la descripció de dues parts del cos de la noia: la mirada i la boca, dues de les sinèctiques més presents en la poesia de Salvat. El primer poema recull un altre tema tradicional, el de la presó d’amor, que «es troba a l’arrel de la literatura amorosa europea» (Gadea, 2003: 477), i l’autor el refà a la seva manera.

i el seu esguard damunt el meu esguard  
sóc presoner  
que la vull presonera:  
aquest matí que una flor m’ha posat  
li deia així  
baix baixet  
a l’orella:  
sota els teus ulls, és un bes el que em plau.

Els ulls de la noia, que són motiu i objecte de desig, han captivat la veu poètica i l’han portat a una presó d’amor. Tanmateix, aquest tòpic apareix parcialment modificat per l’autor, perquè si bé el jo poètic apareix situat a l’interior d’aquesta presó, també fa explícit el desig de compartir l’empresonament amb l’estimada. Així, la veu poètica construeix «una estratègia orientada al contacte corporal» (Gadea, 2010, 39) a través del convidat al bes. Aquest detall és significatiu si tenim en compte el contingut del poema següent, “Amo l’aroma”, en què es descriu l’alè i, per extensió, la boca de la noia.

Amo l’aroma d’aquest brot de menta  
que duus lligada dintre el teu somris  
fes-me’n penyora                      tu, minyona esquerpa  
com vela nova que torba el garbí.

Les xicres blanques dels pals del telègraf  
si ets a la ruta guarden ton camí;  
pel brot de menta cap d’elles pledeja–  
pledejarien si em veien sofrir.

Perquè vindria de la boca teva  
la posaria al mossec de les dents,  
fes-me’n penyora, del teu brot de menta:  
jo, per pagar-la,                      ja em donaré teu.

A “Amo l’aroma”, que apareix situat immediatament després del convit a les besades de la composició anterior, el jo poètic demana a la noia el seu alè com a penyora. Ja hem fet notar a propòsit d’altres poemes, com per exemple “L’enamorat li deia” de *La Gesta dels Estels*, que la penyora d’amor podia adquirir en l’obra poètica de Salvat-Papasseit un ampli ventall de significacions. Tot i això, en aquesta composició la demanda del jo poètic no es formula des d’una situació de desig recíproca: ell qualifica la noia de «minyona esquerpa», mostrant, per tant, les reticències de la noia envers l’entrega corporal cap a la veu poètica, que encara no ha aconseguit de conquerir-la. Un altre indicatiu que mostra aquesta diferència de posicions són els elements amb què es projecta la seguretat de cadascun dels personatges: si el paisatge, igual que al poema “Perquè has vingut”, acompanya la noia i li evita qualsevol mal; els «pals del telègraf», element de filiació avantguardista, es mostren a favor del jo poètic i procuren pel seu bé. Per aquest motiu, en la fase inicial de l’obra, la veu poètica només demana a la noia el seu alè com a penyora, per tal de posar-se’l entre el mossec de les dents i, posteriorment, compensar-la amb una entrega total. Així doncs, tant a “I el seu esguard” com a “Amo l’aroma” es mostra el desig de possessió («sóc presoner / que la vull presonera») que comporta la unió carnal («ja em donaré teu»), un detall que no podem perdre de vista si tenim en compte que el títol del segon poema, “Amo l’aroma”, «constitueix una paronomàsia i també el tipus de fenomen que Saussure va denominar anagrames: *aroma* enclou, invertit, *amo*. Una simetria gairebé perfecta» (Sullà, 1974: 21). Tanmateix, aquesta simetria, aquesta equitat del desig, encara no s’ha vist realitzada poèticament.

La segona secció d’*El poema de La rosa als llavis* està formada per un cal·ligrama. Hi ha dues seccions del poemari, anomenades “El cal·ligrama, 1” i “El cal·ligrama, 2”, que incorporen aquesta forma cubista. El primer, conegut també amb el nom de “Jaculatòria”, dibuixa la imatge de l’escapulari a través de fragments amb majúscules i d’altres amb minúscules, lletres de mides diferents i jocs tipogràfics diversos. Tot i això, el poema està format per un bon nombre de versos de factura clàssica i, per tant, «l’únic que ens permet de saber que llegim un cal·ligrama és la disposició tipogràfica» (Sullà: 1974: 21). El cal·ligrama, bastit amb elements extrets de la tradició romàntica, com la rosa, les espines, la carn, la sang, etc., és l’encarregat de presentar la figura de l’amant masculí, situat immediatament després d’haver presentat la femenina. La composició incorpora alguns elements manllevats del rosari, presentant un jo poètic fidel i devot,

penitent. A més, també és destacable la impressió del cal·ligrama amb tinta vermella, fet que es correspon amb el contingut exposat: el dolor i el patiment provocat pel desig que la veu poètica sent per la noia estimada. Així doncs, a partir d'un procediment similar al que hem vist en el poema "Deu-me una santa" de *La Gesta dels Estels*, com és el de la inversió del recurs literari del contrafet a l'espiritual, Salvat-Papasseit utilitzà la imatgeria cristiana per tal de sacralitzar el desig i l'amor sensual.

Les diverses seccions anomenades "Les imatges" aporten informació addicional a la història eroticoamorosa de la parella protagonista d'*El poema de La rosa als llavis*. Normalment aquestes seccions posen de manifest la situació externa en què es troben els amants, sense que aquests formin part de l'acció que s'hi descriu. La primera d'aquestes seccions està formada pel poema "I el vent deixava", en el qual podem observar com la natura es conjumina amb els enamorats.

i el vent deixava dintre la rosella  
granets de blat com espurnes de sol  
—només per dir com és la boca d'Ella:

com la neu rosa als pics  
quan surt el sol

"I el vent deixava" descriu, en els primers dos versos, com el vent fecunda una rosella amb granets de blat. Aquesta imatge serveix, en els versos següents, de correlat per expressar el desig de possessió que sent el jo poètic envers la noia, que de nou apareix relacionada amb elements naturals, igual com succeeix a les *Bucòliques* de Virgili. El tercer vers s'articula a través d'un guionet, que tan pot indicar conseqüència com igualtat, i mostra el jo poètic buscant els mots amb els quals descriure la boca de la noia, que brilla amb una intensitat equiparable als granets de blat del segon vers. Així és com s'evidencia la correspondència entre l'espai extern (la natura) i l'intern (la intimitat de la parella) (Gadea, 2010: 41), ja que el transcurs del temps natural sembla indicar un acostament físic entre els amants. D'altra banda, també ens sembla oportú de destacar la utilització de la majúscula en l'article que remet a l'estimada. Aquesta és la primera composició d'*El poema de La rosa als llavis* en què la forma «Ella» apareix escrita per primera vegada, però serà la manera més recurrent de referir-se a la noia al llarg de l'obra. Es pot tractar d'un recurs per intentar acostar l'estimada a la divinitat o es pot



tractar d'un nom poètic, com la Corinna d'Ovidi, la Dèlia de Tíbul o la Cintia de Properci, vocatius que incloïen totes les dones objecte de desig en un sol nom.

A la quarta secció d'*El poema de La rosa als llavis*, “El delerós mester i la florida”, es fixa la posició dels amants i es mostra l'inici del seu contacte físic. En el primer poema, “Ser mestre d'amor”, el jo poètic només arriba a autopresentar-se com a savi expert en els jocs de l'amor, seguint la tradició medieval, que té per missió guiar l'estimada.

Ser mestre d'amor  
qui no pagaria,  
ara que en sóc jo  
l'aprenenta em tira.

De dir la lliçó  
tota Ella s'afina—  
ja sap tant el cor  
que no li cal guia;  
amb un sol petó  
la lliçó es sabia.

Qui és mestre d'amor  
el guany ja pot viure.

“Ser mestre d'amor” mostra l'acostament físic de la parella amants i presenta l'estimada com una noia aplicada, disposada a seguir les passes del seu mestre. En els primers quatre versos de la composició, els membres de la parella són identificats en les figures del «mestre d'amor» i de «l'aprenenta», respectivament. Els versos següents descriuen com la noia es lliura als jocs de l'amor, als impulsos del cor i a les besades, exposant el seu propi coneixement pel què fa a les relacions sensuais. De manera similar, el jo poètic expressa la seva satisfacció, evidenciant els guanys de ser mestre d'amor en els últims versos. Tot i això, com que les accions del poema són protagonitzades per aquests dos personatges en què es veuen identificats el jo líric de l'obra i la seva estimada, l'acció poemàtica no és descrita des de la intimitat personal de la veu poètica. Aquesta particularitat fa que el component eròtic de la composició no es desenvolupi plenament, sinó que serà en el poema següent, “Sota el meu llavi el seu”, on es farà explícit el contacte físic entre els amants, descrit amb tota manera de detalls.

Sota el meu llavi el seu, com el foc i la brasa,  
la seda dels seus rulls com el pecat més dolç  
–i l’espatlla ben nua  
ben blanca

l’ombra corba  
incitant  
de l’esguard:

encara un altre bes  
un altre  
un altre

–quin perfum de magnòlia el seu pit odorant!

El poema, amb alguns trets avantguardistes i un parell de guionets que exerceixen una funció sinecdòquica, ja que marquen diferents parts del cos de la noia, és el primer poema del recull explícitament eròtic. Miralles considerà aquest poema «simptomàtic d’un canvi» perquè «Salvat fa quelcom insòlit en ell, excepcional: anomena “pecat” l’atracció que els rulls de la dona exerceixen sobre ell» (Miralles, 1982: 61-62). Tanmateix, també podem entendre «el pecat més dolç» hiperbòlicament, com a designació de la força de la passió experimentada pel jo poètic. En els versos següents, la veu poètica descriu els petons, els cabells de l’estimada, la seva espatlla, el seu esguard i, finalment, reclama encara més petons, a través d’un recurs similar al que hem trobat en el poema “Mester d’amor”, inclòs a *La Gesta dels Estels*. En canvi, en l’últim vers de la composició, que resta separat gràficament, la veu poètica es concentra en l’olor de magnòlia del pit de la noia. D’aquesta manera podem comprovar com la sinècdoque és un dels recursos predominants en l’obra de Salvat-Papasseit per referir-se a la protagonista femenina en les composicions més eròtiques d’*El poema de La rosa als llavis*. D’altra banda, el trencament dels versos de “Sota el meu llavi el seu” crea un efecte de progressió i acumulació que serveix de correlat per a la progressió del desig que sent el jo poètic, provocat per cada un dels atributs de la noia descrits anteriorment. A més, també és destacable el fet que la descripció efectuada pel jo poètic d’aquests atributs s’inicia i es basa en un joc verbal sobre imatges ígnies ja que, com hem indicat, el camp semàntic del foc és representatiu de la passió dels amants.

La segona secció de “Les imatges” està formada per un sol poema que, tot sencer, es troba entre uns grans parèntesis, “Si per tenir-la”. Aquesta petita composició és una de les dues úniques composicions del recull que comparteixen aquesta específica característica. L’altre és “Si n’era una lladre”, que es troba a la secció “La llegenda”. Simptomàticament, aquests dos poemes també estan introduïts pel condicional «Si» en el primer dels seus tres únics versos. La utilització dels parèntesis indica que, tot i que les composicions s’integren en el conjunt del poemari, cal llegir-les separadament, ja que es desvien del contingut narratiu d’*El poema de La rosa als llavis* i ofereixen «visions alternatives, reflexions del jo poètic. Els haikús no reflecteixen el que efectivament va passar, sinó allò que el protagonista temia que passés, o allò que passa habitualment» (Mas, 2002: 390).

Així doncs, a “Si per tenir-la” la veu poètica imagina el dolor que la seva primera relació sexual pot provocar a l’estimada. En el primer vers, «Si per tenir-la, la feria al cor», el jo poètic evoca un hipotètic dolor experimentat per la noia en el seu interior causat per l’encontre sexual, ja que el mot «cor» ofereix una lectura en sentit literal i una altra en sentit metafòric: pot referir-se als òrgans sexuals femenins o bé al sentiment amorós. El segon vers està introduït per un guionet, que marca l’inici de l’explicació del jo poètic, que es justifica d’aquest previsible dolor mitjançant la intensitat del seu desig: «—era l’ortiga», mot que utilitza per referir-se als genitals masculins,<sup>47</sup> «que alena cremor», diu el tercer vers. D’aquesta manera podem comprovar com, altra vegada, el camp semàntic del foc apareix relacionat amb la passió sexual. Tanmateix, en aquesta ocasió, Salvat-Papasseit presenta un altre vessant de la passió: a més del sentit positiu que implica l’entrega apassionada dels amants, l’autor també mostra el sentit negatiu del dolor que aquesta mateixa passió pot provocar.

La secció següent porta per títol “Collita de pètals”, i està formada per un únic poema, “Mentre la roba s’eixamora”, que serveix per concretar l’hora i el lloc de la trobada amorosa entre els amants.

---

<sup>47</sup> Sullà apuntà en aquesta mateixa direcció a l’hora de referir-se a les dues composicions d’*El poema de La rosa als llavis* que es troben entre parèntesis: «Tant en un cas com en l’altre, l’esforç més considerable és el d’interpretar les metàfores (*ortiga* podria ser una metàfora del sexe masculí; *dot* com a metàfora, o potser símbol, de la virginitat)» (Sullà, 1974: 21).

Mentre la roba s'eixamora i vola  
i tot reposa dins la sesta al sol,  
vine, manyaga, on s'escau la pomera—  
menjarem poemes i ens direm l'amor.

L'amor que ens dèiem  
l'amor que ens diríem.

Ai, que et quedava el senyal i tot.

En aquest poema podem observar com la veu poètica convida la noia a menjar els fruits de la pomera durant l'hora reposada del migdia.<sup>48</sup> L'escenari en què se situa l'acció és un paisatge natural que reapareix com a company fidel i benigne dels amants, que troben en aquest racó un *locus amoenus* particular. Així, la composició presenta dos fets que ens semblen destacables: el primer, que la noia ja no és qualificada de «minyona esquerpa», tal com apareixia al poema “Amo l'aroma”, de la primera secció, sinó que ha passat a considerar-se «manyaga», indicant, per tant, certa predisposició sensual. I, en segon lloc, la imatge del jo poètic convidant la noia a menjar pomes pot recordar el passatge bíblic en què Eva menja el fruit de l'arbre del coneixement del bé i del mal, que la tradició ha volgut que fos una pomera, donant, així, pas a l'acompliment dels seus instints.<sup>49</sup> Per tant, “Mentre la roba s'eixamora” no és sinó el preludi de l'encontre sexual de la parella, idea que es veu reforçada si tenim en compte que la secció següent, “L'inici”, descriu el contacte físic entre els amants. El primer poema de la secció és “Seré a ta cambra”, en el què es recuperen alguns tòpics de la lírica trobadoresca.

Seré a ta cambra, amiga, que ningú no ho sabrà:  
Cupidell a la porta m'obrirà  
i tancarà.

Entremaliat i destre serà Ell qui et prendrà.

I si Tu ets temerosa  
no et deixarà cridar.

---

<sup>48</sup> El poema I, V dels *Amors* d'Ovidi, al qual ja hem fet referència, també se situa durant una migdiada.

<sup>49</sup> El component eròtic de la poma compta amb una llarga tradició. La poma de la discòrdia fou el que provocà el judici de París, en què resultà guanyadora la bellesa d'Afrodita. Així mateix, Afrodita oferí tres pomes d'or a Hipòmenes perquè pogués guanyar la cursa i l'amor d'Atalanta. Literàriament, la imatge també fou utilitzada per Virgili (*Bucòliques*, III, v64), entre d'altres autors grecollatins.

En primer lloc, podem observar com en aquest poema la noia agafa la consideració d'amiga, tal com s'anomenaven les dames a qui els trobadors dirigien els seus poemes amorosos i de les quals havien de mantenir oculta la seva identitat per raons socials. Com que es tractava d'un amor clandestí, les relacions entre el poeta i l'amiga s'havien de mantenir en secret. Així mateix apareix expressat al poema "Seré a ta cambra", en què el jo poètic entra a l'espai privat de l'estimada amb discreció i cautela, ja que ningú no pot assabentar-se de la seva trobada amorosa. Per tal que l'encontre s'esdevingui secretament, la parella d'enamorats compta amb la complicitat del personatge Cupidell, fill de Venus, que serà l'encarregat d'obrir i tancar la porta.<sup>50</sup> Fins i tot, en els últims versos de la composició, el jo poètic s'empara en aquesta figura mitològica en evocar la trobada carnal i imaginar un hipotètic dolor de la noia en la seva primera relació sexual. D'aquesta manera, la veu poètica utilitza la divinitat de l'amor com una transfiguració de la seva pròpia personalitat per tal d'excusar-se davant el dolor que la noia tem haver de patir durant el seu primer encontre sexual i, d'altra banda, també serveix per equiparar el jo poètic a la divinitat. L'assimilació a la divinitat apareix en altres poemes de l'autor, com tindrem ocasió de comprovar. Tanmateix, en el context d'*El poema de La rosa als llavis*, l'equiparació de la veu poètica a la divinitat també representa una igualació entre la situació del jo poètic i la de l'estimada, ja que «Ella» apareix moltes vegades amb una majúscula inicial que sembla indicar un acostament de la noia a la divinitat. La interrelació entre la deïficació de l'estimada i la seva representació literària a través d'un nom poètic es troba ja en els clàssics grecollatins. Catul, prenent la idea d'un poema de Safo, l'aplicà a la seva Lèsbia: «*Ille mi par esse deo videtur, / ille, si fas est, superare divos*» (Catul, *Poesies*: LI), perquè qui contempla la bellesa de l'ésser estimat es veu assimilat a la divinitat.

A la tercera secció de "Les imatges", formada pel poema "Mocador d'olor", no hi trobem encara la interacció de la parella d'amants, sinó que la veu poètica ofereix una descripció del mocador de la noia, que és «venerable perquè ha estat en contacte amb el cos» de l'estimada (Gadea, 2010: 43) i és una de les penyores d'amor més explorades en la lírica trobadoresca.

---

<sup>50</sup> Ja hem comentat, a propòsit de la tercera "Divisa" de *La Gesta dels Estels*, la duplicitat de sentit que presenta la metàfora de l'obertura i la clausura de la porta, que tan pot referir-se a l'entrada física de la cambra, com a l'entrada física i sexual al cos de la dona.

Mocador d'olor  
que la teva sina  
acostava al cor:  
com que et sap l'enyor  
i et sap la pell fina  
tremola d'amor.

Mocador d'olor  
fragant tarongina,  
com li bat el cor!

El jo poètic de “Mocador d'olor” enuncia el discurs amb cert distanciament, com si observés la noia de lluny. Podem imaginar que la parella es troba separada perquè s'indica que el mocador coneix l'enyor de la noia. Tanmateix, el veritable motiu que ha propiciat la composició és la presa de contacte físic entre el mocador i el cos de l'estimada, concretament la sina i el cor, un dels llocs més habituals de delectació per part la veu poètica. A partir del mocador d'olor, doncs, Salvat-Papasseit construí un correlat objectiu per expressar el desig de contacte físic amb l'estimada experimentat pel protagonista masculí d'*El poema de La rosa als llavis*. La força del correlat rau en la humanització del mocador, ja que «tremola d'amor» en conèixer la pell fina de la noia. Així mateix, en els últims versos del poema no s'especifica de qui és el cor que bat: podria ser el de la noia, que amb la seva respiració emana el mocador d'olor de tarongina, o també podria ser el cor del mateix mocador, exaltat pel contacte físic amb l'estimada. D'aquesta manera, es reforçaria la humanització dels versos anteriors i es reforçaria igualment el correlat del desig sensual que sent el jo poètic per la noia.

La secció “Contentament” està formada per un únic poema, “Quin tebi plaer”, que mostra la joia dels amants assolida gràcies al contacte corporal.

Quin tebi pler l'estimar d'amagat  
tothom qui ens veu quan ens veu no ho diria  
—però nosaltres ja ens hem dat l'abraç  
i més i tot, que l'abraç duu follia.

La seva cambra si em té enamorat!

¿On és l'espia que l'amor ens priva?

En el primer vers de “Quin tebi plaer” l’amor de la parella d’amants es proclama secret, tot i que han aconseguit de donar-se l’abraç, «i més i tot, que l’abraç duu follia», sense que ningú no ho sospiti. La cambra de la noia, espai introduït a *El poema de La rosa als llavis* a “Seré a ta cambra”, apareix novament: el jo poètic afirma estar-ne enamorat, ja que és l’únic lloc on poden donar-se carnalment l’un a l’altre sense córrer el perill de ser descoberts pels espïetes, la figura dels *lauzengiers* de la lírica trobadoresca, que els priven de l’amor. Tanmateix, les concomitàncies entre “Quin tebi plaer” i “Seré a ta cambra” no poden establir-se només per l’aparició explícita de l’estança, sinó que totes dues composicions defineixen la relació de la parella d’amants com a clandestina. Així, en tots dos poemes «s’evoca la felicitat transgressora de l’aventura» (Gadea, 2010: 43), perquè «el secret comporta una felicitat; inclou el goig de la transgressió, d’estimar d’amagat; un plaer restringit, compartit amb caràcter exclusiu pels protagonistes» (Gadea, 2003: 479). En aquest sentit, ja hem destacat la construcció de la història eroticoamorosa d’*El poema de La rosa als llavis* efectuada a partir de bona part dels tòpics de la lírica amorosa trobadoresca.<sup>51</sup> I “Quin tebi plaer” ofereix més detalls sobre les circumstàncies en què l’amor de la parella es veu desenvolupat.

La secció “La penyora en ofrena” està formada per dos poemes. El primer, “Tirania de l’amor”, no és especialment eròtic ja que mostra, fonamentalment, el patiment de cada un dels amants davant la possibilitat imaginada de l’abandonament de l’altre. En primer lloc, el jo poètic compara la bellesa de la noia amb una englantina, i demostra el seu orgull en lluir el goig que fa la noia, que apareix relacionada amb l’imaginari floral, tal com és habitual en l’obra poètica de Joan Salvat-Papasseit. Tanmateix, en aquesta composició la veu poètica també informa d’un desig de la noia: com qui reclama una penyora d’amor, ella demana al jo poètic que es reservi tota la seva il·lusió per tal de (de)mostrar-la en el moment de l’entrega carnal. Per tant, podem observar com la situació dels amants va fent-se cada vegada més equitativa, més recíproca.

El segon poema de la secció, “És fadrineta i com un sol”, «recupera, entre imatges eròtiques, un mite propi, “el lladre d’amor”» (Gadea, 2010: 44).

---

<sup>51</sup> Les concomitàncies entre l’obra poètica d’Ausiàs March i l’obra poètica de Salvat-Papasseit, juntament amb la de Vicent Andrés Estellés, fou estudiada per Keown (2000: 57-109).

És fadrineta i com un sol,  
ara als meus braços defallia;  
si duu a les celles mort i dol  
duu a les pestanyes la metgia.

Si a cada pit porta un robí  
em diu l'afany: li robaria.  
—Ella els guardava sols per mi,  
si ara els volia ara els prenia.

Si l'assentava als meus genolls  
era una rosa que s'obria.

En la primera estrofa, el jo poètic realitza una descripció de l'estimada, presentant-la mentre ella defalleix entre els seus braços i destacant els ulls de la noia, a través d'una sinècdoke de les pestanyes, que són la metgia contra qualsevol mal.<sup>52</sup> En la segona estrofa, en canvi, la veu poètica focalitza l'atenció envers una altra part del cos de la noia: compara els seus pits amb un robí, pedra preciosa que té l'afany de robar i fer-se seu, a través d'una expressió amb cert valor paronomàstic. Tanmateix, i aquí la contraposició apareix introduïda per un guionet en el setè vers, la noia és fidel al jo poètic, per aquest motiu només ell pot disposar de les seves pedres precioses. D'aquesta manera, no és necessari que el lladre d'amor, transfigurat en la figura del jo poètic, cometi cap robatori, ja que la noia es mostra entregada al lliurament carnal sense reticències. Els dos últims versos de la composició reprenen els motius florals i creen una assimilació que identifica la noia en una flor: una rosa s'obre quan ella s'asseu als genolls del poeta, imatge que pot llegir-se de manera explícitament sexual. La progressió de la descripció de l'estimada efectuada per la veu poètica en aquest poema condueix la vista del lector de dalt a baix del cos de l'estimada. Així, les tres sinècdokes d'"És fadrineta i com un sol" menen de la cara, concretament dels ulls, al tronc, concretament als pits, fins arribar al genitals femenins, assimilats a un esclat floral. La composició, per tant, dona pas a l'inici de la descripció del coït.

La quarta secció de "Les imatges" culmina el procés amorós de la parella: és el pinyol d'*El poema de La rosa als llavis*. La secció està formada pel poema "Perquè és alta i

---

<sup>52</sup> Aquest és un altre exemple que serveix per confirmar la importància que assolix la mirada, entre altres parts del cos femení, en el conjunt de l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit.



esvelta”,<sup>53</sup> en què la veu poètica narra el goig de la fusió corporal amb l’estimada a través de la intensificació dels recursos literaris utilitzats fins el moment: brevetat expressiva, acumulació de símbols i esquematisme narratiu (Gadea, 2010: 44).

Perquè és alta i esvelta  
tota es sap estremir.  
Si els cabells li penjaven  
com el fruit del raïm  
pels clotets de la sina  
s’hi perdien gotims!

—Més avall si arribaven  
floria l’omelic.

“Perquè és alta i esvelta” presenta una descripció de la geografia amorosa i sexual del cos de l’estimada. En primer lloc, la veu poètica explica com la noia se sap estremir gràcies a les seves condicions físiques: com que és alta i esvelta, el seu cos tremola. Tot seguit, focalitza l’atenció en la manera com els cabells li pengen per entre els pits, com si es tractés d’un joc alegre que té lloc en una zona on plau de perdre’s. Si en el poema anterior hem pogut observar la identificació de la noia en flor, a “Perquè és alta i esvelta” veiem com els seus cabells es comparen al fruit del raïm, i els gotims semblen funcionar com a correlat objectiu del desig sexual que el poeta sent envers la noia. Així mateix, en els últims dos versos de la composició, articulats a través d’un guionet, torna a aparèixer un esclat que, tot i no ser floral, també s’ha de relacionar amb els genitals femenins. L’«omelic» pot denominar, per extensió geogràfica, la vagina;<sup>54</sup> ja que si els gotims arriben més avall del melic, es produeix un esclat. El florir de l’omelic ve provocat pel contacte amb els gotims (que és el subjecte del verb «arribaven»), i aquesta arribada pot interpretar-se en dos sentits: com una metàfora del coit, a través d’un paral·lelisme floral semblant al que acabem de comentar a propòsit del poema “És fadrineta i com un sol”; o bé com una metàfora de l’ejaculació o, si anem un pas més enllà, de l’engendrament. Si prenem “gotim” en l’accepció «Porció d’un raïm que conté alguns grans»,<sup>55</sup> podrem entendre que, un cop arribats al ventre, els grans del raïm siguin els procuradors d’un infantament. Tanmateix, tot i les diverses lectures possibles,

---

<sup>53</sup> Publicat per primera vegada l’any 1921 a la revista *Proa*, impulsada pel mateix Salvat-Papasseit.

<sup>54</sup> Sobre aquesta qüestió, veure nota 25.

<sup>55</sup> Aquesta és la segona accepció que recull el *Diccionari català-valencià-balear*.

no hi ha dubte de la càrrega sexual amb què estan connotats els elements que apareixen en la composició. En el conjunt de l'obra poètica de Salvat-Papasseit, les referències naturals són generalment assimilades a la figura de la noia, però, en aquest cas, també poden associar-se subtilment a la del protagonista masculí gràcies al correlat dels gotims, ja que, com hem tingut ocasió de comprovar, al llarg del recull les posicions dels amants es van equiparant progressivament.

La secció “Collita de fruits” està dividida en dues parts. La primera consta d'un sol poema, “Ulls clucs l'amor”, seguidament trobem la secció “El cal·ligrama 2” i, després, la segona part de la secció “Collita de fruits”, formada per tres poemes. A “Ulls clucs l'amor” Salvat-Papasseit recupera el personatge de Cupidell, la figura mitològica de l'amor introduïda al poema “Seré a ta cambra”, que a partir de l'Edat mitjana sol aparèixer representat amb una vena als ulls.

ulls clucs  
l'amor  
sap que la vida sempre és una festa

una cançó  
Déu se l'estima com la llàntia encesa

ulls clucs  
l'amor  
Déu li manava que es lligués la bena

passava jo

i ara es venjava fent que fossis meva:

xiula i feineja  
fa ta cambreta

El veritable protagonista del poema és Cupidell, representant de l'amor cec, ja que és el subjecte de la majoria d'accions descrites. La figura mitològica es connota alegrement, i això fa que la composició expressi una visió de les relacions amoroses molt vital, realitzada «des de la innocència dels sentits» (Gadea, 2010: 45). Així mateix, en el poema també apareix la figura, jeràrquicament superior, de Déu, que estima la cançó

«com la llàntia encesa».<sup>56</sup> Déu mana a l'amoret que es lligui la bena als ulls, i aquest, per venjar-se, concedeix al poeta la noia que estima. Així, s'estableix una contraposició entre la foscor des de la qual opera Cupidell i la «llàntia encesa» amb què es compara l'amor de Déu cap a la cançó. Tanmateix, malgrat la diferència de situacions en què es troben cada una de les divinitats, totes dues col·laboren positivament per tal que la trobada amorosa de la parella s'esdevingui. Fins i tot, en els últims versos, podem observar com Cupidell s'encarrega de preparar la cambra de la noia, convertint l'estança en un espai sagrat, gairebé diví. Els versos finals d'"Ulls clucs l'amor" poden recordar el poema "Seré a ta cambra", igual com l'aparició de la figura de Cupidell i altres elaboracions lingüístiques i conceptuals, que condensen bona part de la xarxa de referències implícites del poemari.

El segon cal·ligrama d'*El poema de La rosa als llavis*, situat estratègicament en l'endemig de la secció "Collita de fruits", representa la imatge d'un vaixell i recupera el mite del mariner d'amor, per aquest motiu està significativament imprès en tinta blava. La quilla del vaixell identifica l'escenari, el port de Marsella, i el context: «Marseille port d'amour / Notre Dame de la Garde priez pour nous». El «nous» es refereix als amants protagonistes del poemari, la veu i la posició dels quals es troba clarament diferenciada en el cal·ligrama. Cada un dels pals del vaixell recull «les actituds dels participants i reiteren el desequilibri en la relació. Segur, el protagonista masculí expressa el seu desig: "Sota les veles la captindré". Temerosa, la noia inexperta prega: "Resa una noia en mon batell"» (Gadea, 2010: 46). En la banderola que oneja dalt del pal de la noia, hi trobem el seu oferiment, la seva entrega al jo poètic. D'altra banda, al pal que correspon a la figura masculina hi trobem un gallardet que reafirma el seu mestratge amorós, la seguretat sentimental i el seu desig carnal: «Com sé que es besa la besaré». Les dues veles plegades, en una forma que recorda la cançó lírica tradicional, remetent al mite del mariner d'amor que roba l'amor de les noies a través de la poesia. Com que el cal·ligrama es troba, com ja hem dit, entre els poemes que formen part de la secció "Collita de fruits", separada en dues parts, podem considerar que la composició no representa sinó la cristal·lització de la trobada carnal i, en conseqüència, el goig dels amants, tal com corroboren els poemes següents.

---

<sup>56</sup> Tal com indicà Mas, "Ulls clucs l'amor" pot relacionar-se amb el poema que obre *La Gesta dels Estels*: «En el començ començ / fou la cançó primer: / Déu treballant cantava». Aquests versos indiquen una altra de les concepcions poètiques de Salvat-Papasseit, la que relaciona la divinitat amb la creació poètica: «Déu era poeta, i l'instrument amb què va crear el món fou la cançó o la poesia» (Mas, 2002: 476).

En el primer poema de la secció “Collita de fruits, 2”, titulat “Si la despullava”, hi trobem la descripció del procés de despullament de la noia.

Si la despullava  
oh, la meva amor!  
un botó que queia  
ja em donava goig  
–ara la bruseta  
i el cinyell tot pret,  
mel rosada i fresca  
la sina després:

al mig de la toia  
clavellets vermells:

La lectura del poema condueix la vista del lector cap a la progressió, de dalt a baix, de l’eliminació de peces de roba i, per tant, del descobriment del cos de la noia. En el tercer i quart vers, el jo poètic expressa el goig que li provoca que la noia es descordi només un botó; i el seu plaer incrementa a mesura que la resta de peces de roba va desapareixent: primer la brusa, després el cinturó. Finalment, l’estimada es descobreix la sina, i el jo poètic pot contemplar com la figura femenina sembla feta de «mel rosada i fresca». El gest de la noia i la imatge contemplada per la veu poètica creen un contrast violent, expressat molt descriptivament (Teixidor, 1934: 344) en els dos últims versos, que contenen una notable càrrega eròtica: «al mig de la toia / clavellets vermells». D’aquesta manera, els pits de la noia, un dels elements més exultats –sinó el que més– al llarg d’*El poema de La rosa als llavis*, tornen a aparèixer relacionats amb elements florals. Concretament, en aquesta composició la veu poètica destaca els mugrons de la noia, simbolitzats pels «clavellets vermells», recuperant així una referència colorista que, en l’obra poètica de Joan Salvat-Papasseit, també sol ser indicadora de passió i desig sexual.

En el segon poema de la secció “Collita de fruits, 2”, que porta per títol “Visca l’amor”, l’explicitació sexual del jo poètic segueix incrementant, ja que en aquesta composició canta la satisfacció provocada per la trobada sexual, el coit, amb l’estimada.

Visca l'amor que m'ha donat l'amiga  
fresca i polida com un maig content!  
Visca l'amor  
l'he cridada i venia  
—tota era blanca com un glop de llet.

Visca l'amor que Ella també es delia:

visca l'amor:  
la volia i l'he pres.

En aquest poema l'estimada és qualificada de «fresca i polida com un maig content». Així, les vivències descrites a la composició condensen la victòria de la carn, la victòria del desig sexual, a través de la glorificació del cos de la noia i, a més a més, amb la delectació voluptuosa dels mots que l'expliquen (Alpera, 1995: 20-21). El procés de seducció del qual el lector ha estat espectador des dels inicis del poemari, arriba, en aquesta composició, al seu punt més àlgid. “Visca l'amor” és el cant del jo poètic que pretenia l'amor d'una noia i l'ha aconseguit, ja que ella ha respost i l'ha correspost. La poesia eròtica de Salvat-Papasseit no es cansa d'afirmar que «l'impuls amorós constitueix la dinàmica privilegiada de l'estat paradisiac» (Solà, 2013: 72). A propòsit del poema “Perquè és alta i esvelta”, entre d'altres, hem pogut observar com, a mesura que la relació entre els amants avança, les seves posicions es van igualant. A “Visca l'amor” trobem un altre exemple d'aquest procés, ja que el jo poètic expressa la seva passió compartida: «Ella també es delia». També hem apuntat que referir-se a l'estimada a través de l'article en majúscula sembla indicar un acostament a la divinitat. En aquest poema, l'assimilació a la divinitat pot veure's reforçada per la comparació «blanca com un glop de llet», que recorda fàcilment les imatges sagrades. La blancor ha estat tradicionalment associada a la virginitat i la puresa, unes qualitats que, segons la concepció eroticoamorosa formulada al llarg de l'obra poètica de Salvat-Papasseit, són indispensables en una entrega sexual completa i sincera.

Tanmateix, l'expressió de la sexualitat joiosa, plaent i vital de “Visca l'amor”, contrasta amb la de la composició següent, “Blanca bruna”, que té per motiu central la pèrdua de virginitat de la noia. Tot i que els dos poemes comparteixen un tipus de construcció similar, a “Blanca bruna” es presenten unes expressions més fosques (Gadea, 2010: 48).

blanca  
bruna  
i fina com un pa de mel  
–més que una amoreta collida al carrer

la seva geniva floria de sang  
verge i desvestida  
–joliu dolençant

camisa de seda com la lluna al ple  
la rosa vermella floria també:

si ahir era poncella ara és mon tresor  
–com la satalia cada pit rodó

A “Blanca bruna” el jo poètic presenta la noia durant el moment en què la seva geniva floreix de sang, igual com ho fa una rosa vermella. Salvat optà en aquest poema per la utilització d'un lèxic floral molt connotat metafòricament, ja que la «geniva» fa de metonímia de la boca o els llavis de la noia, que sagna, i la imatge troba un paral·lel en el vers «la rosa vermella floria també», insinuant que la «geniva» és la dels llavis vaginals.<sup>57</sup> En diversos poemes de Salvat ja hem observat com els genitals femenins apareixen referits mitjançant metàfores florals. Així, les implicacions de la imatge en una lectura no literal són evidents: l'esflorament sexual de l'estimada. Tot i això, la veu poètica no se centra en la part negativa de la situació, sinó que ofereix una visió ambivalent del dolor i el plaer experimentat durant l'acte sexual, descrit com un «joliu dolençant». A més, la veu poètica sembla fer-se càrrec de la seva part de responsabilitat com a mestre d'amor que ha guiat la noia en els jocs sensuals, ja que qualifica la poncella que ahir era aquesta rosa, avui ja oberta, com el seu tresor. Per tant, el jo poètic identificat en la figura del lladre d'amor, no abandona el tresor –la noia amb la seva virginitat esvaïda, amb la seva poncella oberta–, sinó que se'l fa seu per servir-lo.

La secció cinquena de “Les imatges” està formada per un poema, “I quan confiats els arbres”, que està dividit en dues parts. A la primera, podem observar com «la natura es va transformant gradualment en el cos de la noia» (Gadea, 2010: 49), ja que els arbres

---

<sup>57</sup> Tal com advertí Susan Gubar, el cos de la dona ha proporcionat una de les metàfores primàries més ressonants, la sang, i les creacions culturals i artístiques solen relacionar-la amb experiències doloroses (Gubar, 1981: 248). En aquest cas, la referència a la penetració de l'himen vaginal sembla molt clara.

creixen sense adonar-se de la seva bellesa corporal, expressada a través de diverses referències per sinècdoc: els ulls, els pits, els colzes, i també el seu ventre sobre «la cripta ufana / que flameja el seu cos», que no hem d'entendre sinó com una referència als seus genitals. Aquest lloc és considerat pel jo poètic el «vas de l'amor / llet i mel en son clos».<sup>58</sup> Així, la noia, engendrada de plaers dolços, es veu assimilada en l'últim vers a la mateixa Primavera, que tot ho fa florir. Per aquest motiu la seva imatge apareix projectada en els arbres que evoca el jo poètic al llarg de tota la composició. D'aquesta manera podem observar com altra vegada el paisatge natural es fon amb la bellesa de l'estimada i l'acompanya, encara que en aquest moment sigui per iniciar el procés de vestiment, fet que sembla indicar el final de l'aventura amorosa.

En la segona part del poema, en canvi, Salvat-Papasseit retorna al lèxic guerrer de les fletxes i les sagetes, una imatgeria molt habitual en la seva poesia amorosa anterior a *El poema de La rosa als llavis*. Tot i que en el recull aquest tipus de lèxic hi té un paper minoritari, la concepció de l'amor com una batalla en què els cossos serveixen d'arma es troba en el rerefons del conjunt de l'obra poètica eròtica de l'autor.

com una fletxa el seu mentó  
quan besa  
—com una fletxa el seus braços alçats

la seva sina com una sageta  
—una sageta el seu gest marxant

fletxa  
arc  
sageta  
sagrari de carn:

i la juguina com la més tallant

La segona part del poema “I quan confiats els arbres” s’inicia amb la comparació del mentó de la noia quan besa i dels seus braços alçats amb unes fletxes; i en els versos següents, la sina i el seu gest marxant es comparen amb una sageta. Totes les parts del

---

<sup>58</sup> Segons Miralles, “I quan confiats els arbres” és «un dels poemes més excepcionals de la poesia catalana del segle [...] Ni el “vas de l'amor” d'aquest poema ni el “glavi” de l'intitulat “La meva amiga com un vaixell blanc” ofereixen problemes d'interpretació: són la vulva i el penis» (Miralles, 1982: 62).

cos de la noia, presentades a través de diverses sinècdokes, són resumides, amb un trencament de versos típic de l'avantguardisme literari, en un «sagrari de carn». Aquesta imatge no fa sinó enaltir la figura de l'estimada fins equiparar-la al Santíssim, però a la manera pagana o carnal, recurs que ja hem vist utilitzat en altres poemes de Salvat. Al vers final, també trencat amb una separació gràfica dels hemistiquis, trobem la descripció de «la joguina com la més tallant». La identificació del referent «joguina» ens sembla que no pot ser altra que els genitals. Una lectura tradicional faria pensar que es tracta dels genitals masculins, perquè l'adjectiu «tallant» indica la força –i, fins a cert punt, la violència– de la relació sexual amb l'estimada. Tanmateix, si anem un pas més enllà, també podem pensar que es tracta dels genitals femenins, ja que aquesta és l'única part del cos de la dona que manca en la composició per tal de completar la descripció dels elements fonamentals a l'hora de mantenir una relació sexual. Si seguim aquesta lectura, l'adjectiu «tallant» pot interpretar en dues direccions. En un sentit literal, que la joguina sigui tallant pot voler dir que, en entrar-hi en contacte, la pell de qui hi juga pot quedar marcada amb una cicatriu, ja sigui en sentit literal o en sentit metafòric, com si es tractés d'una marca d'amor similar als «botons de foc» del poema introductori del recull. D'altra banda, si tenim en compte que la protagonista femenina d'*El poema de La rosa als llavis* és presentada com una verge que manté amb el jo poètic la seva primera relació sexual, també podem interpretar que la veu poètica es refereix metafòricament a l'estretor física de la vagina de la noia, convertida així en una joguina gairebé tallant pel protagonista masculí de l'obra.

La secció “Llegenda” està formada per un poema de només tres versos, “Si n’era un lladre”. Igual com “Si per tenir-la”, aquesta composició es troba emmarcada entre dos grans parèntesis i comença també amb un «Si» condicional. En aquest cas, tanmateix, es fan evidents algunes reminiscències de la poesia tradicional popular, sobretot pel fet d'utilitzar la fórmula «Si n’era», característica d'aquest tipus de composicions, i també pel ritme arromanat del poema (Mas, 2002: 389). Tal com hem indicat en el comentari de “Si per tenir-la”, aquestes dues composicions no expressen cap part de la història amorosa, sinó que en queden al marge com una visió externa: el jo poètic característic del conjunt del recull no es presenta explícitament, i segurament per aquest motiu els poemes estan situats entre grans parèntesis. Els dos primers versos, «Si n’era un lladre cor-robador, / mirada bruna, llavi de foc», serveixen per descriure la seducció que el jo poètic, identificat aquí en la figura del lladre d'amor, ha efectuat sobre la noia gràcies a



la seva mirada i al seu «llavi de foc». No és cap novetat que el protagonista masculí de la història d'*El poema de La rosa als llavis* es presenti com un lladre d'amor, perquè aquesta figura apareix en altres composicions del mateix autor: es tracta d'una «persona que ha trencat amb les convencions socials per seguir lliurament els seus sentiments» (Mas, 2002: 392). També hem de tenir en compte que els llavis es qualifiquen de fogosos, consideració que tant pot remetre a la intensitat dels seus besos com a la capacitat de seduir amb paraules (Mas, 2002: 392). Així, el tercer i últim vers està introduït per un guionet, que marca l'entrada d'una altra veu,<sup>59</sup> la de la noia seduïda pel jo poètic: «—Ai, la padrina, m'ha pres el dot». D'aquesta manera podem observar com la noia es lamenta d'haver entregat el seu dot, que no és sinó una metàfora per referir-se a la seva virginitat, al lladre que ha marxat, abandonant-la. L'apel·latiu «padrina» no remet a la figura familiar, sinó que forma part d'una interjecció verbal dita sense pensar. Així i tot, el mot reforça la idea d'haver malaguanyat un be a causa del lliurament als instints provocat pel lladre d'amor i, per tant, el lament per haver-se allunyat d'allò que socialment es considera més recomanable (Mas, 2002: 393).

A la secció “El somni i la rosada” s'inicien les composicions dedicades a la separació dels amants. La primera, “La carn fa carn”, tot i que incorpora un fragment del refranyer popular, contrasta amb la resta de poemes del recull per l'ambientació orientaltzant. En primer lloc, podem observar com l'estimada s'entrega a la veu poètica completament i li ofereix els béns preuats de què disposa: «l'amiga em renta i em besa els peus / [...] M'estreny l'amada contra els seus béns». Tots els elements (oli, pruna, sol, etc.) que acompanyen la descripció de la situació de la parella es converteixen progressivament en els seus servents. Fins i tot el vi, que «simbolitza encara més concretament l'amor» (Teixidor, 1934: 346), es conjumina amb la passió dels amants: «Àmfora plena / del vi més clar, / del vi més negre / que ha fermentat». El foc i el color vermell tenen una presència destacada en el poema, i es veuen relacionats amb el desig sensual a través de versos com, per exemple, «Cap llavi crema com els vermells / de l'amor meva quan dóna el bes». Així, el grau d'elevació de l'estimada arriba al seu punt màxim: «Tan fina és Ella que em dicta el vers».<sup>60</sup> I l'experiència de la veu poètica és compensada amb una

---

<sup>59</sup> Tal com ha estat apuntat, el fet d'introduir una nova veu enunciativa a través de signes ortogràfics com guionets o majúscules, podria ser una reminiscència d'una tècnica similar explotada per Apollinaire (Balaguer, 1997: 38).

<sup>60</sup> Novament la representació de l'estimada, presentada amb el vocatiu «Ella» que ja hem tingut ocasió de remarcar anteriorment, respon a la imatge de la *puella docta* de la literatura llatina. Aquesta figura es

nova “collita de fruits”: «Prenc els seus muscles i el seu coll tens / com una pruna que ara caigués». Per tant, tots els elements presents en el poema afavoreixen la trobada apassionada de la parella. Finalment, el jo poètic acaba amb la descripció de la imatge dels pits de la noia, una de les parts del cos més enaltides al llarg d'*El poema de La rosa als llavis*: «Voltes de marbre / dels seus dos pits, / mesquita blanca / del meu delit». Si bé en la majoria de composicions de Salvat-Papasseit els pits són assimilats a elements florals o naturals, aquí, en canvi, apareixen al costat d'una referència totalment externa al paisatge habitual de l'obra salvatiana. Aquesta nova inclinació pot estar motivada per un canvi en la percepció del jo poètic envers l'estimada, un cop ja ha aconseguit de seduir-la, s'ha consumat la relació i ella es mostra completament entregada. D'altra banda, aquesta referència arquitectònica i mineral també pot tenir origen en els efectes hipnòtics del paisatge islàmic descrit en el poema. El que és evident, però, és que el canvi de percepció de la veu poètica envers el cos de l'estimada és un altre petit indicatiu que no fa sinó encaminar subtilment el lector cap al final de l'aventura amorosa.

Si hem parlat de cert hipnotisme a propòsit de “La carn fa carn” és perquè en el poema següent, “Quin desvetllar-me”, la veu poètica expressa el procés de despertar d'un somni que podria ser el mateix somni aparegut en la composició anterior.

Quin desvetllar-me el seu cos tot nu  
(era un fanal que em feria la cara:  
–quan a ciutat plou tot queda com Tu,  
nacre lluent de l'una banda a l'altra.)

Jo et sóc fidel        com ho és el rat-penat  
que viu esclau al voltant de la nitra;  
digue'm per què, sota el braç i amagat,  
tens un secret com d'ulls negres que em mira.

Dius mon amant, com un desmai d'onada  
que el iol l'esquinça sota el ventre moll.  
Per aquest breç jo també et diré: amada  
–però el teu secret, negre negre, em té tot!

---

caracteritza per «*su belleza extraordinaria, su fina cultura, su encantadora compostura, sus cuidados adornos, sus riquezas, su carácter posesivo y displicente*» (Alvar, 1993: 25). Aquests atribuïts són els mateixos amb què Salvat-Papasseit caracteritzà la figura de l'estimada a *El poema de La rosa als llavis* i en bona part de la seva producció poètica restant.

A la primera estrofa de la composició el jo poètic assimila el cos nu de l'estimada a un fanal; per tant, el final del somni «condueix a la ponderació de la bellesa de la noia, lluminosa en tota la seva transparència» (Gadea, 2010: 49), caracterització recurrent en la poesia de Salvat-Papasseit. Tot seguit, la veu poètica compara la bellesa de la noia amb la imatge de la pluja en una ciutat, qualificada novament per la seva claredat. L'evocació del paisatge urbà en aquest tram d'*El poema de La rosa als llavis* és un altre indicatiu que apunta l'imminent retorn a la ciutat de la veu poètica, fet que comportarà la separació dels amants. Tot i això, el jo poètic declara la seva fidelitat a la noia un cop s'ha produït la seva apassionada entrega carnal. A més, reconeix que ha quedat pres per un secret que la noia amaga. Segons Teixidor, la darrera estrofa conté una metàfora difícil i sorprenent, perquè té un «doble sentit torbador puix que la paraula ventre referida al iol és massa forta per admetre aquesta submissió i ofega i despassa el seu sentit més estricte» (Teixidor, 1934: 347). Tanmateix, nosaltres considerem que és possible realitzar una lectura dels versos en sentit eròtic: el iol pot funcionar com a metàfora del membre sexual masculí, ja que tot allò relacionat amb l'àmbit marítim al llarg d'*El poema de La rosa als llavis* fa referència al jo poètic, identificat en diverses composicions com a mariner o pirata d'amor. Així, tenint en compte que l'embarcació «esquinça sota el ventre moll», quan ja hem apuntat anteriorment la utilització del mot ventre per simbolitzar la vagina de la noia donada la seva proximitat corporal, podem interpretar la imatge com una metàfora d'una relació sexual.<sup>61</sup> Aquesta lectura pren encara més significació si tenim en compte el contingut de la composició següent, “Mes d'aquest somni”, en què es reprèn el secretisme pel que fa a la relació clandestina dels amants. Com que la relació de la parella s'ha qualificat en diversos poemes com a secreta, podem suposar que el secret negre que apareix en els últims versos de “Quin desvetllar-me” no és sinó el secret de la carnalitat compartida amb l'estimada.

“Mes d'aquest somni” té forma d'alba, típica de la lírica trobadoresca. El poema mostra com el jo poètic masculí deixa l'estimada al llit després d'haver passat la nit junts, quan la lluna encara és al firmament, imatge que serveix a la veu poètica per expressar el disgust provocat per la separació forçada. Així mateix, en els dos últims versos de la

---

<sup>61</sup> Tot i que Teixidor no s'atreu a efectuar una lectura explícita dels versos, sí que advertí que «símbol del negre meravellós i magnèticament engolidor» indica una «condensació de sentiments i significacions complexes» (Teixidor, 1934: 347). Per tant, en certa manera, no descartà taxativament la possibilitat que es tracti d'una velada metàfora sexual.

composició s'expressa el desig de compartir més temps amb l'estimada: «el nostre bes era tan llarg / com la nit curta en el seu braç», que clou el record de la trobada sexual «amb una consideració sintètica sobre el caràcter breu, fugaç, de la felicitat» (Gadea, 2010: 50). Seguint, doncs, amb les composicions que apunten el final de la història eroticoamorosa d'*El poema de La rosa als llavis*, a la secció següent, “Ara, i cada demà”, hi trobem un únic poema, “Si anessis lluny”, en què es planteja un hipotètic comiat i la situació que s'esdevindria un cop es els amants es trobin separats.

Si anessis lluny  
tan lluny que no et sabés  
tampoc ningú sabia el meu destí,  
cap altre llavi no em tindria pres  
però amb el teu nom faria el meu camí.

Un ram de noies no em fóra conhort  
ni la cançó sota el dring de la copa,  
vaixells de guerra vinguessin al Port  
prou hi aniria, mariner de popa.

Si jo posava la bandera al pal  
i era molt alta, t'hi veuria a dalt.

El poema està construït a base de formes verbals en condicional, que reblen el clau i estableixen la distància entre la realitat i el desig (Bou, 1989: 226). La veu poètica recupera el tema de la presó d'amor en el vers «cap altre llavi no em tindria pres», a través del qual efectua una promesa de fidelitat cap a l'estimada. Tanmateix, aquesta promesa contrasta amb l'aparició, en la segona estrofa, de la figura del guerrer o el «pirata, el lladre d'amor que robava una noia a cada port, la prenia i la deixava i prou» (Miralles, 1982: 62). Tot i la presència d'aquest personatge, el jo poètic s'afanya a considerar-se presoner, bo i afirmant que cap «ram de noies no em fóra conhort», imatge que evidencia novament la relació entre la feminitat i l'imaginari floral en la poesia de Salvat-Papasseit. D'altra banda, i com ja hem apuntat, el vaixell del «mariner de popa» s'ha de relacionar amb la identificació del jo poètic, per bé que en aquest poema l'embarcació no fa sinó recordar-li l'estimada, tal com apareix indicat en l'últim apartat. Així doncs, s'estableix tàcitament una contraposició entre el desig aventurer del jo poètic identificat en pirata, i la presó d'amor en què es troba a causa de la passió

sensual compartida amb l'estimada. Aquesta és una diferència substancial entre "Si anassis lluny" i altres poemes del mateix autor, ja que el més habitual és trobar un jo poètic disposat a no tornar mai més i viure sempre a alta mar en busca de noves aventures guerreres i amoroses. En aquest sentit, la reaparició de l'escenari portuari, que al llarg d'*El poema de La rosa als llavis* només s'ha presentat explícitament en el segon cal·ligrama, anuncia la imminència de la separació de la parella i, per tant, un canvi d'ubicació, ja que el port representa el punt de partença des d'on iniciar noves rutes. D'aquesta manera, l'experimentació de l'amor sensual que s'ha desenvolupat en un entorn natural, sembla, doncs, arribada a la seva fi, ja que la secció següent, "Carte-Lettre", formada pel poema "Rails i més rails", està situada en un escenari urbà, un cop la separació de la parella d'amants ja s'ha produït definitivament.

rails i més rails  
-i més rails  
    i més rails-  
(la xemeneia fa el seu nom blanc  
                                  en marxa)

jo resto pres per la xarxa dels rails:  
cor i desig com unes mans lligades

(si xiula fort  
                  penso que m'ha cridat)  
-perquè enyora l'amant  
i jo l'amor del cos  
    i el de l'amor només de l'estimada

i ara imagino  
el seu bes i el seu braç  
i és sols l'agulla dels rails  
                                  i la màquina

**MÉS RAILS QUE VOLS D'OCELL**  
**LA MATINADA CLARA**

"Rails i més rails" és el poema que tanca l'estructura cíclica d'*El poema de La rosa als llavis*, ja que presenta un retorn als orígens, a la ciutat, «en un escenari industrial, a trenc d'alba, bastit sobre elements futuristes i cal·ligrafies cubistes» (Gadea, 2010: 50).

Tanmateix, el record del cos de l'estimada es projecta en l'escenografia maquinista: la xemeneia dibuixa el nom de l'amiga i els xiulets del tren semblen la veu de la noia cridant el jo poètic. A través de la reiteració dels «rails i més rails» la veu poètica simbolitza la xarxa laberíntica de l'amor en què ha quedat pres (Molas, 1978: xli), perquè enyora l'amant, és a dir: l'amor del cos de l'estimada. Tanmateix, si en el poema anterior es reprenia el tòpic trobadoresc de la presó d'amor, en aquesta composició tornem a la fascinació del jo poètic envers el maquinisme: «resto pres per la xarxa dels rails» Així, quan la veu poètica recorda les besades i les abraçades amb l'estimada «i és sols l'agulla dels rails / i la màquina», s'adona que la seva visió s'ha dissolt en una realitat distinta. D'aquesta manera el jo poètic indica que el seu amor per la màquina, pels rails, és a dir: pel futurisme i pel maquinisme, no ha cessat, sinó que només havia quedat eclipsat per «la noia que ara arriba» de “Deixaré la ciutat”, una de les primeres composicions d'*El poema de La rosa als llavis*. Per tant, després de l'aventura de la carnalitat produïda en un entorn natural, el jo poètic es veu finalment desembocat altra vegada a la realitat urbana, concretament en l'alba metropolitana del poema “Rails i més rails”.

En els darrers poemaris de Joan Salvat-Papasseit ja no hi trobem «la vitalitat gratuïta que caracteritzava l'elogi maquinista del primer llibre» (Keown, 1996: 169), però la seva admiració per l'avantguardisme tampoc no desapareix completament, sinó que comparteix el protagonisme amb altres interessos. Així doncs, els darrers versos del poema “Rails i més rails”, escrits en «lletres negretes en majúscula indiquen amb intenció el final, almenys, de l'aventura» (Molas, 1978: xliii) eroticoamorosa. Alhora, aquests versos també marquen i reforcen la dualitat discursiva, establerta a través de l'estructura cíclica del poemari, entre el paisatge urbà, que n'acaba sortint vencedor, i el paisatge natural: «MÉS RAILS QUE VOLS D'OCELL / LA MATINADA CLARA». Per tant, la funció que apleix la il·luminació de la ciutat en aquesta «matinada clara», no és sinó la d'ajudar i acompanyar el jo poètic a prendre consciència de la seva nova situació mitjançant l'assimilació de la pèrdua de l'estimada i el retorn al conegut espai urbà.

En la quarteta que forma l'última secció del recull, “Tanca”, es descriu la natura de «L'altra banda de la serra», que la veu poètica acaba de deixar enrere, com un paisatge encisador: «té un encís que no he dit mai». Tanmateix, el jo poètic no es delecta en la

melancolia i els records passats, sinó que mira endavant. Aquest canvi de punt de vista, aquesta projecció cap al futur, s'indica tipogràficament a través de l'aparició del guionet: «—per la joia que m'espera / cada pi em dóna la mà». D'aquesta manera, la veu poètica projecta les noves joies que l'esperen, els nous goigs, sabent que el record del paisatge natural que acaba de deixar —i que, per extensió, és també el record i el paisatge de l'estimada— no deixarà mai de formar part del seu interior.

### 2.2.5. *Óssa Menor*

L'últim poemari de Joan Salvat-Papasseit, de publicació pòstuma, és *Óssa Menor (Fi dels poemes d'avantguarda)*,<sup>62</sup> que «treballa, en general, amb els models fixats en *La gesta* o en *La rosa*» (Molas, 1978: xlviij).<sup>63</sup> La temàtica eroticoamorosa de l'obra no és especialment profusa, però tampoc no volem deixar de destacar uns quants poemes que ens semblen interessants ja que recuperen, en la majoria de casos, alguns dels trets més recognoscibles de la producció literària de l'autor. D'aquesta manera, haurem fet un repàs per l'obra poètica completa de Salvat-Papasseit, que fou el responsable d'introduir en la poesia catalana moderna un erotisme «dins els límits més estrictes d'una vida sana i puixant: amor, ni més ni menys, natural, *pagà*»<sup>64</sup> (Castellet; Molas, 1978: 69). Així ho corrobora el segon poema del recull, "Omega".

l'hora floreix  
        rosa  
                vermella  
                roja i escarlata–  
jo sé la noia que es deleix  
i l'hora passa  
        dansa que dansa–  
el meu rellotge té un panteix  
sageta d'or i plom a la vegada  
–  
l'hora floreix  
i és el meu cor com l'esponja espremuda–  
ara una esponja que raja d'escreix  
(algú emborratxa  
        amagat  
        les agulles  
–  
cada minut cau com l'aigua de neu  
llà on és l'amiga–  
i a prop meu cau com l'espurna  
ferida.

---

<sup>62</sup> Salvat-Papasseit publicà, entre els anys 1918 i 1923, uns pocs poemes dispersos que foren recollits posteriorment, en un apèndix del volum *Poesies completes* (Salvat-Papasseit, 1978: 329-339).

<sup>63</sup> Tanmateix, Molas també considerarà que aquest últim llibre «tanca amb cert desordre tot el procés salvatià» (Molas, 1978: xlviij).

<sup>64</sup> La cursiva no és nostra.



El poema “Omega” presenta alguns dels elements típicament salvatians, com són la rosa vermella que floreix, relacionada amb el delit d’una noia desitjada, la «sageta d’or i plom», que remet a la figura mitològica de Cupidell, i, en els últims versos de la composició, també fa acte de presència el personatge de l’amiga, situada en un lloc on «cada minut cau com l’aigua de neu». Retrobar una referència a «l’amiga» en aquest context no ha de sorprendre, si realitzem una lectura lineal de l’obra poètica de Salvat-Papasseit com la que proposem. Així, després de la separació dels amants protagonistes de la història narrada a *El poema de La rosa als llavis*, el jo líric descriu detalladament el pas del temps sense la companyia de la seva estimada. Diverses composicions incloses a *Óssa Menor* recuperen temes i tòpics presents a *El poema de La rosa als llavis*, raó que consolida i confirma la presència destacada de l’erotisme en el conjunt de l’obra poètica de Salvat-Papasseit. Per exemple, en la composició “Madrigal”, un petit poema dedicat, com el seu títol indica, a la temàtica amorosa, es recupera la imatge del fruit del raïm i els gotims com a metàfora de la presència de l’estimada, que ja hem trobat en el poema “Perquè és alta i esvelta” d’*El poema de La rosa als llavis*.

Plovia a la vinya  
i el raïm madur  
de l’aigua es polia i era negre i dur:  
quan el sol sortia  
dos gotims diria que eren els teus ulls.

Tot i que a “Madrigal” allò que té més primacia és la descripció del paisatge de la vinya, ens sembla igualment destacable l’establiment de la relació entre els fruits dels raïm i l’estimada que apareix a l’últim vers. La frase, construïda mitjançant una forma verbal condicional, fa suposar que l’estimada no és present en l’escenari del paisatge evocat, sinó que és precisament el paisatge allò que fa recordar a la veu poètica la imatge de l’estimada. D’aquesta manera, es recupera el tòpic del *locus amoenus* invertit que ja havia aparegut al poema “Perquè has vingut” d’*El poema de La rosa als llavis*. A més, “Madrigal” presenta novament la figura de l’estimada en una situació emmarcada per la llum i la claredat, a través d’una sinèdoque dels ulls de la noia, que són relacionats amb els fruits naturals. Per tant, podem comprovar com bona part del teixit simbòlic bastit en el poemari anterior de l’autor, és igualment utilitzat a *Óssa Menor*.

La següent composició és “Juny”, en la qual la veu poètica es dirigeix directament a l’estimada, a qui convida a passar junts la revetlla de Sant Joan. En l’obra de Salvat-Papasseit, aquesta festivitat apareix relacionada diverses vegades amb l’enamorament i la unió carnal, fet que denota una visió de la nit de Sant Joan com un moment vital, ja que és tractada com una «diada de la renovació de tot, de la iniciació dels joves en l’amor» (Miralles, 1982: 57). També és habitual que els rituals festius que apareixen en la seva obra continguin una «dimensió pagana que Salvat afegeix a la representació de la celebració dels festivals» ja que «l’atavisme de les festes» es relaciona insistentment amb «l’embriagament i la fertilitat sexual» (Keown, 1996: 199). El poema “Juny” es pot situar en aquesta mateixa línia.

Per Sant Joan, amiga, te’n faria retret  
 si és cas que no venies al festeig que tindrem.  
 Cada noia fadrina demanarà un promès,  
 l’alfàbrega i la ruda voldran llum dels estels.  
 Sentiràs com s’esberlen de claror els fanalets.  
 Farem focs d’artifici com no es veu en els cels  
 perquè caiguin estrelles  
 i en bombes de paper  
 pugin de nou enlaire enduent-se’n els prec  
 –i el teu  
 si t’atrevis  
 que és un prec que conec.  
 Tu els clavells regaries. Jo et robaria un bes.

En primer lloc, el jo poètic expressa l’enyor envers l’estimada a través de la demanda de compartir junts la nit de Sant Joan. És destacable la persistent relació entre l’estimada i la llum, en aquest cas la llum dels «focs d’artifici», i també la dels elements celestials, situats en una posició elevada, com també succeïa a *El poema de La rosa als llavis*. Segons s’explicita a “Juny”, a través de la visió dels estels fugaços es poden efectuar peticions de desitjos. Així, al tercer vers, veiem com les fadrines demanen promès. Tanmateix, la generalitat d’aquest fragment contrasta amb la precisió i el detall amb què apareix connotada la relació de complicitat entre la veu poètica i l’amiga: tot i que el desig de la noia només apareix qualificat d’atrevit i profund, és un desig que el jo poètic coneix. D’altra banda, en l’últim vers de la composició tornem a trobar una associació habitual en la poesia de Salvat-Papasseit, la que relaciona la naturalesa femenina amb la

naturalesa floral i, a més a més, també es mostra el desig de contacte físic del jo poètic amb l'estimada mitjançant una fórmula que recorda el lladre o el pirata d'amor, present en altres composicions de l'autor.

El poema "Novel·la", estructurat en tres parts, descriu la història d'un enamorament, una unió i, finalment, la separació dels amants. L'estructura, per tant, és similar en forma i contingut a la d'*El poema de La rosa als llavis*.<sup>65</sup> La primera part del poema està dedicada a la narració lírica de l'enamorament, primer del jo poètic i, després, de la noia. Les qualitats més destacades de l'estimada coincideixen amb les de la protagonista femenina del llibre anterior de Salvat-Papasseit, tal com es pot comprovar, sobretot, en la segona part de "Novel·la", que és la que reproduïm a continuació. Aquesta és la part més explícitament eròtica de la composició, ja que inclou la narració de la trobada carnal. El jo poètic posa un especial èmfasi en la descripció, corporal i sinecdòquica, de l'estimada, els pits de la qual són assimilats a «dos estels», i també en l'expressió del goig provocat per l'assoliment de la trobada carnal.

Que m'enamora una fadrina,  
des del cabell fins al turmell,  
i en cada pas, perquè és altiva,  
i duu a la sina dos estels.  
I al joc d'amor tota s'afina  
que s'hi perd.

—

Que m'enamora quan es dóna  
sabent que en joc tot ho perdrà;  
un vers i un bes ja l'eixamora,  
pro una abraçada més que mai.  
D'haver dit sí  
que m'enamora  
son esglai.

La tercera part de "Novel·la", situada en un escenari marítim, invoca alguns referents similars als que apareixen al segon cal·ligrama d'*El poema de La rosa als llavis*. Ens referim a Santa Madona de la Guarda, el Port de Marsella, la terra de Provença i el vaixell que s'enduu el cor del jo poètic.

---

<sup>65</sup> Hi ha diverses composicions d'*Óssa Menor* que reproduïxen igualment aquesta estructura. N'hem trobat un exemple a "Omega", però també és el cas del poema "Tarda d'isitiu", entre d'altres.

«Les poques referències computables [a *El poema de La rosa als llavis*] situen l'aventura en un present indeterminat i en terres franceses, més concretament, del *Midi*, on, entre el 1922 i el 1923, el poeta havia passat llargues temporades de repòs. En efecte: el paisatge del cal·ligrama II és el de Marsella i, més, el del port de Marsella» (Molas, 1978: xlvi).

Tot i la independència intrínseca dels artefactes poètics, la relació entre “*Novel·la*” i el segon cal·ligrama d'*El poema de La rosa als llavis* és plausible perquè totes dues composicions contenen la narració d'una història amorosa basada en un seguit de trets i referències similars. A més, a l'última estrofa de “*Novel·la*”, la veu poètica s'autoidentifica amb la figura del lladre d'amor, igual com en altres composicions del mateix l'autor. Aquest fet corrobora, doncs, que els materials utilitzats per Salvat al llarg de la seva producció poètica anterior són igualment recuperats a *Óssa Menor*. També ho podem comprovar en el poema següent, “*Ballet*”, que confirma el tractament desinhibit i impudic de la temàtica eròtica en la poesia de l'autor.

El sol  
    traint la sesta  
folga amb el rostre encès la cortina adormida.

—

Així com una anguila quan és presa  
s'esmuny la meva amada a ma follia:  
—però el seu llavi és vermell  
com el llum que duu el tren  
i el banderol  
    i el disc  
        i el senyal de la via:  
així com una anguila quan és presa  
son cabell  
    com l'instint  
        cau damunt la carn viva.

—

Oh, quin pler            una gota de sang  
viatgera del coll a la sina.  
Així com una anguila quan és presa  
es cargola  
de cop  
    la cortina.

L'estructura formal i temàtica d'aquest poema és similar a la del poema anterior, per bé que a "Ballet" el component eròtic no és tan evident, sinó que és més críptic i subtil. Diverses imatges del poema, com la del llavi vermell, els cabells caient damunt la pell, els atributs del tren o la gota de sang transitant del coll al pit, recorden algunes de les imatges aparegudes en poemes anteriors del mateix Salvat-Papasseit. Tanmateix, contrasta la referència constant a «una anguila quan és presa», referida als moviments de l'estimada, tot i que concorda gràficament amb el moviment del "Ballet" del títol del poema. L'empresonament de l'anguila sembla respondre a l'afany de possessió sexual de la veu poètica. L'expressió d'aquest desig, tant en aquest poema com en d'altres composicions de l'autor, destaca per la seva força sensorial, ja que Salvat-Papasseit tendeix a «construir unes imatges en el límit, en què el sentit literari és poc més que relatiu. Aïllades del conjunt són poc més que inconnexes, però en el poema poden tenir un sentit» (Bou, 1989; 234). Aquest procediment, el de l'increment de significació a través de la repetició o la ubicació estratègica en el conjunt de la composició, és el que trobem a "Ballet". I per motius com aquest alguns crítics han qualificat les imatges de Salvat-Papasseit com «més nues que les de tot altre poeta» (Saltor, 1925: 210).

Immediatament després de "Ballet" trobem el poema "Arquer d'amor", que Teixidor considerà «escapat sense cap mena de dubte del *Poema de la rosa als llavis*» i de «versos encara més agosarats» (Teixidor, 1934: 345). Seguint aquesta línia, el poema "Arquer d'amor" també ha estat qualificat per altres estudiosos com el «cim de la poesia amorosa de Salvat-Papasseit» ja que és «un dels poemes més eròtics i més agosarats en la descripció simbòlica del lliurament mutu. En efecte, la provocació de la visió de la sina engega tot un repte de resposta decidida de l'amant» (Alpera, 1995: 21).

Si et veia la sina  
veia dos fitons;  
oh, deixa'm, amiga,  
que provi el meu pols.

Si un pit et sagnava,  
beuria ta sang;  
si et sagnava l'altre,  
amb les dues mans.

Obre ben bé els braços  
i acluca bé els ulls:  
si la carn no es bada  
la vida s'esmuny.

Quan sentis ma boca  
aguanta l'alè–  
t'estremiràs tota  
i és quan jo et prendré.

Amiga, la vida  
és una cançó.  
Jo canto ta sina,  
arqueret d'amor.

La veu poètica d'«Arquer d'amor» es presenta identificada en una figura similar a la de Cupidell, és a dir: un «arqueret d'amor» que pretén de conquistar la noia desitjada a través de les sagetes que li dispara directament al cor. Tot i que en la poesia anterior de Salvat-Papasseit és freqüent la utilització d'un lèxic que remet a l'àmbit bèl·lic, les sagetes que apareixen en aquest poema poden interpretar-se en clau explícitament sexual. Així, les fletxes que apunten el cor de la noia desitjada poden ser una representació metafòrica del membre sexual masculí, donada la seva forma relativament fàl·lica. A més, com hem vist en altres composicions d'*El poema de La rosa als llavis*, el jo poètic no es desentén del dolor o el patiment que pot sentir l'estimada a causa de la ferida –amorosa o sexual– provocada per l'impacte de la sageta, sinó que a la segona estrofa li promet que la guarirà. D'altra banda, la tercera estrofa conté els versos que ens inclinen a interpretar les sagetes com una metàfora clarament sexual; concretament, quan la veu poètica formula que «si la carn no es bada / la vida s'esmuny», imatge que fàcilment pot relacionar-se amb l'assoliment de la trobada carnal. Així mateix, els versos següents arriben a cantar el moment de màxim plaer experimentat per la parella («t'estremiràs tota / i és quan jo et prendré»), incorporant un ressò similar al del *carpe diem*, lema que Salvat-Papasseit també predicà en diversos dels seus poemes anteriors.

El poema «Epitalami d'un es noces de maig», incorpora igualment alguns dels tòpics literaris explorats per Salvat-Papasseit en diverses de les seves composicions anteriors, referits a la primera nit de noces i al dolor provocat pel desflorament sexual femení.

Amic, quin trot galant  
si aquesta nit avances la nit de Sant Joan—  
la nit de Sant Joan que és nit de meravella,  
i és damunt cada bes que neixen les estrelles.

Digue-li al teu amor l'enveja que li hauran altres donzelles  
i eixuga-li aquell crit        mica de plor,  
que és en la noia verge quan el seu cos floreix una rosella.

I para compte al goig del seu desmai.

Que Cupidell us furti  
i no pugueu vestir-vos si feu curta l'empresa.

“Epitalami d’unes noccs de maig” presenta, altra vegada, una referència a la nit de Sant Joan, que aquí és considerada «nit de meravella». D’aquesta manera, es reforça el vincle, establert amb anterioritat, entre la nit màgica de Sant Joan i l’ enamorament i la fecundació. En la segona estrofa podem observar com la veu poètica, que en aquesta composició és totalment externa a l’acció descrita, especula sobre l’enveja que experimentaran altres noies envers la recent esposa pel fet d’haver aconseguit el seu marit. Ja hem pogut observar una formulació similar en el poema “Perquè has vingut”, de la primera secció d’*El poema de La rosa als llavis*, en què les roses tenien enveja de la bellesa de la noia desitjada. Tanmateix, a “Epitalami d’unes noccs de maig” el referent contraposat és humanitzat, concretament feminitzat. Així mateix, en la majoria de poemes eròtics salvatians, el jo poètic masculí s’identifica amb la figura del mestre d’amor, que s’ofereix com a guia per a l’estimada en els jocs eròtics. “Epitalami d’unes noccs de maig” està especialment dedicat a aconsellar l’amic de la veu poètica que és a punt de casar-se sobre l’actitud que ha de mantenir durant la seva primera nit de noccs, moment en què la donzella es desflorarà. La pèrdua de la virginitat apareix novament expressada mitjançant un esclat floral, tal com és habitual en la poesia de Salvat-Papasseit. I el poema també dona compte del possible dolor de la noia durant la relació sexual. Tanmateix, aquest hipotètic plor és compensat, en els últims dos versos de la composició, per la presència de la figura de Cupidell, que al llarg de l’obra poètica de Salvat-Papasseit és sempre presentat com un còmplice benivolent de la trobada carnal entre els enamorats.

El poema següent és “La meva amiga com un vaixell blanc”, en el qual Salvat-Papasseit combina un pla liriconarratiu, en què la veu poètica descriu la noia estimada, amb un diàleg entre la parella d’amants transcrit en estil directe.

Aquella verge vinclada als meus braços  
tota es donava però ha fet un gran crit.

–Oh, amat, no temis! –em deia

ajocant-se:

–No hi ha a la terra cap glavi més fi.

Cerca pel món, que no en trobaràs d’altra  
que et faci ofrena d’un amor tan pur.

No em deixis, no, que el teu bes m’amanyaga:

¿com ho faria, si era sense tu? –

I ara s’alçava i jo la vestia  
i els seus cabells destrenava pel coll.

La carn, flotant al mossec de la vida,  
s’enorgullia de la comunió.

–¿Què més voldràs, si el meu cos que et guardava  
ara ja és teu, i elevarà el teu cant? –

I amb els peus nus, de puntetes, mirant-me:

–Quan corris món, el meu nom ¿què et dirà? –

A cada mot més la veu endolcia,  
i jo era alhora l’heroi i l’esclau:

–No et deixaré

et diré el nom d’amiga.

La meva amiga: com un vaixell blanc.

I encar de nou la prenia en mos braços  
–ja era el seu ventre més alt i més fort.

I a cada pit un vermell:

dues brases

com la punxada del llavi i del cor.



La noia estimada és presentada en els primers versos de la composició com una verge que ha fet ofrena a la veu poètica del seu amor pur. Tot i haver-se produït la consumació carnal d'aquest amor, la parella tem una separació futura, i el diàleg que mantenen versa sobre el futur que els espera un cop es trobin lluny un de l'altre. Els mots tenen una importància cabdal en la projecció futura que la parella imagina, perquè a través de la conservació de l'apel·latiu, la separació no es veurà realitzada completament: «No et deixaré / et diré el nom d'amiga. / La meva amiga: com un vaixell blanc». Si bé, en un primer moment, el jo poètic masculí sembla assimilar-se a la figura del mariner d'amor, habitual en l'obra poètica de Salvat-Papasseit, perquè en diversos fragments del poema es fa referència al fet de voltar món en busca d'apassionants aventures, al final de la composició la veu poètica apareix identificada alhora amb «l'heroi i l'esclau». Per tant, tot i que l'amor de l'amiga ha situat el jo poètic en una presó d'amor, aquest manté la seva posició, gairebé mítica, de mestre d'amor que ha lluitat per aconseguir l'amor de la noia. Així, en l'última estrofa podem comprovar com aquesta presó d'amor és recíproca, perquè hi apareixen situats tant el jo poètic com l'amiga, en el moment en què ell la pren novament entre els seus braços. L'estructura del poema, doncs, és cíclica, ja que s'inicia amb la noia vinculada als braços de la veu poètica i acaba amb la mateixa imatge. Dels últims versos de la composició també ens sembla destacable la descripció dels pits de la noia, que són comparats amb dues brases «com la punxada del llavi i del cor». D'aquesta manera, Salvat-Papasseit reprèn un dels recursos imatgístics més eficients de la seva obra: la identificació de l'amor amb el foc. Aquesta assimilació d'elements fa evident la dualitat intrínseca de la naturalesa de l'amor i les relacions sensuals, que guarden una part positiva i una altra de negativa, indestriables i necessàries en una relació completa dels amants. Tant a *La Gesta dels Estels* com a *El poema de La rosa als llavis*, hem pogut observar com aquest dos elements apareixen interrelacionats en nombroses ocasions, i el poema “La meva amiga com un vaixell blanc” confirma la represa efectuada al llarg d'*Óssa Menor* del mateix tipus de referències aparegudes en l'obra anterior de l'autor.

Amb una utilització de recursos similars als que acabem de comentar, el poema “Ara no es fa, pro jo encara ho faria” presenta un jo poètic identificat com a mariner o lladre d'amor. A més, es reprèn l'ambientació marítima, una font de fantasies imaginàries al llarg de l'obra poètica de Salvat-Papasseit. Si en la primera estrofa es fa una descripció sintètica de la naturalesa dels pirates, en la segona, tercera i quarta estrofes, que són les

que transcrivim a continuació, la veu poètica es concentra en el tema de la pirateria d'amor.

Ara no es fa, pro jo encara ho faria:  
ells foren lladres de l'argent i l'or  
i foren lladres si perles hi havia  
-jo robaria només per amor.  
Fos amb engany  
  si de grat no venien,  
jo robaria les noies dels Ports.

I encar sóc cert de trobar una illa  
on les penyores pogués amagar  
i fer pagar les més belles estrenes  
de les donzelles sota el meu capçal.  
A pler del vent, desplegadas les veles,  
voldria ésser el més brau capità.

Ara no es fa, pro jo encara ho faria  
-si d'un amor sofrís el desengany-  
l·ligar l'atzar de la mar a ma vida  
i anar tan lluny que no pogués tornar.  
Oh, si el vaixell duia el nom de l'amiga  
-de tant d'enyor llanguiria la mar.

El jo poètic identificat en la figura de pirata confessa que no vol robar, com els altres, argent, or o perles, sinó que només vol robar amor. Així mateix, sembla disposat a enganyar les noies, si és que no accedeixen de grat a la relació, per tal d'aconseguir tenir-ne una a cada port. Aquesta idea és similar a la que hem trobat a “El berenar a les roques”, de *La Gesta dels Estels*, ja que en aquell poema el jo poètic també fantasieja amb la possibilitat de «fer pagar les més belles estrenes / de les donzelles sota el meu capçal», una imatge que no ofereix cap mena de dubte sobre el seu component eròtic, i violent. D'altra banda, l'última estrofa d’“Ara no es fa, pro jo encara ho faria”, també pot relacionar-se amb la segona “Divisa” de *La Gesta dels Estels*,<sup>66</sup> ja que el jo poètic, com a mariner d'amor, expressa un desig de no retorn, de «l·ligar l'atzar de la mar a ma vida». El motiu que sembla haver propiciat aquesta fugida del jo poètic cap a aigües

---

<sup>66</sup> Veure el comentari a les pàgines 59-61.

marines és l'enyor d'un amor que ha acabat en desengany. En aquest sentit, hem de tenir en compte que en els últims poemes d'*Óssa Menor* analitzats es reprenien bona part dels referents i de la imatgeria apareguda al llarg de l'obra anterior de Salvat-Papasseit, sobretot la presentada a *El poema de La rosa als llavis*. Potser és per aquest motiu, doncs, que en aquest punt de la seva obra Salvat-Papasseit recuperà amb tanta força la figura del mariner d'amor: un cop s'ha conquistat la noia desitjada i s'ha produït la consumació carnal, el jo poètic experimenta un desencantament amorós a causa de la separació de la parella.<sup>67</sup> D'altra banda, "Ara no es fa, pro jo encara ho faria" presenta encara un altre indici que permet de realitzar una lectura lineal de l'obra poètica de Salvat. Es tracta dels últims versos de la composició: «Oh, si el vaixell duia el nom de l'amiga / –de tant d'enyor llanguiria la mar», que poden relacionar-se igualment amb el títol del poema que acabem de comentar, "La meva amiga, com un vaixell blanc". D'aquesta manera, podem establir un vincle entre l'enyor i el desencís que sent el jo poètic, identificat en la figura del mariner d'amor, i l'assimilació de l'estimada en el vaixell que el condueix cap a les noves aventures, encara que estiguin protagonitzades per altres dones. Així, les dues facetes més característiques de la veu masculina de l'obra poètica de Salvat-Papasseit, l'ambivalència de les quals ha estat reiterada en diverses ocasions, trobarien una comunió, perquè el jo poètic podria conviure amb l'amor de l'amiga representat en l'embarcació que, paradoxalment, és el mitjà de transport utilitzat per tal d'aconseguir arribar a l'amor d'altres noies. Tot i això, les últimes composicions de Salvat-Papasseit mostren una veu poètica concentrada especialment en l'expressió del desig de tornar a viure excepcionals aventures eròtiques en cada un dels ports imaginats, ja que «l'amor entès com a passió sexual, com a erotisme, és un component central d'aquest món de somni i d'hipòtesis» (Bou, 1989: 229). Per tant, malgrat que el record de l'estimada és present gairebé fins a la última composició del poemari, ho fa de manera secundària.

"Proverbi" és el poema que gairebé tanca *Óssa Menor*, és el penúltim poema del recull. El poemari *Óssa Menor* comença i acaba amb un cal·ligrama: el primer poema del llibre és "Romàntica" i l'últim, "Batzeç". Hem d'entendre, doncs, que aquests dos cal·ligrames «tenen el lloc "preassignat". Si obviem la presència del darrer cal·ligrama,

---

<sup>67</sup> Alguns comentaristes han considerat que a *El poema de La rosa als llavis* «la intensitat amorosa es desinfla al final del llibre, quan l'amant marxa solitari i es desperta del somni que ha viscut» (Farrés, 2005: 54)

el resultat és que “Proverbi” és l’últim poema del llibre» (Mas, 2002: 329). Seguint l’especulació de Mas, podem considerar que “Proverbi”, tant pel seu títol com pel lloc que ocupa en el conjunt del poemari, aconsegueix la funció d’epíleg, en què el component conclusiu hi és inherent. A més, no podem oblidar que “Proverbi”, igual com les altres composicions que Salvat-Papasseit situà com a “pròlegs” o “epílegs” dels seus respectius poemaris, «no contenen fets, sinó intuïcions; contenen instants de reflexió que justifiquen o expliquen les experiències en què es basen la resta de poemes» (Mas, 2002: 448). Partint d’aquests supòsits, doncs, podem observar com «la rosa enduta pel torrent» del primer vers o «l’espurna de mimosa al vent» del segon, comparades amb «la teva vida, sota el firmament», del tercer, no fan sinó concloure les reminiscències encara presents de les imatges i els tòpics explorats per Salvat-Papasseit en el conjunt de la seva obra poètica, especialment a *El poema de La rosa als llavis*. Per extensió, el «to sentencios del poema, la voluntat de fer-hi una recapitulació i valoració de la vida pròpia, el títol mateix, deixen ben clares la intenció i l’actitud del poeta» (Mas, 2002: 394): la composició aconsegueix la funció de comiat.

Cal recordar que *Óssa Menor*, de publicació pòstuma, porta per subtítol *Fi dels poemes d’avantguarda*, entre parèntesis. Aquest fet indica que l’autor volgué marcar un abans i un després amb la que s’acabà convertint en la seva darrera obra. Com que es fa difícil d’imaginar per quins viratges hauria transcorregut la seva hipotètica obra posterior, ens hem de cenyir als poemes de Joan Salvat-Papasseit que conservem, que mostren tot un cicle, un teixit poètic bastit a partir de recurrències i imatges tòpiques, però amb un tractament innovador, sobretot pel que fa a les qüestions eròtiques, que el converteixen en un punt culminant de la història de la poesia catalana del segle XX.



### 2.3. L'erotisme en l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit

Després de comentar alguns dels poemes de Salvat-Papasseit que incorporen un component eròtic més explícit, ens sembla pertinent i necessari realitzar una lectura que relacioni aquesta temàtica amb el conjunt de la seva obra poètica. D'aquesta manera podrem establir quins són els recursos més utilitzats per l'autor a l'hora de bastir les seves composicions poètiques de caire eròtic, podrem determinar quin és el tractament que l'autor oferí de l'erotisme al llarg la seva obra i, finalment, podrem indicar quina és la funció literària que la temàtica eròtica aconsegueix.

En primer lloc, hem de tenir en compte que a *L'irradiador del Port i les gavines* es «presenten les claus definitòries de la poesia amorosa salvatiana [...] Si en el primer poemari les referències a la dona són mínimes i no tenen cap dimensió eròtica, en aquest són un tòpic recurrent i palesen un *immoral* ludisme corporal»<sup>68</sup> (Gavaldà, 1987: 66). Certament, a partir del segon recull de Joan Salvat-Papasseit comencem a detectar diverses composicions que incorporen un destacable component eròtic. En aquest primer estadi de la seva obra, la presència d'una temàtica obertament eròtica sembla relacionar-se amb la ruptura que Salvat-Papasseit proposà, tant de fons com de forma, envers la poesia cultista, idealista i arbitrària, majoritària durant el primer terç del segle XX. En aquest sentit, també ens sembla pertinent de recordar la utilització i l'apropiació interessada de la tradició clàssica que apareix en poemes com, per exemple, “Passional al metro (Reflex nº 1)”, en el qual Salvat-Papasseit situà la història amorosa d'Antínoüs i Penèlope en l'espai suburbà del metro de París. D'aquesta manera, els personatges homèrics apareixen instal·lats en l'actualitat contemporània i en una composició formalment avantguardista, fet que contrasta dràsticament amb l'escenari de la història clàssica.

Fou per plantejaments com aquest que alguns dels poemes inclosos a *L'irradiador del Port i les gavines* reberen crítiques molt negatives per part de les veus literàries més influents de l'època en què el poemari es publicà. Aquest és el cas paradigmàtic de “Marxa nupcial”, segurament la composició més avantguardista de tot el recull, que fou desqualificada pels crítics del moment sense concessions (Gavaldà, 1988: 182). El final

---

<sup>68</sup> La cursiva no és nostra.

d'aquesta composició, a més, es resol a favor de l'amor «i, més exactament, l'amor carnal, realitzat a l'hora màgica de la mitja nit» (Molas, 1983: 48). Les persones que s'encarregaren de valorar *L'irradiador del Port i les gavines* quan el recull sortí a la llum configuraren, «en termes genèrics, una lectura marcadament noucentista [...] La diversificació discursiva encetada pel segon poemari serà elogiada tan sols en la mesura que permetria esperar l'abandonament definitiu de la poètica cal·ligramàtica» (Gavaldà, 1988: 180-181). Tanmateix, malgrat les crítiques rebudes per la tendència estètica seguida per Salvat-Papasseit, allò que a nosaltres ens interessa especialment de destacar és «el gran protagonisme que assumeix en la seva poesia el discurs eroticoamorós, present de manera prepotent fins i tot en els poemes més indiscutiblement avantguardistes (i futuristes) per temàtiques i formes» (Gavagnin, 2007: 194). Així doncs, podem afirmar que la incorporació de la temàtica eròtica en el conjunt de l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit manté una estreta relació amb el trencament formal i estètic, empeltat dels postulats de l'avantguardisme literari, que la seva obra suposà respecte la major part de la poesia catalana coetània.

Tanmateix, l'erotisme no només és utilitzat en els primers poemaris de Salvat-Papasseit com un recurs que li permeté de marcar diferències amb el corrent estètic imperant durant aquells anys, sinó que també hem tingut ocasió d'observar com l'erotisme es començà a consolidar com una matèria de creació poètica pròpia. Per exemple, els poemes eroticoamorosos inclosos sota el títol genèric de “Vibracions” presenten un seguit de tòpics literaris que són desenvolupats extensament en l'obra posterior de l'autor. Ens referim a motius com el de la llegenda del mariner o el pirata d'amor, l'equiparació de la feminitat a l'imaginari floral o la relació entre el paisatge natural i la trobada amorosa, entre d'altres.<sup>69</sup> Certament, aquests són alguns dels referents sobre els quals se sustenta bona part del teixit simbòlic de la poesia eròtica de Joan Salvat-Papasseit, que són eixamplats progressivament en la seva obra posterior.

Així mateix, no ens podem estar de destacar un parell de composicions més de *L'irradiador del Port i les gavines* que ens semblen interessants perquè formen part,

---

<sup>69</sup> Mas realitzà una categorització dels poemes de “Vibracions”, distingint-los temàticament en tres grups. En un primer hi preval la presència maquinista; el segon tracta els assumptes quotidians o costumistes; i, finalment, el grup majoritari està format per les composicions referides al sentiment amorós, que es troba expressat de diverses maneres: centrant-se en la figura de l'esposa o la verge, o bé relacionant-lo amb la literatura, «de manera que el jo poètic no correspon tant a la figura de l'enamorat com a la del Poeta» (Mas, 2002: 331).

també, de la base fonamental sobre la qual Salvat-Papasseit construí la seva obra posterior. Ens referim als poemes “Inici epitalàmic-film” i “Dóna’m la mà”. Com ja hem apuntat, considerem que “Inici epitalàmic-film” és el primer poema obertament i completament eròtic que Joan Salvat-Papasseit publicà, per bé que la joia de la passió que hi trobem descrita contrasta amb el dolor per la pèrdua de la virginitat de la noia. Tant un aspecte com l’altre reapareixen en diverses composicions posteriors del mateix autor, malgrat que el goig provocat per l’acompliment del desig sexual adquireix, en termes generals, més protagonisme que el malestar que comporta el desflorament femení. Així doncs, Salvat no oblidà cap de les facetes de les relacions eròtiques, ja que tot i donar prevalença a l’expressió del plaer provocat per la consumació carnal, també oferí una visió ambivalent d’aquesta passió a través del dolor causat pel desflorament sexual. D’altra banda, “Dóna’m la mà” és el primer poema de Salvat-Papasseit en què el jo poètic es presenta com a mestre d’amor. Aquesta figura donà lloc a una sèrie de composicions en què la veu poètica actua com un veritable entès en la matèria amorosa, i s’encarrega de guiar en els jocs eròtics l’estimada, que habitualment és presentada com una «ingènua novícia» (Molas, 1978: xl).

Les noies que són motiu de desig i objecte poètic en l’obra de Salvat-Papasseit estan caracteritzades per un seguit de trets comuns. En primer lloc, el poeta sol destacar la seva virginitat, puresa i innocència. Aquestes tres qualitats són indispensables per tal que pugui esdevenir-se una trobada sexual sincera i apassionada, tal com es pot comprovar en els poemes “I el vent deixava” i “Visca l’amor”, d’*El poema de La rosa als llavis*, i també, d’una manera ben especial, a “Deu-me una santa”, de *La Gesta dels Estels*. La maternitat és un altre dels atributs emblemàtics de la feminitat, per aquest motiu Salvat-Papasseit presentà en els seus poemes una visió gairebé còsmica de la primera vegada que una noia és fecundada (Miralles, 1982: 58) i també de la capacitat d’infantar de les dones. Per exemple, el poema “Res no és mesquí” acaba amb l’expressió simptomàtica d’aquesta idea: «Res no és mesquí / perquè la cançó canta en cada bri de cosa. / –Avui demà i ahir / s’esfullarà una rosa: / i a la verge més jove li vindrà llet al pit». Aquests versos, a més de relacionar la pèrdua de la virginitat, expressada a través d’una recurrent metàfora floral, i l’infantament, també reten un homenatge als pits de la dona, que, com ja hem indicat, és una de les parts del cos femení més exaltada al llarg de l’obra poètica de Salvat-Papasseit.



També hem pogut observar com, en diverses composicions, la veu poètica salvatiana caracteritza l'estimada per la seva lluminositat. Per exemple: «¿Què són fets els estels-oronells / despenjats cada dia? / En els ulls de les verges, estels» és un poema que forma part de les “Vibracions” de *L'irradiador del Port i les gavines*, però en trobem altres exemples a “Quina grua el meu estel” i “Quin desvetllar-me” d'*El poema de La rosa als llavis*. La llum projectada en i per l'estimada pot assimilar-se a la funció de guia que exerceixen els estels al llarg de la poesia de Salvat-Papasseit, ja que en la major part d'ocasions els astres lluminosos indiquen als enamorats el camí a seguir. Per tant, si la noia desitjada és també lluminosa, incrementen les possibilitats que s'esdevingui una trobada sensual amb el jo poètic masculí. Així mateix, la claredat de l'estimada es veu tot sovint relacionada amb els ocells, elements que es troben igualment en una situació elevada respecte la veu poètica, fet que reforça la veneració carnal de la feminitat que apareix en el conjunt de l'obra poètica de l'autor.

En el seu quart poemari, *La Gesta dels Estels*, Joan Salvat-Papasseit desenvolupà a bastament els motius literaris apareguts en la seva obra anterior que, per tant, es consoliden com a característics de la seva poesia eròtica. En primer lloc, hem de destacar que, en aquest recull, l'amor i la passió sensual s'equiparen a la lluita, al combat guerrer. Les tres divises que vertebraven el llibre en són l'exemple més indicatiu, tot i que aquesta mateixa concepció es troba en el rerefons de molts altres poemes de l'autor. Per exemple, en trobem una variant a la composició “Canto la lluita”, encarregada d'encetar *L'irradiador del Port i les gavines*. Es tracta d'un poema en què el jo poètic apareix transfigurat en un cavaller que blasma els déus i s'encarrega de lluitar contra els filisteus a través del seu cant incendiari. Així, la veu poètica es presenta com un lluitador, i com que la lluita és equiparada a l'amor, és possible establir una assimilació entre el jo poètic i l'enamorat que té per missió aconseguir els fruits de l'amor. Totes les variants d'aquesta figura guerrera presenten unes relacions amb el món regides per una de les «passions definitòries del /jo/ poemàtic: la passió amorosa» (Gavallda, 1987: 64). D'aquesta manera, Salvat-Papasseit creà un paral·lelisme entre la figura del cavaller, del guerrer, del lluitador, i la del mariner d'amor, que de vegades també és presentat com a corsari o lladre d'amor. En diversos poemes l'anhel d'aventures d'aquest personatge líric apareix explícitament relacionat amb el desig sensual, com per exemple a “El berenar a les roques”, “Prometença” i “Si jo fos pescador” de *La Gesta dels Estels*; “Quina grua el meu estel”, “Deixaré la ciutat” i “Si

anesis lluny” d’*El poema de La rosa als llavis*; i també “Ara no es fa, pro jo encara ho faria” d’*Óssa Menor*. Així mateix, alguns dels atributs que acompanyen la representació d’aquesta figura heroica en què es veu transfigurat el jo poètic adquireixen un pes molt important en la construcció del teixit simbòlic de la poesia eròtica de Salvat-Papasseit. Ens referim a l’àmbit del foc, per una banda, i al mar i l’espai portuari, per l’altra.

Com ja hem tingut ocasió d’assenyalar, el foc és una de les armes de què se serveix el guerrer salvatià per tal de lluitar contra els Déus, és a dir: contra el poder establert. Tanmateix, el foc també pot aparèixer com a expressió del desig sensual, incorporant, per tant, dos sentits ben diferents en el conjunt de l’obra poètica de Salvat-Papasseit, que aprofità l’ambivalència del camp semàntic igni per tal d’expressar el vessant plaent i el vessant dolorós de les relacions sensuales. Al poema “Sota el meu llavi el seu” els llavis dels amants es comparen amb «el foc i la brasa». D’aquesta manera, Salvat-Papasseit recupera un imatge ígnia que es troba ja a l’obra d’Ovidi: «*urimur igne pari*» (*Heroides*: XIX, v5). La imatge de l’ardor dels amants en un mateix foc es veu reforçada pels dos elements presents en el poema de Salvat-Papasseit, perquè la brasa no fa sinó reforçar la passió dels llavis dels amants. Un altre exemple ben il·lustratiu d’aquesta utilització el trobem en el petit poema, de només tres versos, que serveix per introduir la història d’*El poema de La rosa als llavis*: «Botons de foc al cor / la fiblada d’amor– / però els déus s’hi tatuaven». La càrrega programàtica d’aquesta composició, com veurem tot seguit, és profunda, perquè el poema també demostra implícitament el desig d’assimilació a la divinitat de la figura de l’heroi guerrer o del pirata d’amor, que en composicions posteriors esdevindrà desig de desplaçament.

L’equiparació o aproximació a la divinitat efectuada pel jo poètic salvatià ens sembla una qüestió a tenir especialment en compte en l’anàlisi de les composicions d’*El poema de La rosa als llavis* en què el protagonista masculí de la història es veu transfigurat en la figura de Cupidell. La identificació de la veu poètica en la figura del déu mitològic de l’amor, fill d’Afrodita, demostra que s’ha aconseguit de realitzar parcialment aquest propòsit de desafiament, tal com es pot comprovar en els poemes “Seré a ta cambra” i “Ulls clucs l’amor”, o també “Epitalami d’unes noces de maig” d’*Óssa Menor*. Així mateix, la figura de l’amoret Cupidell es troba en el rerefons del contingut d’altres composicions: a “Arquer d’amor”, tot i que Cupido no apareix explícitament, les accions descrites per la veu poètica concorden perfectament amb la seva representació; i

al poema “pròleg” d’*El poema de La rosa als llavis*, que hem reproduït anteriorment, l’amor es presenta en forma de fiblada, imatge que fàcilment podem relacionar amb les fletxes de Cupidell. Tanmateix, l’assimilació del jo poètic masculí en la figura de l’amor també propicia un acostament cap a la posició de l’estimada, ja que al llarg d’*El poema de La rosa als llavis* hem pogut comprovar com aquesta rep un tractament gairebé diví, reforçat per la utilització de la majúscula en els articles determinants que hi fan referència. En aquest poemari, «els llocs del cos de l’amiga són recorreguts i reconeguts progressivament en l’itinerari de l’amor com a espais primigenis de revelació, com a santuaris» (Solà, 2013: 73). Per tant, si la veu poètica situa la noia en un escenari sagrat i, posteriorment, realitza un procés d’assimilació i desplaçament envers la divinitat, la posició dels amants que s’han lliurat a la seva passió sensual queda anivellada i elevada fins arribar a l’esfera divina. D’aquesta manera, la composició de tres versos que serveix per introduir el poemari pren tot el seu sentit: «Botons de foc al cor / la fiblada d’amor– / però els déus s’hi tatuaven», ja que els amants poden fer públiques les seves marques d’amor des del moment en què han aconseguit de desplaçar els déus, que fins aleshores eren els únics que podien mostrar-les.<sup>70</sup> Així mateix, un altre dels recursos expressius que Salvat-Papasseit utilitzà per remarcar aquest desafiament contra la divinitat és la inversió del contrafet a l’espiritual, que hem trobat en poemes com “Deu-me una santa”, de *La Gesta dels Estels*, “Jaculatòria” i la segona part de “I quan confiats els arbres” d’*El poema de La rosa als llavis*, en els quals Salvat-Papasseit substituï el contingut sagrat de les figures presentades per un altre de pagà, realitzant, per tant, una sacralització de l’amor sensual.

Tanmateix, el desafiament que caracteritza figures com la del pirata o el lladre d’amor de l’obra de Salvat-Papasseit no només s’estableix contra la divinitat, sinó que també es contraposa a la moral social establerta. Així, aquests personatges tenen dos fronts de lluita: el context amorós, perquè desafien l’ordre comú per tal de veure acomplertes les seves passions, i el context social, perquè viuen exclosos de la societat (Mas, 2002: 480). Aquesta exclusió social s’evidencia en els diversos poemes de Salvat-Papasseit en què la figura del guerrer o del corsari expressa el seu desig de no tornar mai més en cap terra que ja hagi trepitjat, com evidencia “L’home bru ros del port” de *La Gesta dels*

---

<sup>70</sup> Si pensem que aquests déus són els de l’Olimp grecollatí, entendrem la importància i la presència de les referències al món clàssic que hem anat observant al llarg de l’anàlisi dedicada a l’obra poètica de Joan Salvat-Papasseit.

*Estels*. El seu desafiament amorós i social comparteix certes similituds amb els trets que caracteritzen la figura literària de Don Joan, tal com ja hem indicat a propòsit de la segona “Divisa” de *La Gesta dels Estels*. Igualment, podem trobar altres indicis d’aquesta reminiscència a “Si jo fos pescador” o “El berenar a les roques”, que inclou uns versos ben significatius: «donaria a les noies el meu cor / i el tornaria a prendre / per donar-lo altre cop / –noies de tots els ports». L’erotisme en l’obra poètica de Salvat-Papasseit és presentat, doncs, «com una força cosmogònica, com una font constant, inexhaurible, de renovació de tot; d’una manera panteista: no podia estar, sense conflictes, en una sola dona» (Miralles, 1982: 63). Per aquest motiu, quan el jo poètic masculí de l’obra poètica de Salvat s’autopresenta com a protagonista de lluites bèl·liques o com a viatger sense aturador, sol acompanyar-lo la projecció de noves i inexhauribles experiències carnals, i aquesta és una altra de les qualitats essencials de la figura de l’aventurer salvatià. Com ja hem tingut ocasió d’indicar, el port i tot allò relacionat amb l’àmbit marítim serveix com a escenari de la trobada amorosa en diverses composicions de Salvat-Papasseit. Si en els primers poemes de l’autor l’ambientació urbana del metro i el tramvia es convertia en un espai propici al desig sexual, a partir de *L’irradiador del Port i les gavines* Salvat-Papasseit començà a efectuar una «divinització de la mar» (Gavaldà, 1988: 163), transformant el port en un «espai líric, eròtic, familiar i dramàtic de l’univers salvatià» (Gavagnin, 2007: 194). Així doncs, l’espai portuari esdevé un *locus amoenus* particular de l’obra poètica de Salvat-Papasseit, que apareix en poemes tant diferents, per la seva forma i el seu contingut, com “Dóna’m la mà”, “Passeu pel Port” o el segon cal·ligrama d’*El poema de La rosa als llavis*, en els quals podem observar com el paisatge marítim convida els enamorats al contacte corporal, físic, sexual.

Una de les diferències més notables entre *El poema de La rosa als llavis* i la resta de l’obra poètica de Joan Salvat-Papasseit és que l’acció poemàtica apareix situada en un escenari natural. Aquest canvi d’ubicació es fa evident en el contingut de les primeres i les últimes composicions del llibre, que està construït a partir d’una estructura cíclica que condueix el lector de l’àmbit metropolità fins al paisatge natural i, finalment, retorna altra vegada a l’escenari urbà. Tot i que la modificació d’aquest escenari per un altre de rural facilitaria l’aparició del *locus amoenus* comú en la nostra tradició lírica, Salvat-Papasseit capgirà el tòpic de l’espai natural que propicia la trobada amorosa dels amants, tal com també efectuà Virgili, ja que és precisament la presència de l’ésser

estimat allò que fa que la natura es modifiqui de manera que aquesta esdevé un entorn propens a l'encontre carnal. Aquesta tergiversació del tòpic literari és del tot evident al poema "Perquè has vingut", en què l'aparició de l'estimada afavoreix l'esclat floral i, conseqüentment, l'esclat amorós. Així mateix, al llarg del poemari podem observar com l'estimada apareix identificada reiteradament en l'imaginari floral, tal com hem anat indicant a mesura que comentàvem els poemes, i el paisatge que forma part de l'escenari sensual és presentat com un company protector i benvolent de la noia. L'entorn natural, per tant, a més de propiciar la trobada amorosa entre la parella d'amants, es converteix en un element que reporta seguretat a l'estimada.

Tot i això, la protecció que el paisatge ofereix a la noia es veu confrontada, en alguns poemes, amb la figura de l'amant masculí. Si bé en la major part de composicions de Salvat-Papasseit la visió de les relacions carnals és descrita en termes positius i joiosos, tal com remarcarem tot seguit, la seva obra també compta amb una sèrie de poemes en què es descriu el dolor femení experimentat durant l'acte de pèrdua de la virginitat sexual, que ja hem apuntat a propòsit d'"Inici epitalàmic-film", de *L'irradiador del Port i les gavines*. Tenint en compte que a *El poema de La rosa als llavis* Salvat-Papasseit relatà totes les fases del procés d'enamorament i de les relacions sensuais, aquest episodi no podia mancar-hi. El temor i el dolor pel desflorament femení es troba a "Si per tenir-la", "Seré a ta cambra", "Blanca bruna", "Si n'era un lladre" i també a "Epitalami d'unes noces de maig", d'*Óssa Menor*. Amb aquesta enumeració podem comprovar com aquest aspecte de les relacions sexuals apareix reiteradament en l'obra salvatiana i, a més, la majoria de vegades ho fa a través d'unes connotacions paradoxals. En el poema "Blanca bruna" hi trobem l'expressió «joliu dolença», que indica una dualitat intrínseca, creada a través d'un joc d'antònims, per referir-se al desflorament. Aquesta ambivalència entre dolor i plaer és la que podem observar en el rerefons de la majoria de composicions que tracten aquesta qüestió.

En realitzar una valoració global de l'obra de Salvat-Papasseit, però, podem testificar que les connotacions negatives de les relacions carnals tenen molt poc pes comparades amb la visió exultant de l'erotisme que l'autor oferí en la seva poesia. En les composicions en què la veu poètica es presenta com a mestre d'amor, un dels arguments més utilitzats per aconseguir la confiança i el beneplàcit de la noia desitjada és l'expressió d'una sensualitat viscuda com una festa plaent amb què celebrar l'amor dels

cossos. Així, per exemple, al poema “Mestre d’amor” la veu poètica convida la noia a les besades, ja que, com s’explicita a “Dóna’m la mà”, «la besada ens durà al joc d’amar». En diverses d’aquestes composicions es fa evident tota una teoria d’amor, un art d’estimar que s’expressa impúdicament i en què no hi ha lloc pels eufemismes. En aquest sentit, la poesia de Joan Salvat-Papasseit és una «invitació a l’amor abundant, a l’excés, el ritme joiós, el predomini de l’acció sobre el pensament, l’expressió despullada» (Teixidor, 1934: 343). L’impuls original de l’Eros es troba instal·lat en tots els poemes de Salvat-Papasseit, i la veu poètica no estalvia en l’expressió de «la força positiva d’aquest eros. Si hom anomena antropocèntric el sistema en el qual l’home és la mida de totes les coses, deu caldre anomenar erotocèntrica la poesia de Salvat, perquè en ella eros és explícitament la mida de totes les coses» (Miralles, 1982: 60). A la segona “Divisa” de *La Gesta dels Estels* el jo poètic afirma que «tant estimava que es vessava el veire». Seguint aquest mateix raonament, podem observar com a la secció “El desig i el convit” d’*El poema de La rosa als llavis*, el protagonista masculí de l’obra enamora la noia desitjada a través del cant a la comunió de l’amor, d’una manera plaent i juganera. Aquesta actitud podria qualificar-se d’hedonista, «en la mesura que qualsevol moviment eròtic, per la seva mateixa vocació, s’acompleix en el plaer» (Fuster, 1962: 78). Tanmateix, aquest hedonisme no fa sinó demostrar la vitalitat de la força eròtica, de la força de l’esclat sensorial i colorista que representa la poesia eròtica de Joan Salvat-Papasseit.

Així, en la seva obra poètica, tot pren sentit gràcies a «la força universal de l’amor, de l’atracció sexual, del bes i de l’abraçada. Si anomenem això eros, la poesia de Salvat és d’impuls eròtic» (Miralles, 1982: 58). El tractament que l’autor oferí de l’erotisme contrasta amb el que rebia generalment aquesta mateixa temàtica en les obres de la major part d’autors consagrats coetanis a Salvat-Papasseit. El radical aspecte de novetat que assoleix la poesia eròtica salvatiana es deu a «l’actitud amoral i el tractament directe, impúdic, sense cap connotació pejorativa, amb què afronta un tema gairebé sempre acarat de manera eufemística o indirecta» (Sala-Valldaura, 1977: 27). Aquesta característica, juntament amb el fet d’allunyar-se considerablement de l’estètica dominant, és un dels motius que expliquen que Salvat-Papasseit hagi estat considerat «un dels escriptors més originals en el marc de la poesia catalana dels anys vint» (Bou, 1989: 223). Amb la publicació d’*El poema de La rosa als llavis*, era d’esperar que Salvat-Papasseit fos combatut per la crítica de l’època «per l’exaltació de la carn, pel

seu discurs eròtic metonímic, corpori, allunyat dels cànons de la poesia amorosa catalana, per la manca de concessions» (Gavaldà, 1988: 197); però, sorprenentment, el ressò crític que aconseguí fou escàs. En aquest sentit, ens sembla important remarcar que l'erotisme de Salvat-Papasseit «és la cosa més oposada possible no solament a la visió noucentista de la dona, sinó àdhuc a les maneres, a l'educació noucentista. Els poemes d'amor de la major part dels noucentistes acaben en unes maneres vagament platonitzants» (Miralles, 1982: 59); en canvi, la presència de la feminitat en l'obra de Salvat-Papasseit, no està feta «en uns termes ideals, com els dels noucentistes, sinó ben reals» (Bou, 1989: 224), concrets i tangibles. La poesia eròtica de Salvat-Papasseit és eminentment plàstica i «sorprèn –sobretot en relació amb els poetes tan primfilats i carques del seu temps– per la manera tan directa de dir les coses» (Bou, 1989: 228). Joan Salvat-Papasseit incorporà en la seva poesia un cant al plaer dels sentits, al goig corporal, una expressió del tot novedosa: l'expressió de desig de possessió i la joia provocada pel contacte carnal.

«No hi estava gens acostumada, la literatura catalana. L'amor, sobretot en la nostra poesia, havia estat només floreta innòcua, festeig de casa bona, fidelitat matrimonial o exquisidesa psicològica. O bé, de l'altre cantó, era l'esplai brut, gras, subaristofanesc. La poesia amorosa de Salvat-Papasseit venia a introduir-hi l'erotisme, en la millor accepció de la paraula» (Fuster, 1962: 75).

Els recursos que Salvat utilitzà per tal de crear aquesta impressió de novetat són diversos. En primer lloc, és necessari remarcar que «la poesia amorosa salvatiana defuig la metaforització; és, fonamentalment, metonímica, magnificant cadascuna de les parts del cos» (Gavaldà, 1987: 67). En l'anàlisi que hem realitzat dels poemes de l'autor, hem pogut comprovar la preferència de Salvat-Papasseit en la utilització de metonímies i sinècdokes per tal de referir-se a les diverses zones del cos de l'estimada i, també, hem pogut evidenciar que algunes d'aquestes parts adquireixen més rellevància que d'altres. El cas dels pits, en *El poema de La rosa als llavis*, és l'exemple més significatiu. Tanmateix, en la seva obra anterior, els ulls o la mirada, els llavis i el coll són també una font de delectança estètica per a la veu poètica, tal com hem apuntat a propòsit de diverses composicions. Una altra de les característiques més interessants de la poesia de Salvat-Papasseit és «el predomini del sensual, concretament del visual, en les seves formules expressives» (Fuster, 1962: 55). Algunes de les seves imatges estan construïdes amb la intenció de provocar un efecte impensat al lector. Aquest tret respon

a l'afany de Salvat-Papasseit «per presentar una realitat molt sensorial, la qual cosa explica l'abundor d'olors i de colors» (Bou, 1989: 234), que fan que la seva sigui una poesia extremadament plàstica:

«els camps semàntics de “vermell” i de “foc”, de manera principal, i el de “fruit”, secundàriament, fonamenten un llenguatge ple de verbs i substantius de violència afectiva. Les referències constants al cos, amb una atenció especial al color i al tacte, assenyalen la sana manca de pudor lingüístic de Salvat-Papasseit» (Sala-Valldaura, 1977: 27).

Així mateix, al llarg d'*El poema de La rosa als llavis*, i aquesta és una altra diferència remarcable envers la resta de l'obra poètica de Salvat-Papasseit, l'autor se serví de diversos tòpics provinents de la lírica trobadoresca per tal de construir els seus propis poemes. Algunes de les seves composicions anteriors, incloses a *Les Conspiracions* i *La Gesta dels Estels*, mostren certs indicis d'un acostament cap a la lírica de caire més tradicional, perquè el seu «interès per la ruptura no impedí ni obstaculitzà la seva participació decisiva en el corrent formalista del Neopopularisme» (Gadea, 2010: 15), i aquest fet explica, entre d'altres, la recurrència de cançons. Tanmateix, el recull en què es poden detectar més explícitament motiu, temes i formes provinents de la tradició literària, tant la clàssica com la medieval, és, sens dubte, *El poema de La rosa als llavis*. Tanmateix, en aquest poemari també hi apareixen dos cal·ligrames i, en el seu volum pòstum, *Óssa Menor*, les formes irregulars es recuperen amb força. Aquesta evolució indica que Salvat-Papasseit fou capaç d'operar sobre estètiques paral·leles, ja que «el conreu d'una línia poètica no exclou l'alternativa» (Gadea, 2010: 18).

Com ja hem tingut ocasió de remarcar, a *El poema de La rosa als llavis* s'abandona l'escenari urbà i maquinista, característic de la seva obra anterior, i se substitueix per un de natural, fet que propicia encara més la relació entre l'imaginari floral i la noia estimada. Seguint els «gèneres, formes, temàtiques i fraseologia provinents del cançoner medieval» (Gadea, 2010: 22), la noia estimada pren el nom d'amiga, que «és el terme establert per la convenció literària per referir-se a la figura femenina per cantar el goig en una relació extramatrimonial» (Gadea, 2010: 30). Per tant, el poemari mostra un amor secret, de caràcter clandestí, i per aquest motiu s'ha de preservar l'anonimat de la dama. «Seré a ta cambra, amiga, que ningú no ho sabrà», diu la veu poètica a la secció “L'inici” i, més tard: «Quin tebi plaer l'estimar d'amagat / tothom qui ens veu quan ens



veu no ho diria / –però nosaltres ja ens hem dat l’abraç». Aquest amor clandestí condueix l’enamorat a una presó d’amor, tal com s’explicita a “I el seu esguard”, però en aquesta composició Salvat modificà parcialment el *topos* tradicional i incorporà l’amiga dins el mateix empresonament, iniciant així el procés d’equiparació de la parella d’amants que es va perpetuant al llarg del poemari. De fet, la presó d’amor és un tòpic literari que havia aparegut amb anterioritat en l’obra de l’autor, però és a *El poema de La rosa als llavis* on aquest motiu es presenta de manera més explícita i, alhora, es veu tergiversat per la incorporació de la noia que és objecte de desig.

Un altre dels tòpics amb més presència en el conjunt de l’obra de Salvat-Papasseit és el de la penyora d’amor, que, igualment, és un referent que es va modificant i ampliant progressivament. El poemari *Óssa Menor* representa la fase final d’aquest procés de construcció lírica de Salvat-Papasseit, perquè la majoria de composicions incloses estan construïdes a partir d’un seguit d’elements, formes i referències que l’autor utilitzà en la seva obra anterior. El subtítol de l’obra, *Fi dels poemes d’avantguarda*, indica clarament la finalització d’un cicle en la producció poètica de Salvat-Papasseit. En aquest sentit, doncs, *Óssa Menor* s’ha de considerar la culminació del desenvolupament poètic del teixit simbòlic creat per l’autor al llarg de la seva obra anterior.

La nuesa i la transparència amb què Salvat-Papasseit composà els seus poemes són un dels trets més característics de la seva obra, que el situen en una posició privilegiada pel que fa al conreu de la poesia eròtica en el panorama de la literatura catalana del segle XX. Sense caure mai en la barroeria, ni en la facilitat que comportaria l’explicitació màxima, la poesia eròtica de Joan Salvat-Papasseit esdevé un cant al gaudi dels sentits, una invitació al joc dels cossos, i *El poema de La rosa als llavis* n’és l’exponent més clar.

### 3. JOSEP PALAU I FABRE (1917 – 2008)

#### 3.1. Presentació

L'obra poètica de Josep Palau i Fabre es troba reunida sota el títol *Poemes de l'Alquimista*,<sup>71</sup> que inclou cinc seccions ben delimitades que corresponen a cinc poemaris diferents: *L'aprenent de poeta*, *L'alienat*, *Càncer*, *Laberint* i *Atzucac*. Tanmateix, abans de publicar el llibre que conté la totalitat de la seva producció poètica, les composicions de l'autor recorregueren un llarg camí. En primer lloc, hem de tenir en compte que Palau i Fabre exercí un paper destacat en moltes de les iniciatives clandestines que s'iniciaren «en l'ambient resclosit i repressiu de la immediata postguerra [...] que tenien com a objectiu fonamental mantenir un lligam amb la cultura del passat» (Bou, 2009: 98). Així, l'any 1943 Palau fundà l'editorial clandestina La Sirena i la primera obra publicada, amb un peu d'impremta fals de 1944, fou *L'aprenent de poeta*, el primer dels cinc poemaris inclosos a *Poemes de l'Alquimista*. Tot i això, una secció d'aquest mateix recull, *Balades amargues*, s'havia publicat anteriorment, l'any 1942, en una edició solta i clandestina realitzada a Melilla a cura d'Andreu C. Bossoms. Durant els anys següents, l'editorial La Sirena publicà, a més d'obres de diversos autors, un altre poemari de Palau i Fabre, *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, l'any 1945, que posteriorment es convertí en la part central i la més extensa de *L'alienat*, la segona secció de *Poemes de l'Alquimista*. El poemari *Càncer*, que posteriorment passà a formar la part central de *Poemes de l'Alquimista*, es publicà clandestinament l'any 1946 de la mà del mateix Palau, quan aquest ja s'havia autoexiliat a París i, per tant, l'aventura de La Sirena havia finalitzat. No fou fins l'any 1952 que aparegueren els primers *Poemes de l'Alquimista (1936-1950)*, en una edició clandestina realitzada a Barcelona, tot i el peu d'impremta de París. En aquesta primera edició, Palau i Fabre reestructurà els seus poemaris publicats anteriorment, que foren inclosos en el conjunt de l'obra, i també incorporà les dues seccions finals, *Laberint* i *Atzucac*.

---

<sup>71</sup> *Poemes de l'Alquimista* ha estat una obra amb múltiples edicions i variacions internes. Al llarg de la present tesi doctoral, excepte si s'indica el contrari, ens referirem sempre a l'edició definitiva, fixada l'any 1991, i citarem la novena impressió, publicada l'any 2001.

Gairebé vint anys després de la primera edició, sorgí la possibilitat de tornar a publicar *Poemes de l'Alquimista*. Fou tramesa a censura la mateixa edició de 1952 i el «llibre tornà amb dos poemes suprimits i dos de mutilats» (Palau i Fabre, 2001: 225):<sup>72</sup>

«vaig considerar que, donades les circumstàncies del país, era preferible de fer-lo sortir mutilat, puix que les mutilacions havien estat menys calamitoses del que jo em temia, que no pas anar esperant indefinidament. De fet, el llibre ja havia esperat més de vint anys i era conegut de ben pocs» (Palau i Fabre, 2001: 225).

Un cop esgotada l'edició censurada de *Poemes de l'Alquimista*, se'n publicà una altra, revisada, restaurada i ampliada, l'any 1977.<sup>73</sup> Tanmateix, no fou fins l'any 1991 que Palau i Fabre en fixà l'edició definitiva, amb la incorporació d'unes notes finals a través de les quals els textos poètics s'integren «amb la seva corresponent exegesi, en una prosa on es barreja el pensament i la poesia. És, per tot aquest joc intertextual i metatextual, un exponent de la modernitat» (Balaguer, 2009: 654). Així, quan l'obra poètica de Palau i Fabre arribà al públic majoritari ja feia anys que l'autor havia abandonat el conreu de la poesia, tot i que encara no havia cessat la seva activitat literària. L'escriptura de la seva producció poètica quedà concentrada en aproximadament quinze anys, entre 1936 i 1950. Potser per la clandestinitat de les seves obres –amb una consegüent escassa distribució–, potser per les circumstàncies històriques del moment –el llast de la postguerra, amb totes les seves implicacions–, o potser pels motius literaris que incloïen les composicions de Palau i Fabre –alguns dels quals eren explícitament eròtics–,<sup>74</sup> la seva poesia no rebé un bon acolliment entre la crítica literària de l'època en què fou escrita, ni tampoc gaire difusió entre els presumptes lectors interessats. Certament, «el fet que el seu treball es desenvolupi en un primer moment dins el moviment clandestí (fins a l'any 1945) i en un segon moment a l'exili (1945-1961) ha estat en bona mesura la causa de les dificultats d'acostament al públic que han tingut els seus llibres, almenys fins a la dècada dels seixanta» (Nofre, 1987: 119).

---

<sup>72</sup> Es tracta d'"Idil·li" i "Les metamorfosis de Crorimitekba", els dos últims versos de "Paradis atroç", una estrofa del poema "Salvador Dalí" (que Palau no volgué incloure si havia de fer-ho amb la supressió) i també un fragment de les notes que l'autor hi incorporà (Clotet; Torra, 2010: 172-173).

<sup>73</sup> "Tanmateix (pròleg a la tercera edició)", inclòs també en les edicions posteriors de *Poemes de l'Alquimista* (Palau i Fabre, 2001: 223-226), dóna una idea força clara de les vicissituds per les quals passaren les edicions dels diferents poemaris de l'autor.

<sup>74</sup> L'erotisme no només és una temàtica preponderant en l'obra poètica de Palau i Fabre, sinó que també adquireix una destacada importància en la seva obra assagística, narrativa i teatral.

Tot i això, alguns poemes de l'autor foren donats a conèixer en els recitals literaris que el mateix Palau i Fabre es decidí a organitzar, a principi de la dècada dels anys 40, i en els què també participà amb la lectura de composicions pròpies, o a través de la seva publicació a *Poesia*, la revista clandestina que Palau fundà l'any 1944.<sup>75</sup> La primera valoració crítica de la poesia de l'autor arribà de la mà de Jaume Bofill i Ferro, en un article publicat a la revista *Ariel* el mes d'octubre de 1946. Si bé en un primer moment Bofill determinà que Palau «és el capdavanter entre els nostres poetes, i no hem de regatejar-li el lloc més vistent: el de guaita apassionat sotjant les noves aurores» (Bofill i Ferro, 1946: 80), després passà a considerar que l'autor utilitza les «formes d'expressió més atrevides, més crues, fins i tot francament inconvenients [...] no tem, per exemple, ni la sexualitat més a flor de pell, la que sol menysprear-se com a simple extremament animal» (Bofill i Ferro, 1946: 80). I acabà el seu article amb una valoració ben descoratjadora:

«En mig la complexitat de la poesia de Palau Fabre, topem adesiara [...] amb certes crueses de concepte i d'expressió francament desagradables. Responem, és cert, a la seva actitud de tanteig rebel i agosarat. Ell pretén que sigui una prova de la seva audàcia. En aquest sentit no deixem de veure'n la motivació, però en cap manera no gosaríem justificar-les. Mancant a principis immutables de capteniment, pequen contra el bon gust. Són moments fallits, mal resolts, no moments de fortuna, ans malaventurats. No afegiran ni una engruna de prestigi a l'obra de Palau, com recursos semblants són veritables grops àdhuc en les obres, admirables, altrament, dels qui hagin pogut suggerir-los-hi: –¿Rimbaud, Lautréamont?» (Bofill i Ferro, 1946: 81).

El propi Palau se sorprengué de llegir a les pàgines d'*Ariel*, revista cofundada per ell mateix,<sup>76</sup> un text com el de Bofill i Ferro. Tanmateix, l'any següent, Joan Perucho s'encarregà de restablir el prestigi literari de Palau i Fabre a través de l'article "Dos llibres de Josep Palau Fabre" (Perucho, 1947: 116-117), en què la seva poesia és notablement considerada.<sup>77</sup> El mateix Palau recordà la contraposició entre un text i l'altre anys després, a la seva autobiografia:

---

<sup>75</sup> Per a més informació sobre les publicacions de Palau i Fabre en aquesta revista, remetem a l'article "*Poesia* (1944-1945), la primera revista literària clandestina en català" (Perera, 2013).

<sup>76</sup> Els fundadors d'*Ariel* foren Josep Palau i Fabre, Joan Triadú, Miquel Terradell, Josep Romeu i Frederic-Pau Verrié.

<sup>77</sup> També Triadú publicà un article en què lloà la tasca d'editor que realitzà Palau al capdavant de la revista *Poesia* (Triadú, 1946: 58-59).

«[L'article de Perucho] venia a fer contrapès a un altre de purità que a les mateixes pàgines havia publicat Jaume Bofill i Ferro, en el qual m'atacava i es feia ressò del punt de vista dels benpensants i dels exquisits. [...]

Per sort meva, Joan Perucho no sols comentava la meua poesia, sinó que es dreçava contra aquesta visió escleròtica i escrivia una frase lapidària: "Palau ha donat sentit a una generació"» (Palau i Fabre, 2008: 166).

Certament, l'article de Perucho proposà una nova valoració de la poesia de Palau, en radical contraposició a la visió tenebrosa que n'havia ofert Bofill i Ferro.<sup>78</sup> Perucho destacà la gosadia rebel de la poesia de Palau i Fabre i el considerà un autèntic referent per a tota una generació de joves literats. L'article repassa, en primer lloc, els tres llibres publicats fins el moment per Palau, en els què «el poeta se'ns presenta amb un afany renovat de cercar-se ell mateix» (Perucho, 1947: 116), però se centra especialment en *Càncer*, «el darrer i el més ambiciós dels llibres de Josep Palau. *Càncer* es situa dins un corrent d'angoixosa preocupació per l'home» (Perucho, 1947: 117). Se'n remarca l'esforç en la tria del mots, calculats amb tensió, que ofereixen un resultat «de sinceritat cruel, gairebé perversa» (Perucho, 1947: 117). L'autor de l'article també destacà la presència reiterada de la mort, amb el corresponent antítesi del sexe, com les dues cares d'una mateixa moneda. I, finalment, Perucho acabà el seu article encoratjant l'aposta literària de Palau, ja que considerà que de la seva actitud «envers els problemes eterns de l'home, en brolla una aspra i forta poesia que sacseja i corprèn. En va cercaríem en el nostre panorama líric una veu jove tan robusta i al mateix temps tan despullada d'artifici, tan segura i de tan heroica sinceritat» (Perucho, 1947: 117).

Exceptuant alguns petits exemples com els que acabem d'esmentar, la recepció crítica dels primers poemaris de Palau i Fabre, com ja hem apuntat, fou realment escassa. En primer lloc, s'ha de tenir en compte que durant els anys quaranta «la situació del país no era, certament, l'òptima per a acollir i desenvolupar les seves propostes. [...] I és que en la valoració de l'obra de Palau ha pesat, en alguns moments, més el judici moral que no pas el judici estrictament literari» (Salvo, 1996: 102-103). En aquest sentit, la poesia de Palau sobtà durant els primers anys de la postguerra perquè la «violència de la seva expressió» era «un cas aïllat»: «Palau i Fabre jugà, amb tota consciència i amb tota

---

<sup>78</sup> Fins i tot el mateix Perucho, respecte la primera valoració de *L'aprenent de poeta*, deixà escrit que «Jaume Bofill i Ferro se n'ocupà en detall en un dels primers números d'*Ariel* amb una severitat, potser, una mica injusta» (Perucho, 1947:116).

premeditació, el paper d'*enfant terrible* d'una època que es caracteritza per la reserva, la contenció» (Castellet; Molas, 1978: 152). Per tant, la presència de continguts plenament eròtics en la poesia de Palau i Fabre és un dels motius que expliquen, entre d'altres, la valoració negativa, en termes moralitzants, de què fou objecte en més d'una ocasió. Així, fins a la dècada dels anys setanta, s'arribà a postular que tot el que distingia la poesia de Palau era la seva «angoixa metafísica i la insolència sexual» que «forma part de la gangrena de la societat» (Fuster, 1976: 364).

Amb el pas dels anys i, conseqüentment, amb la normalització de la situació de la literatura catalana, començaren a sorgir algunes veus crítiques que reivindicaren el valor literari de l'obra de Palau i Fabre i que, alhora, defensaren la seva posició rebel com a revulsiu necessari pel bon desenvolupament de la cultura literària catalana.<sup>79</sup> En les últimes dècades del segle XX, l'obra literària de Palau ha merescut l'atenció de crítics i acadèmics i ha gaudit d'una forta reivindicació per part de nombrosos grups de joves escriptors.<sup>80</sup> L'erotisme dels seus versos és una de les característiques més cridaneres de la seva poesia, una temàtica, tanmateix, que no ha estat objecte d'un estudi detingut i profund. Amb la inclusió de l'obra poètica de Josep Palau i Fabre en el context de la present tesi doctoral pretenem d'omplir aquest buit.

---

<sup>79</sup> Per citar un parell d'exemples, ens semblen destacables les ressenyes de Miquel Dolç i de Jaume Creus escrites amb motiu de la publicació de l'edició censurada de *Poemes de l'Alquimista*, l'any 1972. La ressenya de Dolç analitza la significació de l'obra poètica de Palau i Fabre (Dolç, 1973: 45). I, per la seva banda, el text de Creus se centra, fonamentalment, en el procés alquimista de creació literària propugnat per Palau (Creus, 1973: 282).

<sup>80</sup> Així ho demostra el text "Seguint l'alquímia" i la dedicatòria a Josep Palau i Fabre del llibre *Pedra foguera. Antologia de poesia jove dels Països Catalans* (VVAA, 2008), una de les antologies publicades en els últims anys amb més voluntat programàtica.



### 3.2.1. *L'aprenent de poeta*

Ja hem tingut ocasió d'apuntar que el primer poemari de Palau i Fabre, *L'aprenent de poeta*, es publicà, abans de passar a formar la primera part dels *Poemes de l'Alquimista*, a través de diverses edicions, que inclouen les seves corresponents variacions internes. Tanmateix, per a la realització del nostre estudi ens hem basat exclusivament en la versió del poemari que trobem en l'edició definitiva de *Poemes de l'Alquimista*. Aquí, *L'aprenent de poeta* apareix dividit pel Llibre primer i el Llibre segon, i cadascuna d'aquestes seccions té tres subdivisions internes. Malgrat aquesta segmentació, en totes les composicions incloses al primer poemari de Josep Palau i Fabre és possible observar-hi una característica comuna: la voluntat experimentadora que comporta els inicis de qualsevol carrera literària. La inquietud pel perfeccionament dels recursos poètics de l'autor es fa evident des de la mateixa citació d'Ausiàs March que encapçala el recull, «La vida és breu e l'art se mostra llonga», seguint per la mena de pròleg, datat el 22 d'abril de 1938, en què Palau compara la seva relació amb la creació del recull amb la relació que estableix l'home amb la barca que el condueix vitalment. Tot i que en aquest primer llibre l'erotisme és una de les temàtiques presentades, no apareix encara amb la força contundent de les seves composicions posteriors.

La primera part del Llibre primer de *L'aprenent de poeta* duu per títol “Epigrames daurats”, datats la tardor de 1936. En aquests petits poemes hi trobem diversos elements provinents de la tradició literària que fan referència a qüestions de caire amorós. Ens referim, per exemple, a l'equiparació de la dona desitjada a l'imaginari floral o afruitat, tal com podem comprovar en un fragment del poema “El primer amor”: «Els ulls, fidels al cor, flors d'ella hi ha brunyit». Així mateix, aquest vers també indica que la mirada és un dels elements importants en la transmissió del desig, ja que els ulls del jo poètic són abrillantats per les flors a través de les quals es representa la noia estimada. Un exemple similar es troba a la composició “Versos d'amor pagà” en què, a més de relacionar la noia desitjada amb l'imaginari afruitat, es realitza una sacralització de l'amor sensual.

Aprenentatge de déu he de fer  
fins que el meu braç esdevingui sagrat,  
per abastar el fruit d'or, assaonat,  
que els déus abaten d'un sol tust lleuger.



En aquesta composició l'objecte de desig és equiparat a un «fruit d'or, assaonat», que la veu poètica només podrà arribar a posseir aprenent dels déus, és a dir: realitzant un procés d'assimilació a la divinitat, ja que els fruits de la possessió sensual només es troben a l'abast de les mans i els braços sagrats, com els dels déus. El títol del poema inclou la referència a un “amor pagà”, que demostra que el desig del jo poètic és un desig de possessió carnal. Per tant, en aquesta composició Palau i Fabre efectuà una sacralització pagana de l'amor sensual. De la mateixa manera, en altres poemes de la secció, el cos de la dona desitjada també apareix summament elevat, gairebé deïficat. Així ho trobem indicat en el poema “Cama vestida”:

La seda, vora teu,  
m'esquinça el brot dels dits  
que s'obren, deixondits,  
per adorar llur déu.

Aquest poema s'ha de relacionar forçosament amb “Cama nua”, el poema precedent, en què el jo poètic formula un desig similar al de la composició anterior.

Voldria desteixir  
la teva pell de seda  
per fer-me'n coixí  
de somni, en la nit freda.

La relació entre totes dues composicions no només es pot establir per la seva ubicació consegüent en el poemari i per les evidents semblances en el títol, sinó també perquè presenten uns motius i unes imatges anàlogues. En primer lloc, si a “Cama vestida” el jo poètic fa referència a la seda que cobreix la cama de la noia, a “Cama nua” el tacte de la pell de la cama de la noia és assimilat a la seda. Aquesta constatació física provoca a la veu poètica el desig de desteixir aquesta primera textura, que no és sinó la pell de la noia, per tal d'abrigar-se en les nits fredes. Per tant, el jo poètic expressa el desig de compartir una mateixa escalfor corporal nocturna, que implica un acostament físic, i possiblement sensual. Tanmateix, que “Cama vestida” aparegui després de “Cama nua” sembla indicar que la petició del jo poètic no s'ha vist realitzada, sinó just el contrari: la noia ha cobert la seva cama amb una seda real, impedit, per tant, que els dits de la veu poètica puguin assolir el seu objectiu: aconseguir experimentar el tacte de la pell de la dona, acció que és equiparada a l'adoració divina.

La segona secció del Llibre primer de *L'aprenent de poeta* es titula “Història d’una primavera” i està formada per cinc cançons que porten data de 1937. Totes les composicions incorporen, en major o menor mesura, referències eròtiques o sensuals. El primer poema d’aquesta subsecció, “Desvetllament”, presenta una parella d’amants situats a l’interior d’una cambra.

Olor i color d’ambre,  
la cambra.

Desvetllen records  
i morts  
que no puc entendre  
ni atendre.

Només el teu cos,  
tan clos,  
procura agonies  
tan pies.

Desfes-me l’abraç,  
oh braç.

La meva mà d’ombra  
—pesombre—  
cerca el somniar  
llunyà,  
entorn el teu ventre,  
que centra.

Del mar escabrós  
dels dos,  
sóc qui s’abraona,  
l’ona.

Tu fes de penyal:  
fondal.

La més bella ofensa  
comença,  
contra el defensor  
millor.

Olor i color d’ambre  
la cambra.

En primer lloc, podem observar que la descripció de l'estança a l'interior de la qual es troba la parella d'amants desvetlla «records / i morts». Tanmateix, la veu poètica afirma que només pot concentrar-se en l'observació del cos de la dona, que es qualifica de clos. Potser degut a aquesta naturalesa closa, el jo poètic declara en els versos següents que el cos de la noia li procura agonies «pies». Per tant, tot i el dolor que li causa, és igualment considerat un objecte de devoció. El malestar experimentat per la veu poètica sembla tenir a veure amb el fet de no poder aproximar-se més profundament al cos de la dona desitjada, ja que en els versos següents declara voler acostar-se al seu ventre. Per proximitat física, el ventre pot funcionar com a metàfora dels genitals femenins. Així, les imatges del «mar escabrós / dels dos» que es troben als versos finals del poema prenen tot el seu sentit, eròtic: el jo poètic s'assimila a una ona que s'abraona i ella a un penyal fonal, imatge metafòrica que remet a la descripció de l'inici de la trobada sexual de la parella. A més, com tindrem ocasió d'observar detingudament més endavant, les referències marítimes i aquíferes són recurrents en la poesia eròtica de Palau i Fabre, i el poema “Desvetllament” ens n'ofereix un primer indici.

La resta de composicions d’“Història d’una primavera” prossegueixen amb la temàtica eroticoamorosa, i ho fan amb la utilització d’uns recursos tradicionals que es troben ja en els clàssics grecs i llatins, passen per la lírica medieval i arriben fins a la literatura dels nostres dies. Ens referim, per exemple, a la descripció de la noia desitjada a través de comparacions sensorials i coloristes, l’ús de sinèdoques referides a diferents parts del cos femení, la relació entre l’imaginari floral i l’objecte de desig, l’aparició de la primavera com a incitadora de l’ enamorament, la presència del foc com a expressió de la passió amorosa o el tòpic de la presó d’amor, entre d’altres. Tanmateix, nosaltres volem destacar especialment el motiu de la rosa que apareix al poema “Excés de la primavera”: «la rosa en esclat / –pecat– / espines no duu, / per tu. / [...] Les roses dels cels / –estels– / duen un fibló: dolor». En aquesta composició, el *topos* de la rosa s'utilitza de manera eminentment tradicional, presentant-se com a símbol de bellesa i passió que, alhora, pot provocar dolor. Tot i això, a través de l’obra poètica posterior del mateix Palau i Fabre podem constatar com aquest tòpic es convertí en revulsiu de la seva poètica gràcies al qual l’autor efectuà una personal subversió literària i estètica.

La tercera secció del Llibre primer de *L’aprenent de poeta* s’anomena “Alba dels ulls”. En aquest capítol, Palau i Fabre recreà poèticament algunes obres pictòriques de

reconeguts artistes i en donà la seva personal visió a través de la creació literària pròpia, explorant així les correspondències entre poesia i pintura.<sup>81</sup> “Alba dels ulls” representa, doncs, un canvi respecte les dues seccions anteriors. En primer lloc, perquè aquesta secció està construïda a partir d’una mateixa unitat temàtica, tot i que les formes que prenen les composicions són dispars. En canvi, la secció “Epigrames daurats” està formada únicament per poemes de només quatre versos i “Història d’una primavera” inclou només cançons, per bé que els temes presentats en aquestes dues primeres seccions no són tan similars. Així, podem establir que l’estructuració poemàtica de les seccions del Llibre primer de *L’aprenent de poeta* dibuixa una imatge semblant a la figura retòrica del quiasme, si relacionem forma i contingut per una banda, i la seva correspondència en les diferents seccions del Llibre primer. A més, i en segon lloc, “Alba dels ulls” palesa la maduresa i l’eficiència literària de Palau i Fabre a través de la utilització d’uns recursos que no beuen tan directament de fonts populars, sinó que les composicions incloses són més elaborades i comencen a evidenciar la multiplicitat de formes que la poesia de l’autor pot prendre. Així, en aquesta secció Palau establí una relació formal i semàntica entre «l’hipotext (pictòric) i l’hipertext (literari)» utilitzant «diverses estructures mètriques que van del sonet als aplegats i a les quartetes, formes que s’adeqüen i despleguen un paral·lel en l’escriptura de l’expressió plàstica» (Balaguer, 1995: 132). D’aquesta manera, es fa palesa la voluntat de Palau i Fabre per anar consolidant la seva veu poètica pròpia.

De la secció “Alba als ulls” volem destacar, en primer lloc, el poema “La reverència”, que és una recreació poètica d’una pintura de Jean-Honoré Fragonard.

Nineta fràgil.  
Il·lusió  
sense parió,  
imites, àgil,  
de ta ascendència  
–amb gest d’infant,  
insinuant–,  
la reverència.  
Petita dama  
de gran caient,

---

<sup>81</sup> Les relacions entre les concepcions artístiques i les poètiques en l’obra de Palau i Fabre han estat estudiades per Josep M. Balaguer (2010: 201-222).

seràs turment.  
Vindrà la flama  
molt arraulida  
dintre teu:  
sota la neu  
viurà la vida.  
Seràs Diana  
de cors i d'ulls  
de tu curulls;  
o cortesana.  
O princeseta!  
Això, després.  
Ara val més  
la joguina.

La protagonista del poema “La reverència” és una noieta jove de la qual el jo poètic és capaç d'intuir una flama que porta en el seu interior, una passió sexual que encara no s'ha posat de manifest, possiblement a causa de la seva mateixa juvenesa. Per elaborar la descripció de la noia, la veu poètica utilitza un tipus de llenguatge fràgil i delicat, en consonància amb la innocència que és de suposar-li a la noia. Tanmateix, aquest ús contrasta amb algunes de les imatges incloses, com per exemple la flama que viu sota la neu, representació del cos virginal de la noia, o la projecció de futur que el jo poètic imagina per a la «nineta fràgil» en els últims versos de la composició. En aquest sentit, és destacable el valor simbòlic de la homonímia del vocatiu «Diana». Així mateix, “La reverència” també contrasta amb el poema següent, “Helena Fourment en vestit de nocces”, que s'hi acara directament. Les composicions que formen part de *L'aprenent de poeta* foren escrites entre 1936 i 1942 i, per tant, «no solament pertanyen a un arc cronològic força extens: set anys, sinó que ens hi trobem al bell mig esdeveniments tan trasbalsadors com l'aixecament militar del 1936, la guerra i els primers anys de postguerra» (Balaguer, 1995: 63). Tanmateix, malgrat la diversitat poètica i pictòrica de la secció, «aquesta diversitat queda encoberta per una pensada ordenació dels poemes, que fa del llibre un conjunt ben interessant» (Balaguer, 1995: 63). Així, no és gens casual que els dos poemes apareguin acarats, ja que aquesta disposició permeté a l'autor de crear un contrast entre les dues imatges femenines presentades en cadascun d'ells.

“Helena Fourment en vestit de noces” és un sonet de Palau i Fabre que recrea un retrat de Rubens de la que fou la seva segona esposa. Rubens es casà amb Helena després d’haver enviudat, quan ella tenia 16 anys. No obstant això, tot i la juvenesa d’Helena, la composició de Palau mostra una dona plenament sexuada.

Carn de pecat, luxúria exorbitant,  
forma del Mal mostrant-se impietosa  
contra nosaltres: ulls d’ala febrosa  
dins el budell d’aquest Leviatan.

Pits d’esclavatge on som, a contrallum,  
ínfima part d’amor en un incendi.  
Xoc de l’esguard damunt l’acre compendi  
on ens és dit el sexe del perfum.

Núvia anhelant, esposa de la nit,  
pacte secret hagues del diable:  
d’ell serà el fill també, l’abominable:  
èpica gesta dicta el teu delit.

L’hora cremada arriba amb defallença...  
Fruita tardana, mort que no es defensa...

“Helena Fourment en vestit de noces” descriu una dona madura, fèrtil, voluptuosa, i la veu poètica no s’està de posar tot l’èmfasi en l’expressió del vessant més sexual de la noia. D’aquesta manera, el jo poètic mostra cruament l’escabrositat de les relacions carnals i fa una descripció de la protagonista que pot recordar el prototip de *femme fatale* incitadora del pecat, perquè al llarg de la composició el desig de la dona és connotat malignament.<sup>82</sup> Així, el sonet de Palau i Fabre indica quines són les brutals conseqüències a les quals es pot arribar a través del desenvolupament de la passió sexual femenina. Aquesta idea troba un antecedent paral·lel en el poema anterior, “La reverència”, concretament en la «flama / molt arraulida» que la noia porta dintre seu i tot just es comença a intuir. En canvi, la protagonista d’“Helena Fourment en vestit de noces” sembla trobar-se en una etapa vital de plenitud carnal. Almenys en aquest sentit

---

<sup>82</sup> En l’obra de Palau i Fabre apareixen altres pactes amb el diable relacionats amb la carnalitat, com ja tindrem ocasió de remarcar. Tanmateix, volíem destacar aquesta primera referència perquè, com veurem, en el primer poemari de l’autor es presenten ja alguns dels elements que en els seus poemaris posteriors seran desenvolupats més extensament.

llegim la «Fruita tardana» amb què s'inicia l'últim vers del sonet. Si en composicions anteriors del mateix autor hem pogut observar com l'imaginari afruitat era utilitzat per referir-se a l'objecte de desig, en aquest poema la imatge remet a la maduresa i a l'experimentació sexual de la dona. Com ja hem apuntat, la secció "Alba als ulls" permet d'observar com Palau i Fabre es féu «seues vies com l'explotació de les analogies i les correspondències, base del pensament alquímic, com també és destacable la presència de les paradoxes, la constatació de l'ambivalència» (Balaguer, 1995: 126-127); per tant, no ha de sorprendre la presentació de dues tipologies de dona estereotipades en radical contraposició.

El Llibre segon de *L'aprenent de poeta* consta, també, de tres subdivisions. La primera secció està formada pels "Poemes epigramàtics", una sèrie de composicions escrites entre 1940 i 1942. Aquesta secció coincideix amb la primera del Llibre primer, els "Epigrames daurats", per la brevetat general dels poemes i també per les referències eroticoamoroses que inclouen. Per exemple, al poema "Missiva", que consta només de dos versos, la veu poètica torna a utilitzar imatges coloristes i sensorials per tal de descriure el seu desig sensual: «T'escric amb llapis vermell, mots de foc; / parlo del bes i ja és besar-te un poc». Al darrere de la imatge del foc com a metàfora de la passió sensual hi ha una llarga tradició literària, que Palau i Fabre no s'està d'utilitzar desvergonyidament. Així mateix, en el poema "Dona", de la mateixa secció, les imatges ígnies tornen a aparèixer per descriure el desig sexual:

No puc apagar aquest foc  
—aquesta rosa entre les mans.  
Jo mateix l'he atiat,  
i ara no tinc prou aigua.

El jo poètic de "Dona", a més de declarar-se culpable d'haver provocat la incitació a la passió sensual a través d'una referència al foc, equipara aquesta cremor a una rosa, que fereix amb les seves espines provocant dolor. D'aquesta manera, es confirma el tractament paradoxal que la poesia de Palau i Fabre ofereix del tòpic literari de rosa, que també compta amb una llarga tradició literària com a símbol de passió amorosa i bellesa, però que pot provocar igualment dolor. A més, en el poema "Dona", els efectes negatius de la rosa troben un paral·lel en la naturalesa del foc, que, de la mateixa manera, pot expressar sentiments contradictoris, com ara passió i dolor.

El poema “Retrat” també està construït a partir de referències bàsiques a la tradició cultural occidental. La primera estrofa de la composició pot recordar la imatge d’Eva a l’edèn: «El fang més fi / del paradís / heus-el ací». A la segona estrofa, en canvi, la veu poètica se centra en l’expressió del sentiment que la imatge de la dona li provoca: «A mi m’agrada / sentir-la així: / com un coixí / per la mirada». Tanmateix, els últims tres versos, «I no res més, / si no és el bes / o l’abraçada», demostren que la presència de la dona no és suficient perquè el jo poètic se senti satisfet, ja que expressa el seu desig de contacte corporal. Per tant, tot i que els versos inicials de la composició semblen situar la figura de la dona desitjada en una situació celestial, a l’última estrofa la veu poètica descriu el seu anhel de possessió carnal. Així, tornem a trobar relacionades l’esfera de la divinitat i l’experimentació sensual, igual com succeeix en el poema “El dictat”:

–El sacrifici de la noça  
faràs, amb la dona més blanca.  
I en el teu llit, màgic altar,  
la immolaràs a la joia.

En aquesta composició, el matrimoni és vist com un «sacrifici», tot i casar-se amb «la dona més blanca», és a dir, la més pura. La blancor i la puresa són qualificatius que acompanyen bona part de les descripcions femenines que Palau i Fabre oferí en els seus primers poemes,<sup>83</sup> i que poden relacionar-se igualment amb les qualificacions sagrades. Tanmateix, aquesta composició representa un canvi respecte les anteriors, perquè aquí els dos membres de la parella, home i dona, són equiparats a la divinitat, ja que la joia a la qual poden arribar a través de la consumació carnal en el llit, que és assimilat a un altar màgic, té lloc en el mateix lloc on se celebren els sagraments religiosos. Per tant, “El dictat” és un altre exemple de sacralització de les relacions sexuals de l’obra poètica de Palau i Fabre, tot i que les noces apareguin connotades negativament i, per tant, no s’estableixi una correspondència entre amor matrimonial i desig sexual.

En aquest sentit, algunes de les composicions incloses a la primera secció del Llibre segon de *L’aprenent de poeta* mostren cert desencantament de la veu poètica envers les relacions amoroses o sentimentals. Ho podem comprovar a “Ningú no ho diria”, en què

---

<sup>83</sup> La imatge de la dona virginal guanya presència, en els primers poemes de l’autor, en relació a les *femmes fatales*, que prendran més protagonisme en la seva obra posterior.



el jo poètic, si bé en un primer moment exclama la felicitat provocada pel fet de tenir «una amiga» «que diu que m'estima», després considera que «potser és massa fina»<sup>84</sup> i, en els versos finals, confessa haver traït la fidelitat sentimental establerta. D'aquesta manera, la poesia de Palau i Fabre «mostra una mena de dissociació en dues direccions oposades: sembla que si estima la dona no la desitja i si la desitja no és capaç d'estimar-la» (Balaguer, 1995: 70). Aquest canvi de perspectiva del jo líric respecte els primers poemes de Palau i Fabre es consolida a la segona secció del Llibre segon de *L'aprenent de poeta*, titulada simptomàticament “Balades amargues”,<sup>85</sup> en què l'amor apareix novament descrit com «un impuls desencisat, i arribarà a produir un sentiment de malestar» que demostra «la sensació d'incompatibilitat de la relació amorosa i la de la satisfacció del desig carnal» (Balaguer, 1995: 69). Aquesta dissociació entre enamorament i acompliment sexual es fa evident en el primer poema de la subsecció, “El cavaller”, en què el jo poètic confessa obertament: «vull estimar i no puc». A més, aquesta composició també confirma la importància de la mirada en l'experimentació del desig sensual, ja que el primer de cadascun dels tres aparellats comença amb la mateixa fórmula: «No m'esguardis, donzella».

Un altre poema en què el desig sensual arriba a través dels ulls i, a més, es contraposa a la fidelitat amorosa, és el següent, titulat “L'ingrat”. Aquesta composició està formada per tres estrofes, que inclouen tres parlaments de la veu poètica dirigits a tres dones determinades de la seva vida, a través dels quals els anuncia el seu abandonament. La primera estrofa està dedicada a la mare, la segona a la «muller, companya, amiga» i la última a la filla.<sup>86</sup> El vers final de cada una de les estrofes és sempre el mateix: «Però uns ulls ara em criden». Aquests ulls, que hem de suposar els ulls d'una dona desitjada des de fa poc temps, representen un nou impuls pel jo poètic, que el condueix a abandonar totes i cada una de les dones anteriors. L'amor cap a la mare i cap a la filla és conjugat en un temps verbal present: «Prou t'estimo, mareta» i «El teu pare t'estima». En canvi, l'amor cap a la muller s'expressa en passat: «Vaig estimar-te un dia». Aquest detall reforça la idea de la impossibilitat de mantenir-se fidel en les relacions amoroses,

---

<sup>84</sup> L'adjectiu «fina», referit a les dones que són objecte de desig, apareix reiteradament en l'obra poètica de Palau i Fabre, i en algunes de les seves composicions posteriors prendrà una interessant significació.

<sup>85</sup> Com ja hem indicat, *Balades amargues* fou publicat amb anterioritat a la primera edició de *L'aprenent de poeta*, en una edició clandestina, de només vint-i-cinc exemplars, realitzada a Melilla l'any 1942.

<sup>86</sup> Els vocatius que inclouen els primers versos de cada estrofa poden recordar a les denominacions «*Mon enfant, ma soeur*» del poema de Baudelaire “L'invitation au voyage”.

que a “L’ingrat” apareixen contraposades a les relacions familiars, establertes amb persones amb qui es comparteixen uns llaços genètics, fet que no permet una tria com sí que succeeix en les relacions sentimentals. La mateixa concepció impossibilista de l’estabilitat amorosa és reforçada en el poema següent, “Els mots del retorn”, en què el jo poètic s’identifica amb la figura d’un soldat o un cavaller,<sup>87</sup> que marxa a fer la guerra amb una possible promesa de fidelitat a una dona. El poema comença amb els versos «Ara que ja sóc guerrer / podré estimar-te, potser», i l’última estrofa conclou: «Ara que ja sóc guerrer / ai, que no t’estimaré». Per tant, un cop s’ha produït el retorn de la veu poètica, la seva promesa de felicitat no es veu desenvolupada.

La composició “Veu ardent de dona” presenta l’exclamació d’una ferida provocada pel desig sensual experimentat per una dona. En la poesia de Palau i Fabre no és habitual trobar poemes en què la veu poètica sigui femenina. Tot i que la subsecció “Balades amargues” inclou diverses composicions que són dites explícitament a través de la veu d’una dona, aquestes s’han de considerar una excepcionalitat. La “Veu ardent de dona” es queixa reiteradament dels ulls d’un home, a qui es dirigeix directament a través de la segona persona, que l’han ferida i li han fet mal, i explica que sent extasiada per culpa de la «mirada vertical» de l’home, que també pot entendre’s com un símbol fàl·lic. En aquest sentit, és fàcil relacionar el poema amb el que es troba situat a continuació, “La dona”, datat només tres dies abans de l’anterior i que també parla de ferides provocades a través de la mirada.<sup>88</sup> Per tant, tenint en compte el contingut d’aquestes dues composicions i també el de les que acabem de comentar, “El cavaller” i “L’ingrat”, podem comprovar com la mirada es consolida com una via de transmissió del desig sensual en la poesia de Palau i Fabre.<sup>89</sup> Una via que fins i tot pot donar lloc a l’enamorament, encara que aquest aparegui connotat de manera paradoxal: l’amor, que pot arribar a través dels ulls, es considera una ferida dolorosa. Així, es comença a abandonar la visió pletòrica, idealitzada, de les relacions amoroses que apareixia als “Epigrames daurats” del Llibre primer de *L’aprenent de poeta*, i la poesia de Palau s’encamina cap a una expressió més fosca de la sensualitat.

---

<sup>87</sup> La presència de referències cavalleresques i medievals pot indicar una identificació del jo poètic en una de les figures característiques de «la tradició literària catalana: el comte Arnau» (Guillamon, 1987: 31).

<sup>88</sup> No resultaria estrany considerar que “La dona” també està enunciat per una veu poètica femenina, ja que es troba en l’endemig de les dues composicions, “Veu ardent de dona” i “Història”, que presenten explícitament una veu poètica femenina i, a més, tracta una temàtica similar.

<sup>89</sup> Tal com ha estat apuntat, «És a través dels ulls i de la mirada que el poeta expressarà el seu desig i el seu estat anímic, perquè aquesta donarà compte, com ocorre en la poesia de Baudelaire, de totes les passions de l’ànima» (Balaguer, 1995: 70).

Un altre poema de la mateixa secció enunciat per una veu poètica femenina és “Història”, que condensa diverses de les referències eroticoamoroses que hem apuntat.

–Fou així com te dic:  
només una mirada  
–ai amic enemic!–  
i em tenia lligada.

Fou així com te dic:  
només una abraçada  
–ai amic enemic!–  
i ja em faltava l’aire.

Fou així com te dic:  
i jo, tota arborada  
–ai amic enemic!–  
vaig perdre la meva ànima!

A la primera estrofa la veu poètica exposa clarament que ha estat la mirada de l’home allò que ha provocat el seu enamorament. Tanmateix, el tercer vers de cadascuna de les tres estrofes inclou la consideració d’«amic enemic» referida a l’home, evidenciant, per tant, la condició paradoxal, gairebé contradictòria, amb què és vist l’objecte de desig, l’amant o el company sentimental. La repetició d’aquesta qualificació en les tres estrofes serveix per reforçar la progressió, tant del desig com del dolor, experimentat per la veu poètica femenina. Així, podem observar com a la segona estrofa l’abraçada és l’encarregada d’estrènyer els lligams entre els amants, fet que, alhora, provoca certa asfíxia a la veu poètica. Finalment, en l’última estrofa de la composició, la dona es presenta a si mateixa «tota arborada», en el moment en què «vaig perdre la meva ànima», que no hem d’entendre sinó com el moment de l’entrega carnal. Per tant, l’«amic enemic», paronomàsia que incorpora un joc d’opòsits, indica la contradicció implícita amb què és vist l’estimat, aquell que ha aconseguit de conquerir la veu poètica femenina i transmutar-li l’ànima a través de l’excitació física.

Per acabar els comentaris referits als poemes de la secció “Balades amargues” volem fer referència a “La núvia”, una composició en què el jo poètic fa una descripció nostàlgica

de tot allò que deixa enrere una dona quan es casa i també fa explícites totes aquelles coses que perd en perdre la virginitat sexual que comporta la consumació carnal del matrimoni. En primer lloc, es destaca la blancor de la núvia, que apareix diverses vegades en el poema i que contrasta amb els ulls negres del que hem de suposar el seu futur marit. És una mirada que «l'encén i l'aclapara», la mirada d'aquell amb qui s'entregarà sexualment durant la nit de noces: «Què donarà en donar-se? / Només la pell, la galta / i un somriure que amarga». Per tant, si en els poemes anteriors apareixia una visió del matrimoni com un sacrifici per l'home que es casava, a “La núvia” hi trobem una idea similar focalitzada des de la perspectiva de la dona, en consonància amb el punt de vista majoritàriament femení de les últimes composicions de la subsecció. Tot i que a “La núvia” la visió del matrimoni com un sacrifici no és tan explícita, s'intueix una qualificació descoratjadora de les noces a través de la melancolia amb què és connotat el passat recent de la fadrina i l'amargor del futur matrimonial.

Les composicions que formen part de la secció “Elegies”, l'última del Llibre segon de *L'aprenent de poeta*, «incrementen la idea d'impossibilitat amorosa» (Balaguer, 1995: 71) i incorporen una tristesa implícita, com és d'esperar amb el títol de l'apartat, que s'inicia amb el poema “Jo em donaria a qui em volgués”:

Jo em donaria a qui em volgués  
com si ni jo me n'adonés  
d'aquest donar-me: com si ho fes  
un jo de mi que m'ignorés.

Jo em donaria a qui es donés  
a canvi meu per sempre més:  
que res de meu no me'n quedés  
en el no-meu que jo en rebés.

Jo em donaria per un bes,  
per un de sol, prò que besés  
i del besat em desbesés.

Jo em donaria a qui em volgués  
com si ni jo me n'adonés:  
com una almoïna que se'm fes.

El poema està construït a través de la utilització de diferents formes verbals de “donar”, “voler” i “besar”, que creen «un missatge una mica enigmàtic atesa la presència d’enunciats paradoxals» (Balaguer, 1995: 72) i que, alhora, descriuen l’entrega amorosa com una desposseïció de la pròpia individualitat, com si en l’acceptació d’aquell que se’ns ofereix haguéssim de renunciar a una part de nosaltres mateixos. En aquest sentit, el poema «avença –de manera molt matisada– el trencament de *Càncer* i la pèrdua d’identitat de *L’alienat*» (Guillamon, 1987: 31). En l’última estrofa, el to elegíac de la veu poètica es fa palès, perquè en lloc de presentar les relacions amoroses amb la vivacitat característica de les composicions inicials de *L’aprenent de poeta*, hi trobem una almoïna caritativa envers el jo poètic, que es reconeix com un ésser solitari. D’altra banda, el poema també presenta, especialment a la segona estrofa, l’inici d’una recerca individual de la pròpia identitat a través del mimetisme en les relacions carnals, que esdevindrà un dels fils conductors de l’obra poètica de Palau i Fabre. I aquesta mateixa idea apareix en el poema següent, “L’impossible”, en què la corporalitat dels amants és vista com un entrebanc que impedeix l’assoliment de la unió amorosa.

Si fossis esperit, amor, t’estimaria.  
Estreny-me fort, que els teus braços són febles:  
no arriben al meu cos, que és tan endins de mi,  
i els meus braços són febles per a fer-t’hi sentir.

Si sols pogués amar-te, amor, prou t’amaria.  
Fossis rostre i fos un rostre jo,  
només podríem adorar-nos l’un a l’altre:  
deixar els teus llavis i besar el somriure,  
mirar l’esguard i en ton esguard reviure.

Fossis coixí i somni i son que abriga  
fores per sempre, amor, la meva amiga.

A “L’impossible” la promesa de fidelitat que el jo poètic formula a la dona no arriba fins a l’última estrofa i ho fa de manera condicional. La carnalitat dels cossos de la parella és, paradoxalment, allò que els impossibilita d’arribar a la plenitud amorosa, ja que els seus braços són febles i no poden retenir-se l’un a l’altre. Els amants, per tant, no poden aspirar al paradís: «la dona no és esperit, perquè l’home, com un nou Mides, la transforma en carn amb la seva mirada» (Guillamon, 1987: 31). D’aquesta manera, el

poema ofereix una visió de l'amor com un sentiment ideal, però impossible de realitzar humanament, ja que la corporalitat –molt més terrenal– no permet l'experimentació de quelcom que pertany a l'esfera dels esperits, tal com apareix indicat en el primer vers. Si en les composicions del Llibre primer de *L'aprenent de poeta* els amants són equiparats a la divinitat, aquí és l'amor allò que queda glorificat a una posició tan elevada que resulta inabastable per a la parella. Així comença, doncs, el distanciament de l'obra poètica de Palau i Fabre envers la visió etèria i idealitzant de les relacions amoroses i s'enceta un nou camí que es veurà desenvolupat a través d'un tipus de composicions que se centren progressivament en l'acompliment dels impulsos carnals més instintius. La "Cançó breu", inclosa igualment a les "Elegies" del Llibre segon de *L'aprenent de poeta*, també permet registrar aquest símptoma de canvi.

Totes m'estimen a mi  
i jo les estimo totes.  
Vagarejo, pelegrí,  
al llarg d'un somni de noies.  
Doneu-me un cor més petit  
que aquest que tinc no se m'omple.  
Només l'anhel d'infinít  
i el vent, per les quatre portes...

El jo poètic de "Cançó breu" expressa clarament el seu anhel infinit d'aventures amoroses i sensuals, ja que així és com llegim el desig de recórrer «al llarg d'un somni de noies» que apareix al quart vers. Tot i que l'amor que sent per totes elles és recíproc, no es considera suficient. L'anhel de la veu poètica va més enllà del simple amor correspost, ja que per sentir-se complet necessita experimentar carnalment tot aquest amor, que considera sagrat perquè s'hi encamina com un «pelegrí». Com que no pot aconseguir el seu somni, el jo poètic se sent insatisfet i reclama: «Doneu-me un cor més petit, / que aquest que tinc no se m'omple». Aquests dos versos contenen el que considerem una descripció molt encertada de la sensació d'incompletesa que pateix la figura literària de Don Joan, que en diverses composicions de Palau i Fabre funciona com a àlter ego de la veu poètica.<sup>90</sup> La voluntat d'experimentació carnal infinita és el

---

<sup>90</sup> Són reveladores de la relació que Palau estableix entre la figura del poeta i la de Don Joan un parell de sentències que aparegueren a la portada del primer número de la revista *Poesia*: «Tot poeta conté en potència un Don Joan. El Don Joan és el poeta actualitzat». Com apuntà Marrugat, l'objectiu principal del poeta i de Don Joan és el mateix: estimar, i fer-ho en dos sentits: «per parlar de l'amor en tant que és el tema de més llarga tradició poètica i, doncs, el que millor permet parlar des de l'assimilació i actualització

que caracteritza aquest personatge literari, igual com explicita el jo poètic de “Cançó breu”. Tanmateix, és precisament aquest anhel primigeni el motiu que els fa considerar insuficient l’assoliment amorós amb tantes dones com sigui, perquè el seu desig voldria arribar encara molt més lluny, fins esdevenir total i complet.

L’expressió d’un altre desig impossible de realitzar queda apuntat en la composició següent, “Sirènides”, en la qual la veu poètica efectua una descripció corporal de l’amor de les sirenes, tot i les seves evidents mancances físiques.

Misèria perfumada.  
Lentitud en el cos  
i en la mirada:  
repòs sense repòs.  
Misèria perfumada.

Carn que no és carn a penes:  
pedra dura millor;  
treballadores venes  
i crits sense dolor.  
Carn que no és carn a penes.

Ritme, cadència,  
lassitud i esforç.  
L’amor és penitència  
del cos, pels vostres cors.  
Ritme, cadència.

Sirenes sense cant  
de les tèrboles ribes  
i de cor massa gran,  
quin riure de genives,  
sirenes sense cant!

El jo poètic de “Sirènides” focalitza especialment l’atenció en la descripció de la corporalitat de les sirenes, malgrat les seves particularitats físiques. Així, mostra la

---

d’aquesta; i per tal de desdoblar-se, per sortir de la pròpia personalitat convertint-se en els objectes estimats» (Marrugat 2008: 89). El mimetisme, com veurem, serà una de les claus interpretatives més eficients de l’obra poètica de Josep Palau i Fabre.

misèria i la penitència d'uns éssers que no poden arribar a la carnalitat, a l'acompliment sexual complet. Tot i que els cors de les sirenes voldrien estimar, el seu cos els ho impedeix, i això fa que es converteixin en «Sirenes sense cant / de les tèrboles ribes / i de cor massa gran», perquè el seu anhel sensual no pot veure's acomplert físicament. Així doncs, la secció “Elegies” mostra especialment la incompleció amorosa i sexual, i també la solitud i el malestar provocat per la impossibilitat d'arribar a l'amor a través del sexe. Un altre exemple d'aquesta mateixa visió la trobem a la composició “Versos tristos”, en què el jo poètic es considera a si mateix «un home vague, sense geografia. / [...] No tinc casa ni porta per on sortir de mi: / una mirada morta i un son sense coixí». La casa i la porta poden funcionar com a metàfora de la feminitat amb qui la veu poètica podria endinsar-se sexualment. En aquest sentit, l'estimada torna a rebre la consideració de «noia fina que potser no m'agrada», que ja hem observat en el poema “Retrat”. Però allò que ens sembla més destacable de “Versos tristos” és el fet que la veu poètica s'autopresenti novament en els inicis d'una recerca de la seva pròpia raó de ser, interrogant-se sobre el sentit de la seva existència. En els últims dos versos de la composició acaba confessant: «No tinc somnis als ulls perquè el cos me'ls prenia: / frisances de la pell i carn que s'extasia». D'aquesta manera podem comprovar com l'ideal amorós del jo poètic no es veu acomplert precisament a causa del desig de carnalitat instintiva, que reclama de ser satisfet.

La carnalitat més escabrosa també apareix en el poema “Carole Lombard, estrella del cinema, mor carbonitzada en incendiar-se l'avió que la conduïa a Los Angeles”. Així mateix, el poema explora la idea de la purificació de la carn a través de la llum i el foc, elements que sovint apareixen relacionats amb les qüestions eròtiques en la poesia de Josep Palau i Fabre.

L'estrella més blanca dels Àngels  
ara és astre per sempre.  
La vívida llum de la carn  
–puresa-impuresa–  
s'extingí, devorada  
per la flama de dits implacables.  
L'amant poderós es delia,  
resseguint el seu cos, per haver  
l'últim mos de la carn o el cabell –com un llop famolenc



quan devora una presa escollida...  
Va estimar-la per sempre. La besada brutal  
se li enduia el carmí de la boca i els fils de la sang...

Un amant, mesquinet, s'esperava allà baix, a la terra...  
El raptor va fugir, menyspreant els mils d'ulls constel·lats  
que espiaven...

El títol de la composició deixa clar el pretext sobre el qual se sustenta l'acció del poema, en el qual Palau realitzà una recreació poètica i imaginària de les circumstàncies en què es produí l'accident que causà la mort de l'actriu, convertida aquí en objecte de desig. En primer lloc, Carole és assimilada a una estrella, tant literalment com metafòricament, que en morir es converteix en un «astre per sempre». La glorificació, per tant, amb què és presentada la noia coincideix amb la que hem pogut observar en altres poemes anteriors del mateix autor. Tanmateix, en aquesta ocasió la veu poètica se centra especialment en la descripció de la carnalitat de l'actriu, que és qualificada per la «vívida llum» del seu cos, en què es troben barrejades la puresa i la impuresa. La idea de purificació constitueix el centre d'aquest poema, «un dels millors poemes d'aquesta època i un dels més innovadors de tota l'obra de l'autor» (Guillamon, 1987: 32). En aquest sentit, ens sembla especialment rellevant el paper del foc en l'incendi de l'avió que causà de la mort de l'actriu, ja que és assimilat a un amant que pretenia d'assolir la possessió exclusiva de la noia. D'aquesta manera, el símbol del foc, que tradicionalment s'utilitza com a metàfora de la passió sexual i, alhora, com a representació de les conseqüències negatives que pot comportar aquesta mateixa passió, apareix en el poema extremadament humanitzat: «la flama de dits implacables. / L'amant poderós es delia, / resseguint el seu cos». La humanització del foc ens sembla especialment efectiva en una composició que es basa en un pretext tan concret i tan conegut. En primer lloc, perquè el foc, com a element impossible de controlar completament, igual com impossible de controlar són l'amor o la passió, representa gràficament el component atzarós i el component humà que es troben en el rerefons de les causes de l'accident que provocà la mort de l'actriu. Així mateix, també ens sembla interessant la referència ígnia perquè, amb la seva presència, la llum representada per l'estrella del cinema acaba fosa, a través de la unió carnal descrita, amb la il·luminació del foc. D'aquesta manera, el foc, un dels elements característics del món poètic de Palau i Fabre, esdevé «el vehicle de la redempció de la carn» (Guillamon, 1987: 32). Per tant, aquesta composició presenta

afirmativament la possibilitat de la unió eroticoamorosa, ja que el foc de l'amant i la llum de Carole acaba formant un tot. Tanmateix, es tracta d'una unió que implica necessàriament la mort.

L'últim poema de les "Elegies" del Llibre segon de *L'aprenent de poeta* i, per tant, el poema que s'encarrega de tancar el recull, és "Fragment del superhome".

–Doneu-me a veure, una per una,  
totes les dones d'aquest món.  
Fins que la rossa, com la bruna,  
no hagi copsat mon ull pregon,  
no em demaneu que el cor ofreni  
a cap beutat que se'm donés,  
ni l'ona dolça se m'emmeni  
a l'illa fèrtil del seu bes.  
Cap criatura no em deturi  
del meu afany de creador.  
Mon esperit no s'afiguri  
assolir mai l'últim penó.  
Mes sols enmig de totes elles  
podria haver-hi algun estel  
com entremig de les estrelles  
l'ull és endut a un punt del cel...  
I ho sento així. Sento la vida  
com un bell somni no acomplert,  
com la meitat d'una altra vida  
que s'escolés, braços oberts.  
Jo sóc meitat. (Trista mentida  
per escondir ma poquedat.)  
No sóc meitat, sinó ferida:  
un tros de carn tempestejat.  
No sé el que sóc. Fantasiejo  
per figurar-me en plenitud,  
i en tants de somnis em rabejo  
que em resta el cor i el seny eixut,  
i en el meu rostre és ostensible  
amb un avenç de senectud  
que en el mirall se'm fa risible.  
Que antic que sóc! El meu cervell

–tan rebregat, quasi il·legible–  
quin pergamí més brut i vell!  
Passió insana, insatisfeta,  
d’algun anhel no complagut  
que em llança enfora i m’inquieta  
per abastar l’inconegut  
i el pit del somni que ens allesta!

De títol nietzschia, “Fragment del superhome”, datat el 1939, fou concebut inicialment per acompanyar l’obra teatral *Aparició de Faust*, que Palau i Fabre escriví el mateix any. Les similituds entre tots dos textos són evidents, ja que la peça teatral comença amb un parlament de Faust que és extremadament similar als primers versos del poema: «Doneu-me a veure totes les dones del món i triaré. Però no em demaneu això sense haver apaivagat abans el meu anhel, car temeria sempre de topar-me amb aquella que ha estat feta per a mi i que, certament, existeix» (Palau i Fabre, 2005: 507). És fàcil suposar que la coincidència discursiva fou el motiu pel qual Palau decidí publicar separatament el poema i incloure’l com a cloenda de la secció “Elegies” de *L’aprenent de poeta*. Així mateix, aquesta coincidència no fa sinó reforçar la consideració de “Fragment del superhome” com un «dels poemes sobre assumpte amorós d’importància cabdal» (Balaguer, 1995: 74) en l’obra literària de Palau, ja que presenta una sèrie de motius que en les seves composicions posteriors esdevindran fonamentals.

En primer lloc, la veu poètica reconeix les seves pròpies contradiccions internes, que el fan viure sense un motiu pel qual fer-ho. Ja hem pogut observar una interrogació similar al poema “Versos tristos”, de la mateixa secció “Elegies”. Tanmateix, a “Fragment del superhome” la recerca d’alguna raó existencial es desenvolupa explícitament a través del coneixement, la relació i el contacte amb la feminitat. L’anhel de possessió de «totes les dones d’aquest món» experimentat pel jo poètic es produeix a causa d’una sensació de manca, per aquest motiu «la recerca de l’altre és com si fos una part d’un mateix: l’ideal de realització» (Balaguer, 1995: 75). Tot i això, en els versos finals s’evidencia que l’acompliment dels desitjos carnals no ofereix una resposta existencial satisfactòria al jo poètic i, per tant, la seva angoixa vital no es resol. Sobretot perquè cap de les dones que podrien ser una hipotètica meitat per a la vida mancada, esquinçada, de la veu poètica, que utilitza una visió de l’amor similar a la popular mitja taronja, no el completen. De fet, no només no el fan sentir complet sinó que li provoquen una major

sensació d'insatisfacció vital, de petitesa existencial: «Jo sóc meitat. (Trista mentida / per escondir ma poquedat.) / No sóc meitat, sinó ferida: / un tros de carn tempestejat. / No sé el que sóc». Així, podem observar com el jo poètic de “Fragment del superhome” vol intentar de sucumbir la seva mancança a través d'una multitud d'experiències amoroses, que, d'altra banda, no li aporten cap resposta concloent. Aquest és el cercle viciós en què es troba, perquè malgrat ser conscient de la impossibilitat d'arribar a una satisfacció existencial, no pot silenciar l'impuls interior que l'empeny a emprendre l'aventura de la carnalitat. Recollint la mateixa metàfora nàutica que apareix en el poema “Excèlsior” de Joan Maragall,<sup>91</sup> ben oposada a la d'Horaci, que ens diu que el navegant, per viure de la millor manera possible, no s'ha d'acostar mai a la costa ni tampoc endinsar-se a alta mar, Palau i Fabre expressà l'anhel de recerca existencial i carnal experimentat pel jo poètic. Els versos «ni l'ona dolça se m'emmeni / a l'illa fèrtil del seu bes» i també «que em llança fora i m'inquieta / per abastar l'inconegut» deixen clar que per aconseguir arribar a alguna explicació de la seva raó de ser és imprescindible que la veu poètica es llanci a l'aventura dels mars i no s'aturi mai a cap lloc, a cap port, ja que no pot donar per explorades totes les possibilitats que podrien esdevenir-se. D'aquesta manera podem observar que en l'associació dels «conceptes ‘mar’ i ‘camí’, el mar és sovint el lloc de l'aventura humana i els camins del mar són els camins de la llibertat i de les il·lusions: els de la llibertat enyorada i els de les il·lusions perdudes» (Bastardas, 1998: 25). Per tant, el desig experimentat pel jo poètic d'aquesta composició, que anhela trobar-se a si mateix i trobar la dona amb qui complementar la vida, és un desig que no podrà veure's mai realitzat. Tot i això, aquest no és motiu suficient per abandonar la recerca: igual com l'esperit del poema de Maragall,<sup>92</sup> la veu poètica de “Fragment del superhome” està condemnat a salpar i buscar eternament.

---

<sup>91</sup> Diversos textos de Palau i Fabre demostren que Maragall fou un dels seus autors de referència. Per exemple, “Pensar Maragall” (Palau i Fabre, 1997: 276-292), però també en trobem un indicatiu al mateix pròleg de *Poemes de l'Alquimista*: «Parlem tots el llenguatge après i automàtic de la vida. És un llenguatge de morts. La poesia no pot ser sinó l'intent de penetrar –oh Maragall!– en aquell llenguatge vivíssim que endevinem darrera la nostra mort actual» (Palau i Fabre, 2001: 13). Per a més informació sobre la influència maragalliana en l'obra de Palau, remetem a l'article de Nofre (2014: 33-40).

<sup>92</sup> Maragall fou un dels primers poetes catalans en parlar dels camins del mar, i els presentà com a quelcom perceptible. En alguns dels seus poemes, les naus són descrites com a «éssers animats proveïts d'enteniment i capaces, elles soles, de veure camins. En aquest punt concret Maragall, més que parafrasejar Homer, es parafraseja ell mateix» (Bastardas, 1998: 15). Hem de tenir en compte que la imatge dels camins del mar es troba ja en l'obra d'Homer i des de llavors «el motiu va adquirir un cert desenvolupament en la literatura llatina» (Bastardas, 1998: 12), així com en altres literatures posteriors.

El jo poètic de “Fragment del superhome” comparteix certes similituds amb la figura literària de Faust,<sup>93</sup> com no podia ser d'altra manera si tenim en compte que els orígens de la composició remetent a una peça teatral que conté un diàleg entre Faust i Mefistòfil. Podem observar les característiques fàustiques de la veu poètica de “Fragment del superhome” en diversos fragments del poema en què aquesta expressa un sentiment de «senectut o de vellesa, de posseir un coneixement ancestral» (Balaguer, 1995: 75). Tanmateix, per a ser més justos, hem d'establir que el jo poètic de la composició es troba a mig camí entre Faust i Don Joan, ja que “Fragment del superhome” «conté també aspectes que apareixeran després en el cicle teatral de Don Joan» (Coca, 2011: 56). Les característiques donjoanesques del jo poètic es fan especialment evidents en els primers versos de la composició, en els què demana poder contemplar totes les dones del món per tal de trobar la ideal, malgrat que a la part final del poema reconeix que el seu anhel és «un bell somni no acomplert». Així doncs, «les dones no són res més que dobles imperfectes d'aquest Ideal que, un cop posseïdes, deixen Don Joan en una insuportable buidor» (Coca, 2003: 32). En aquest mateix sentit, no podem passar per alt l'acostament que Palau i Fabre efectuà de les figures literàries de Don Joan i de Faust, perquè, el retrat de Don Joan que l'autor realitzà en la seva obra és el d'un home que, «com Faust, viu en una recerca de l'absolut que, en el fons és incompleta i impossible» (Coca, 2003: 39). Així, Faust representaria la intel·ligència de Don Joan i, per la seva banda, Don Joan representaria l'erotisme de Faust (Perez, 1994: 206).

Aquestes dues figures literàries seran claus en l'obra posterior de Palau i Fabre, ja que en nombroses ocasions foren utilitzades com a àlter ego de l'autor. En diverses de les seves creacions literàries, Palau realitzà un procés camaleònic d'identificació amb l'alteritat per tal de desenvolupar la seva recerca personal de la pròpia identitat, com si a través de la mimesi en els altres hagués de trobar-se a si mateix. El propi Palau i Fabre, en les notes que acompanyen els *Poemes de l'Alquimista*, apuntà que «Dues són les claus d'aquest llibre: *la desintegració del jo i el mimetisme*. Van íntimament enllaçades»<sup>94</sup> (Palau i Fabre, 2001: 198). Com tindrem ocasió de remarcar, aquests dos conceptes són fonamentals per entendre el posicionament de l'autor i la seva evolució literària. Així, “Fragment del superhome” és una composició simptomàtica que mostra

---

<sup>93</sup> Per a més informació sobre el tractament que Palau i Fabre oferí de la figura literària de Faust, per bé que centrada en la seva producció teatral, remetem a la tesi doctoral de Jordi Coca (2011: 353-369).

<sup>94</sup> La cursiva no és nostra.

l'inici d'aquest procés, que s'inicia clarament en la secció següent de *Poemes de l'Alquimista*, "L'alienat", i es veu desenvolupat plenament a *Càncer*. En aquest poemari podrem observar com el jo líric de Palau i Fabre es veu identificat amb Don Joan per la voluntat d'experiències amoroses sens fi i amb Faust per la inquietud existencial de coneixement vital.



### 3.2.2. *L'alienat*

El segon poemari inclòs a *Poemes de l'Alquimista* de Josep Palau i Fabre és *L'alienat*, que consta de tres parts ben diferenciades. A la primera, “Els Gran Poemes de l'Emperador Iang-Po-Tzu”, l'autor s'identificà amb la figura d'aquest emperador imaginari per tal d'explorar una dimensió de la seva pròpia identitat, la de l'«Orient interior, somni somniat» (Palau i Fabre, 2001: 76). Tots els poemes d'aquesta secció veuen directament de les formes de la mètrica japonesa; segurament per aquest motiu està dedicada a Carles Riba i Marià Manent, que foren els introductors de la tanka i l'haiku en la literatura catalana. La segona secció de *L'alienat* és *Imitació de Rosselló-Pòrcel*,<sup>95</sup> en la qual Palau i Fabre recreà, mitjançant un «exercici d'apropiació i de simulació» (Guerrero, 1995: 15), dinou títols de dinou projectes que Bartomeu Rosselló-Pòrcel deixà anotats i consignats, però que acabaren essent descartats, per a la seva obra *Imitació del foc*. La secció consta de les mateixes tres subseccions que incorporà Rosselló-Pòrcel en el seu poemari: “Fira encesa”, “Rosa secreta” i “Arbre en flames”. Així doncs, amb la recreació de «la seva obra inèdita», Palau intentà de sorprendre Rosselló-Pòrcel «per tal de sorprendre'm, trobar-lo per trobar-me; dur la despersonalització a l'últim extrem, perquè els extrems es toquen, i potser per aquí, he pensat, em toparia amb mi mateix» (Palau i Fabre, 2001: 88). Finalment, la tercera secció de *L'alienat* s'anomena “Ròssec”, i consta de cinc composicions de temàtiques, formes i motivacions diverses. Per tant, *L'alienat* es confirma com el recull en què l'experiència de l'alteritat serví a l'autor de mètode de creació literària i serveix també de fil conductor del poemari, a pesar de l'aparent diversitat. L'obra poètica de Palau i Fabre permet de registrar com l'autor s'encaminà progressivament cap a un procés de desintegració personal que l'obligà a identificar-se mimèticament en figures alienes per intentar assolir un coneixement superior de la seva pròpia identitat i també un coneixement superior de la realitat.

«En Palau i Fabre la idea de mimetisme, com la d'alienació, vindrà a palesar una profunda crisi de la identitat, que, si d'una banda, farà visible, en una experiència personal precursora, un del temes cabdals de la postmodernitat –l'exhauriment dels models de la modernitat–, d'una altra banda ens aconduirà, en un itinerari

---

<sup>95</sup> Tal com ja hem indicat en el capítol 3.1, *Imitació de Rosselló-Pòrcel* fou publicat per primera vegada l'any 1945 per l'editorial clandestina La Sirena, fundada pel mateix Palau. L'autor convertí «*Imitació de Rosselló-Pòrcel* en una part –la central i la més important– de *L'alienat*» (Palau i Fabre, 2001: 224) quan confegí la tercera edició de *Poemes de l'Alquimista*.



autobiogràfic, a una altra de les idees essencials de la seva obra: la llibertat creadora; i, encara, la necessitat de l'amor, el desig del qual ha estat un dels anhels més sincers del poeta i un dels veritables motors de la seva escriptura» (Guerrero, 1995: 13).

Certament, en l'obra de Palau i Fabre el mimetisme i l'alienació són també un camí a través del qual poder arribar al coneixement i a l'experimentació sensual. En aquest sentit, volem comentar sumàriament alguns d'"Els Grans Poemes de l'Emperador Iang-Po-Tzu" que ens semblen interessants per les imatges eròtiques que incorporen, tot i la seva brevetat. En primer lloc, el poema IV, «Cu-cut! Cu-cut! / Dues notes a penes / i un cor a punt», presenta una descripció de la incitació al desig sensual, ja que així és com entenem el «cor a punt» de l'últim vers de l'haiku. Podem establir que el cor s'ha exaltat sensualment gràcies a una crida produïda per la naturalesa, concretament pel cant d'un ocell i, d'aquesta manera, l'exultació sensorial o corporal es veuria conjuminada per l'exaltació natural. D'altra banda, també ens sembla destacable el poema VI, en què l'objecte de desig apareix relacionat amb el món de l'aigua:

...Passa-hi els dits,  
al llac de la delícia:  
és ella, sí,  
tan propera del Somni,  
Madona Fantasia.

La dona desitjada és anomenada en aquesta composició «Madona Fantasia»,<sup>96</sup> i apareix assimilada al «llac de la delícia», ja que la seva presència i el seu tacte són propers al somni. Així doncs, igual com succeeix en la tanka II d'aquesta mateixa subsecció, en què «L'aigua perfila / carícies a la riba», al poema VI podem observar com l'aigua s'uneix «a la fantasia, a l'afectivitat i al món femení. Es tracta d'una aigua refugi, ventre matern, una aigua que ens trasllada al somni» (Balaguer, 1995: 124). Aquesta relació ens sembla especialment rellevant perquè, com ja hem apuntat en el capítol anterior, l'àmbit marítim i aquífer apareix reiteradament connectat amb les qüestions eròtiques al llarg de l'obra poètica de l'autor, com un espai dedicat a l'experimentació eròtica.

Finalment, també volem destacar el poema X, que és l'encarregat de tancar la secció:

---

<sup>96</sup> Per la primera edició del poemari *Càncer* sabem que Palau i Fabre tenia la intenció de publicar una obra anomenada d'aquesta mateixa manera, *Madona Fantasia*, ja que així ho féu constar en la solapa posterior del llibre, en què també hi apareixia la preparació de *Quaderns de l'Alquimista*. Tanmateix, el projecte *Madona Fantasia* degué de ser descartat en algun moment, perquè no arribà mai a veure la llum.

Els mots s'estimen  
en mi, pel gran amor  
que jo els tenia.  
Es nuen i desnuen  
seguint llur fantasia.

En aquesta tanka la veu poètica atorga als mots un amor corporal, que l'autor fa emergir a través de la seva estimació. D'aquesta manera, per tant, l'assimilació efectuada pel jo poètic es troba completament relacionada amb la mateixa enunciació poemàtica. Tanmateix, els mots no es mouen sinó a través dels seus propis anhels. Per tant, podem observar com fins i tot les paraules adquireixen en la poesia de Palau i Fabre una corporalitat que les fa aparèixer despullades, entregades a les fantasies eròtiques, fet que troba un paral·lel en el dictat del poeta, figura que apareix com un guia pels camins amorosos dels mots.

La segona secció de *L'Alienat* està composta pels poemes d'*Imitació de Rosselló-Pòrcel*. Bartomeu Rosselló-Pòrcel, a principis dels anys quaranta, era un dels poetes més reivindicats i que exercí més influència en l'obra poètica de Palau i Fabre.<sup>97</sup> Pel grup de joves literats del qual formà part Palau, la figura de Rosselló-Pòrcel era la del «poeta *investigador* que obrí nous camins sense deixar d'atendre al màxim rigor; va ser el nexa més vàlid amb la guerra i la pre-guerra, perquè els satisfieia la necessitat de reconeixement i de renovació» (Samsó, 1995: 29). A *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, Palau i Fabre se serví de l'univers poètic de l'autor mallorquí per tal de crear les seves pròpies composicions. Per tant, és possible considerar que si al poemari *Imitació del foc* Rosselló-Pòrcel imità el foc, Palau i Fabre, a *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, imità una imitació del foc (Balaguer, 1996: 9). Alguns dels elements més freqüents de l'obra del poeta mallorquí, com el foc, el vent, els arbres, l'aigua, etc., apareixen en les composicions de Palau amb un tractament similar al que oferí Rosselló-Pòrcel. A més, també es fa evident la utilització, per part de Palau i Fabre, d'uns ritmes estròfics semblants als del seu predecessor. Si, per una banda, els poemes de Palau representen una «perllongació del món particular del poeta mallorquí» (Balaguer, 1995: 79), per l'altra, també exposen concepcions del propi Palau i Fabre, ja que el procediment

---

<sup>97</sup> Un exemple de l'admiració que Palau i Fabre sentia per Rosselló-Pòrcel la trobem al text "Bartomeu Rosselló-Pòrcel, precursor" (Palau i Fabre, 2000: 19-27).

utilitzat en aquest recull no és sinó una manera d'iniciar-se en el seu camí vers el mimetisme com a experiència de recerca de la pròpia identitat.

La primera subsecció del recull, “Fira encesa”, comença amb el poema “Nova Leda”, en el qual Palau i Fabre recreà el tema mitològic de Leda, un mite que Rosselló-Pòrcel ja havia explorat en la seva composició “Leda”, que tanca el segon poemari del poeta mallorquí, *Quadern de sonets*.

Sigues més blanca que el blanc,  
més dolça que la dolcesa,  
tota nua en el teu flanc  
i en la meva timidesa.  
Sigues la pura impuresa.

En aquesta composició, el jo poètic es dirigeix directament al personatge de Leda a través de la segona persona, animant-la a deixar-se anar i experimentar les seves pròpies passions,<sup>98</sup> que es relacionen amb una blancor i una dolçor supremes, termes que són utilitzats habitualment en els primers poemes de Palau i Fabre per tal de qualificar la dona desitjada. En aquest sentit, l'últim vers de “Nova Leda” és indicatiu de la visió que ofereix l'autor en la seva obra poètica de la puresa virginal: «Sigues la pura impuresa», una fórmula similar a la que hem trobat en el poema “Carole Lombard, estrella del cinema, mor carbonitzada en incendiar-se l'avió que la conduïa a Los Angeles”, inclòs al recull *L'aprenent de poeta*. Aquest sintagma no fa sinó condensar la superlativitat dels termes amb què la veu poètica ha descrit Leda, a través dels quals s'arriba a un «sentit de l'ambivalència, perquè els pols oposats són sendes circulars que es toquen en els seus extrems» (Balaguer, 1995: 84). Per tant, portant fins a les últimes conseqüències l'escenificació d'un món de contraris, tal com és habitual en la poesia de Rosselló-Pòrcel (Balaguer, 1991: 14), Palau i Fabre arribà a un resultat paradoxal, que es troba en consonància amb bona part del tractament de l'erotisme que l'autor oferí en el conjunt de la seva obra poètica.

---

<sup>98</sup> No és habitual que les composicions sobre el mite de Leda escrites per homes es posicionin a favor de la noia, sinó que el més freqüent és trobar un jo poètic identificat en la figura de Zeus-cigne (Rodríguez, 2002: 40).

La composició següent és “Ballada”, que ha estat relacionada amb el poema “Illa dels amants” de Rosselló-Pòrcel perquè totes dues composicions rememoren l’èxtasi amorós a través de l’exaltació joiosa i incorporen el motiu de l’albada (Balaguer, 1995: 85-86), per bé que a “Ballada” no arriba a fer-se explícita.

Dansen al vent els pijames  
en escenari de flames.

L’aire duu els pits tan alts,  
que m’aixeco de puntetes  
i no arribo ni a tocà’ls.  
Em dansen les sabatetes.

El meu cor viu a nivell  
del vol més blau de l’ocell.

Si l’aire tingués mirada  
fóra la meva estimada.

*La aire* li hauré de dir  
si vull que em digui que sí.

La meva ànima, Lluïsa,  
s’enlaira en cos de camisa.

La veu poètica de “Ballada” expressa l’estat d’èxtasi amorós en què es troba a través de l’escenificació d’un dansa aèria protagonitzada per diferents peces de roba. Així, sembla que els amants vagin desprenent-se progressivament de la roba a mesura que incrementa la sensualitat del ball, que es troba conjuminat amb l’escenari natural en el qual té lloc. La dansa funciona com a correlat objectiu per tal d’expressar l’exultació carnal, ja que fins i tot «la natura s’erotitza i esdevé l’expressió del desig» (Balaguer, 1995: 86). D’aquesta manera, el poema glorifica l’experiència sexual a través de tots els elements que hi apareixen, que són enlairats en un «escenari en flames», símbol de la passió carnal. Els amants també situats en una posició elevada pròpia dels animals alats, imatge que representa igualment el clímax eròtic de la relació. Tanmateix, el fet que la parella dansi aèriament també pot relacionar-se amb una visió de l’experiència amorosa idealitzant, tal com havíem trobat en algunes composicions de *L’aprenent de poeta*, en

què els amants eren assimilats o equiparats als déus. Tot i això, la diferència és que al poema “Ballada” el grau d’explicitació i d’exultació amb què es descriu l’acompliment del desig sexual ha incrementat notablement respecte les primeres composicions de Josep Palau i Fabre.

La tercera secció d’*Imitació de Rosselló-Pòrcel*, “Rosa secreta” s’inicia amb “Imitat de Dante”, una composició que podem considerar el punt àlgid del recull, ja que obre la porta a l’infern com a metàfora de la terrible situació en la què es troba el poeta (Ruiz, 2004: 606) i, així mateix, preludia algunes de les imatges que trobarem en el poemari següent, *Càncer*.

Per mi sabreu el mal, sabreu la bava  
que destil·len els homes, invisible,  
i el fons dels cors com el fons d’una cava.  
Per mi sabreu tota cosa possible:  
la verge puta que ningú es tirava  
i el bord donzell, de cul massa irascible.  
Sabreu el bé i el mal, la bruixeria,  
les llúpies, els amors, la niciesa,  
fal·lus caiguts i sense poesia  
i pecats clandestins sense grandesa.

Amb un llenguatge extremadament clar i contundent, el jo poètic, que es troba situada a la «*città dolente*», fa un retrat del mal, profund i desconegut, que la humanitat porta en el seu interior i expressa els desitjos més recòndits de qualsevol ésser. En el context de la present tesi doctoral, ens sembla destacable la focalització envers les qüestions de tipus sexual de la composició, dedicada a l’aspresa dels instints humans, ja que la veu poètica presta una especial atenció envers la prostitució, les experiències sexuals mal resoltes i, finalment, també fa referència a altres pecats mundans i instintius que fàcilment podem suposar que es troben relacionats amb aspectes sexuals. D’aquesta manera, Palau i Fabre se situà en «*la tradición de los poetas malditos, la de aquellos que han bajado al infierno o que con el alma condenada han penetrado en lo más profundo de la miseria del ser humano*» (Ruiz, 2004: 607), per tal d’explorar l’escabrositat dels instints passionals que la condició humana guarda en el seu interior i oferir-la poèticament a través de la cruesa d’unes imatges que no admeten eufemismes.

Seguint aquesta mateixa línia, a la composició “Una tela de l’infern”, la veu poètica realitza una descripció eminentment plàstica d’una estampa infernal que incorpora tota mena de detalls. La primera estrofa de la composició mostra com les qüestions sexuals també tenen cabuda en aquest escenari infernal:

Estrofes de crits, de veus,  
versos mutilats de flames,  
dansa macabra de peus  
enfilant-se per les cames.

Les sinèdoques dels peus i de les cames presentades a la primera estrofa remetent a un contacte corporal que fàcilment es pot interpretar com un contacte sexual. A més, el poema continua amb la descripció de l’ambient asfixiant que es viu a l’interior de l’infern, un lloc en què la realització física dels desitjos més profunds i recòndits és possible. Tanmateix, les últimes dues estrofes, que transcrivim a continuació, mostren un distanciament progressiu del jo poètic envers l’escenari descrit:

A penes si veig no veig  
les cares despentinades,  
els cossos en safareig,  
el suplici de besades.

Són actors exagerats  
i han exagerat el drama.  
Jo encara tinc més pecats  
i amago la meva flama!

D’aquesta manera, la veu poètica es distancia dels pecats sexuals, i de tota mena, descrits anteriorment, així com de les persones que es troben a l’infern explorant-los. La confessió del jo poètic resulta escruixidora perquè, en lloc de condemnar aquest tipus d’actitud maliciosa, passa a considerar-se una exageració bo i comparant-la amb els pecats que reconeix amagar en el seu interior, descrits com una flama que el consum. En aquests versos, doncs, es fa evident l’escissió entre la realitat i els desitjos interns de la veu poètica, una contradicció que apareix apuntada en diverses composicions d’aquesta secció de *Poemes de l’Alquimista*.

Els primers versos del poema “Vent (amb veus)” inclouen unes referències similars a les del poema “Ballada”, de la primera part d’*Imitació de Rosselló-Pòrcel*, ja que el vent fa moure les fulles d’un jardí com si es tractés d’una dansa aèria. Així mateix, la composició inclou l’expressió d’un desig sexual, i les dones que són objecte de desig són assimilades a les fulles dels arbres que es mouen en la nit. El personatge que experimenta aquest anhel es considera a si mateix «l’emperador de les bruixes», i mostra el seu desig de possessió de totes les dones del món, de totes les fulles del jardí, que recorda la fórmula apareguda al poema “Fragment del superhome”. L’explicitació sexual de “Vent (amb veus)” va incrementant progressivament fins arribar a l’última estrofa, en què l’emperador de bruixes «Ha deixat totes les verges / desgrenyades pel carrer, / on esputen i estosseguen / trossos d’amor fet malbé». Per tant, després d’haver aconseguit posseir sexualment aquestes verges, el poema es clausura amb la imatge de les noies intentant expulsar del seu interior les restes d’un amor perjudicial.

Malgrat això, segurament la composició més explícitament eròtica del recull *Imitació de Rosselló-Pòrcel* és “Arena de l’amor”:

Els braços s’entrellacen –nervioses serpents–  
buscant la forma exacta, l’abraçada absoluta  
que els faci creadors d’un instant immortal,  
mentre les cames frisen la incertesa d’una aigua

que elles mateixes pouen amb llur frec incessant.  
L’arena que els abriga és ardent com la brasa  
i segueix, ondulant, les ondulacions  
d’aquests cossos absurds estesos per la platja

i escopits per la mar com un rebuig de carn.  
(La pureza de l’ull submarí no congria  
cossos de gust amarg com el d’aquests amants.)  
Enmig de la natura estesa a ple migdia

fan un efecte estrany: són dos éssers humans.  
Ningú en aquest moment no s’hi coneixeria.  
Són llunyans, i són sols: Adam i Eva nus;  
antics i nous alhora. Són, dona, jo i tu.

La primera estrofa està dedicada íntegrament a la descripció de la trobada sexual d'una parella que fa l'amor a la sorra d'una platja. Així, veiem com els braços dels amants busquen la forma de «l'abraçada absoluta», una tradicional metonímia utilitzada per referir-se a l'acte sexual, que queda reforçada per la plasticitat del sintagma «nervioses serpents». Tot i que el poema inclou algunes imatges oníriques,<sup>99</sup> el jo poètic posa un especial èmfasi en la relació que estableixen els amants amb el paisatge natural que els envolta. De fet, el títol “Arena de l'amor” indica que un dels elements primordials de la composició és, precisament, el lloc de la trobada amorosa, ja que els dos amants són l'únic rastre humà del paratge i, potser per aquest mateix motiu, hi «fan un efecte estrany». El primer vers de la tercera estrofa indica que l'aigua del mar no ha permès la unió sexual dels amants, que ha rebutjat la seva carnalitat.<sup>100</sup> Tot i això, la parella ha trobat un refugi on donar-se l'amor, que és un amor sexual, a la sorra de la platja, que els ha acollit i que segueix igualment els seus moviments sensuals.

La contraposició i la dualitat intrínseca entre l'aigua i la sorra troba un paral·lel en l'hipotètica identificació de la parella d'amants, que arriba al grau màxim d'universalitat. En aquest sentit, hem de tenir en compte que la mimesi desenvolupada per Palau a *Imitació de Rosselló-Pòrcel* «ens situa davant del tema de la identitat, i la identitat és el tema central de l'obra de Palau i Fabre» (Balaguer, 1996: 7). Per tant, si en un primer moment la parella d'amants protagonistes d'“Arena de l'amor” són només dos éssers humans en els quals ningú no podria reconèixer-se, també tenen quelcom d'ancestral, perquè són llunyans i solitaris igual com Adam i Eva nus. Així, Palau i Fabre reitera la presentació d'escenes sexuals relacionades amb aspectes religiosos i divins o, per contrast, com una estampa infernal. A la primera estrofa se'ns informa que la parella pretén de crear «un instant immortal» a través d'una «abraçada absoluta». Els adjectius «absoluta» i «immortal» informen que l'acte dels amants es troba més enllà de la simple satisfacció sexual, ja que la seva acció té unes implicacions que semblen trobar-se només a l'abast de la divinitat. Per tant, la identificació dels amants com Adam i Eva pren tot el seu sentit, igual com l'expulsió de l'espai sagrat de l'aigua marina. De la mateixa manera que els pares de la humanitat, segons el catolicisme, foren expulsats

---

<sup>99</sup> Per a més informació sobre la relació entre l'erotisme i l'onirisme remetem a Acebrón; Solà (2008).

<sup>100</sup> La concepció del mar com a lloc pur queda reforçada en el poema “La gran cursa del mar”, inclòs a la tercera secció d'*Imitació de Rosselló-Pòrcel*. En aquesta composició es connota idealment i etèria el mar i els éssers que en ell hi viuen, ja que el jo poètic enumera alguns dels motius pels quals se sent atret pel mar i un dels primers que apareix són les «sirenes impossibles», que també havien fet acte de presència en el poema “Sirènides” de *L'aprenent de poeta*.



del paradís per haver desobeït les ordres rebudes i per haver-se lliurat instintivament a la satisfacció dels seus desitjos impulsius, en aquest poema els amants són igualment expulsats de l'aigua marina a causa de la impuresa amarga dels seus actes. No obstant això, com que l'expulsió del paradís es troba en els orígens de la humanitat, qualsevol home i qualsevol dona que vulgui lliurar-se a l'acompliment de la seva instintivitat sexual, que implica arribar a la glòria eterna per un moment, pot acabar-se reconeixent en la imatge de la parella protagonista. D'aquesta manera, la relació entre la identitat dels amants i la identitat del jo poètic i la seva companya pot establir-se sense problemes. Tanmateix, la parella protagonista també pot representar qualsevol persona decidida a dur a terme els seus instints carnals, passionals, primaris. En aquest sentit, «l'alienació serveix, paradoxalment, per desalienar i fer adonar-se que, bé que mantenim adhesions identificatives, mai no deixem el nostre transfons singular» (Balaguer, 1995: 90). Per tant, “Arena de l'amor” és un poema que mostra clarament allò que el mateix Palau i Fabre definí com a «desintegració del jo», ja que «a diferència del que s'esdevé en la poesia de Rosselló-Pòrcel, que fa del fragment un centre i un punt de partida, Palau arriba al fragment des de l'aspiració a la totalitat» (Guillamon, 2000: 14). D'aquesta manera, mitjançant les diverses possibilitats d'identificació dels amants protagonistes d'“Arena de l'amor” s'arriba a la universalitat.

Finalment, el poema que tanca *Imitació de Rosselló-Pòrcel* és “Triomf d'alta follia”, un poema que exemplifica els processos de desintegració i de mimetisme que caracteritzen l'obra poètica de Palau i Fabre, ja que en aquesta composició la veu poètica es presenta en un procés d'interrogació pròpia que l'ha conduït a descobrir algunes de les seves característiques que fins llavors desconeixia.

M'enfilo dalt de tot de mi mateix  
i miro:  
i em veig més transparent.  
Jo no sabia, no, que el vent  
poguéss tenir la meva cabellera  
i estar-ne tan content.  
Ara tota hora m'enquimera  
i em llanço, des de mi,  
a cels, abismes, rutes sense fi.  
No tinc temps d'estimar: no tinc el braç prou llarg  
—Clara, Bàrbara, amigues—

per a poder-vos abastar,  
per a arribar a la vida.

I, perquè ho sapigueu, aprenc a escriure en prosa  
la rosa.

L'última composició d'*Imitació de Rosselló-Pòrcel* es troba en la mateixa línia d'exploració literària efectuada per Palau i Fabre al llarg del recull i la consolida, ja que a través de la indagació personal és possible arribar al coneixement propi. L'exclamació de les descobertes del jo poètic de "Triomf d'alta follia" apareix abans d'una confessió que ofereix a una sèrie de dones estimades, a les quals anuncia que els seus dubtes i les seves incerteses no li permeten d'assegurar cap compromís de fidelitat. Així mateix, d'aquest poema també volíem destacar especialment els dos últims versos perquè, com ja hem tingut ocasió d'apuntar, la rosa serà un dels elements més visibles a través del qual Palau i Fabre trencà amb bona part de la tradició literària anterior i encetà noves vies poètiques. En la sentència continguda en aquests versos es fa explícita la intenció rupturista de l'autor respecte el motiu literari de la rosa que, a més, apareix un cop el jo poètic ha reconegut la seva impossibilitat d'estimar i de comprometre's. Així doncs, "Triomf d'alta follia" no és sinó l'advertiment del posterior tractament que Palau i Fabre dispensà al tòpic literari de la rosa.

La tercera secció de *L'alienat* porta per títol "Ròssec". Algunes de les composicions incloses anuncien part del contingut que es desenvoluparà plenament al poemari *Càncer*, que analitzarem en el següent capítol. En aquest sentit, ens sembla oportú de destacar un parell de poemes que incorporen algunes referències eròtiques remarcables. En primer lloc, el jo poètic de "La cançó més banal" relaciona les diferents franges horàries del dia amb diferents incitacions sensuais que formula a una noia desitjada, Josefina. El caire de la cançó, com el seu títol indica, és frívol, per aquest motiu el tractament de les qüestions eròtiques també és desvergonyat. En un primer moment, la veu poètica parla d'una «piga al mugró» de Josefina i, més endavant, anuncia que els «esperen llençol i coixí», fet que implica un acostament físic dels amants. Tota la composició està construïda a través de la repetició melòdica de diferents frases, d'un to festiu i desenfadat. Així, la penúltima estrofa del poema diu: «La faldilla et curteja una mica, / ai, Josefina; ai, Josefina! / Si t'enfades, l'amor s'embolica, / ai, Josefina!». Per

tant, s'evidencia que la cançó banal fou escrita amb la intenció de cantar les aventures i desventures del jo poètic i el seu desig cap a la noia.

El segon poema que volíem remarcar és “Beatus ille...”, que tanca la secció “Ròssec” i, per tant, tanca també el poemari *L'alienat*. En aquesta composició, Palau i Fabre anuncià en bona mesura el camí que emprengué a *Càncer*, el poemari següent, «a través de la exploració en l'esfera sensual, amb la defensa de l'aventura i de l'espontaneïtat» (Balaguer, 1995: 90). “Beatus ille...” comença amb una evocació del mar com a correlat de la llibertat necessària per tal d'assolir el coneixement d'allò inconegut, que serà extensament desenvolupat al llarg de tota la composició.<sup>101</sup> Així, a la tercera estrofa la veu poètica encoratja aquell que «com un déu s'ha embriagat d'amor / i d'un llit qualsevol ha somogut les aigües / i ha sentit el seu cos llevar-se com un sol / dels llençols de la nit espessos d'abraçades...». Aquesta estrofa, a més de relacionar novament la trobada carnal amb el fluir de l'aigua, ofereix una visió exultant de les relacions carnals; com si l'acció de lliurar-se a la passió sensual comportés l'arribada a un paradís divinal. D'aquesta manera, doncs, la veu poètica defensa que és a través de la llibertat i la sexualitat que es pot arribar a un coneixement més profund de la vida. A més, l'aigua i la divinitat es confirmen com dos dels elements que apareixen més reiteradament relacionats amb les qüestions eròtiques en la poesia de Josep Palau i Fabre.

---

<sup>101</sup> Tal com indicà Bastardas, la relació entre els conceptes ‘mar’ i ‘camí’ és antiga, ja que prové de la relació semàntica entre aquests mots en grec antic, i, per tant, no és una relació exclusiva del llenguatge figurat de la poesia, tot i que és en el pensament poètic on aquesta associació ha estat més desenvolupada. El mar no era «un camí que el vianant troba obert i fressat, sinó més aviat d'un pas travessós, ple de dificultats i entrebancs, que cal franquejar. És en aquest sentit que per als grecs el ‘mar’ és ‘camí’: obstacle i lloc de pas al mateix temps, lloc per on és possible obrir-se pas; mitjà de comunicació difícil, però que tanmateix uneix més que separa» (Bastardas, 1998: 9-10). Aquesta és també la significació amb què Palau i Fabre el mot.

### 3.2.3. Càncer

El títol del tercer poemari de Palau i Fabre s'ha de relacionar amb una sentència que aparegué al número 10 de la revista *Poesia*: «La poesia és un càncer». Amb aquesta contundent definició, l'autor es féu seva la mateixa idea de «poetes com Rimbaud, per al qual la poesia és una forma d'indagar-se bo i constituint-se un mateix en el propi objecte d'experimentació» (Balaguer, 1995: 93). Hem de tenir en compte que Palau començà a utilitzar el pseudònim de l'Alquimista arran de la publicació de *Càncer* (Salvo, 1996: 112). La primera edició d'aquest poemari es publicà l'any 1946 a través d'Edicions de l'Alquimista, que Palau i Fabre engegà a París i que significaren el final de l'aventura clandestina, i barcelonina, de La Sirena. Si bé el nom de la primera editorial es pot relacionar amb una simbologia marina, lluminosa i sexual, les Edicions de l'Alquimista remetien a un món complex, «lligat a la idea de transsubstanciació, d'una altra realitat, de recerca i de coneixement» (Salvo, 1996: 111). Així, partint de principis alquímics aplicats a la literatura, Palau es convertí en experiment (objecte) i, alhora, experimentador (subjecte) de la seva pròpia obra literària, en un intent quimèric i mediúmic de conquesta de l'absolut. La figura de l'Alquimista representà per a Palau una altra forma de mimetisme i d'alienació, ja que «la millor manera que l'home ha trobat de veure's, ha estat la projecció de si mateix en un personatge. Ell [Josep Palau i Fabre] s'ha extravasat en més d'un, el primer dels quals és l'Alquimista; una altra figura d'ell mateix, la desesperada i amorosa, és la de don Joan» (Sòria, 2006: 103-104).

Tal com ja hem apuntat, al poemari *Càncer* Josep Palau i Fabre optà per una línia d'exploració literària i personal molt concreta: la via sexual, la del contacte carnal.<sup>102</sup> Aquest és el poemari més explícit de l'autor, el compta amb més presència de l'erotisme i, per tant, les reminiscències donjoanesques del jo líric palaufabrià es fan presents en diverses de les composicions incloses. *Càncer* representa un punt culminant en l'evolució literària de Palau i Fabre, ja que apareix situat estratègicament com a part central de *Poemes de l'Alquimista*, evidenciant l'originalitat de la seva obra i l'estridència dels temes i del llenguatge emprats. Gairebé tots els poemes inclosos incorporen una contundent càrrega sexual que serví a Palau per encetar una nova via en la poesia catalana o, si més no, per reprendre un camí que havia quedat esquinçat. Ens

---

<sup>102</sup> Una mostra reduïda de la representació de l'erotisme en aquest poemari de Palau fou publicada a l'article "El erotismo en *Càncer* (1946) de Josep Palau i Fabre" (Perera, 2015a).

referim a la poesia de temàtica eròtica, que, a pesar de les seves intermitències històriques, compta amb una llarga tradició en la literatura catalana:

«Fins que no apareix l'obra de Palau, certs mots no havien entrat a formar part de la dita *poesia culta*. A Catalunya hi ha una tradició de poesia satírico-eròtica –o satírica o eròtica– que, passant pels sonets de Francesc Vicent Garcia, reneix pel que fa al tema del sexe amb Salvat i que queda tallada fins que Palau no la reprèn» (Salvo, 1996: 103).

El poemari *Càncer* s'inicia amb “La sabata”, un dels poemes més emblemàtics de Josep Palau i Fabre. El fet que aquesta composició ocupi una situació tan significativa indica que s'ha d'entendre com una autèntica declaració d'intencions. “La sabata” fou donat a conèixer pel mateix Palau en alguns dels recitals que organitzà, i fou objecte de dures crítiques. El propi autor recordà en diverses ocasions l'escàndol que provocà la sensualitat desbordant dels seus versos durant els anys quaranta:

«M'invitaren a fer una lectura i un dels poemes llegits fou, naturalment, “La sabata”. A la sortida hi hagué persones que no em saludaren. No vull dir noms perquè algun d'ells encara me l'estimo molt.

Pocs dies després de l'esmentada lectura, Josep Romeu, per encàrrec de jo sabia qui, a la rambla de Catalunya cantonada València (allí on hi havia el monument a Clavé, i encara ho estic veient), em va dir: “Perdona, Palau, que t'ho digui, però allò que l'altre dia vas llegir no diu res en favor teu ni en favor de la poesia”» (García; Rom, 1993: 45-46).

Així doncs, fou amb poemes com “La sabata” que Palau i Fabre començà a guanyar-se la fama de poeta maleït, ja que aquesta composició suposà una ruptura detonant amb la cultura literària imperant durant els anys immediatament posteriors a la guerra civil espanyola. L'actitud radical de Palau i Fabre queda perfectament exemplificada a “La sabata”, una composició extremadament explícita en què el jo poètic realitza una descripció agosarada i provocadora de les seves intencions envers les dones, una confessió dels seus desitjos més profunds i del tipus de sexualitat que vol viure.

He donat el meu cor a una dona barata.  
Se'm podria a les mans. Qui l'hauria volgut?  
En les escombraries una vella sabata  
fa el mateix goig i sembla un tresor mig perdut.

Totes les noies fines que ronden a ma vora  
no han tingut la virtut de donar-me el consol  
que dóna una abraçada, puix que l'home no plora  
pels ulls, plora pel sexe, i és amarg plorar sol.

Vull que ho sàpiguen bé les parentes i amigues:  
Josep Palau no és àngel ni és un infant model.  
Si tenien de mi una imatge bonica,  
ara jo els n'ofereixo una de ben fidel.

No vull més ficcions al voltant de la vida.  
Aquella mascarada ha durat massa temps.  
Com que us angunieja que us mostri la ferida,  
per això deixo encara la sabata en els fems.

A la primera quarteta hi trobem el referent a una «vella sabata», que donarà lloc a un correlat objectiu. Aquesta sabata vella és el cor de la veu poètica que ha entregat a una prostituta, i que a l'últim vers del poema és equiparat a una «sabata en els fems». L'actitud de confessió sincera que manté el jo poètic al llarg de la composició té per finalitat mostrar-se davant el seu entorn, davant les «parentes i amigues», de la manera més real i contundent possible, allunyant-se dels tabús i de les mentides per tal de presentar-se sense hipocresies. Així, la imatge de la sabata abandonada en els fems li serveix per expressar gràficament el sentiment de rebuig en què viu immers.

Tot i que a la primera frase de “La sabata” el jo poètic confessa fer ús de la prostitució, no és fins a la segona estrofa que apareix la justificació d'aquest fet: les dones del seu voltant no han sabut donar-li allò que necessitava perquè són «noies fines». Com ja hem indicat, aquest adjectiu apareix en diverses composicions anteriors del mateix Palau i Fabre; tanmateix, a “La sabata” adquireix una transcendència fins el moment insòlita. A través d'aquesta qualificació, el jo poètic descriu un tipus de dones puritanes, que no accepten les relacions sexuals fora del matrimoni, i, alhora, també es mostra crític envers certa actitud aburgesada, comuna en la societat benestant del moment, molt condicionada per les convencions morals i socials de l'època, que impedia la vivència de la sexualitat de manera desacomplexada i natural. Per tant, la veu poètica reclama una consol carnal, ja que la metonímia de l'abraçada remet a una relació sexual, perquè

no ha aconseguit trobar aquesta complicitat desitjada en les «noies fines que ronden a ma vora». Per aquest motiu el jo poètic opta per la masturbació, descrita com un sucedani amarg d'una relació sexual completa amb una dona, que incorpora un ús eufemístic del verb «plorar». La utilització d'aquest verb per referir-se a l'onanisme ens sembla destacable perquè contrasta amb la cruesa de l'expressió de la resta de versos del poema i, alhora, reforça la crítica que es troba implícita en el conjunt de la composició. Així mateix, en les següents quartetes es fa una proclamació de la naturalesa autèntica del poeta, que vol que totes les dones del seu entorn tinguin ben clar què és el que busca en elles, què és el que el seu cor desitja. A l'última estrofa anuncia que prefereix la prostituta, que sap donar-li el que vol, en comptes de qualsevol noieta a qui gairebé no pugui ni tocar per culpa de les convencions morals i socials. És per aquest motiu que la ferida provocada per l'entrega del cor de la veu poètica a una «dona barata» provoca tanta angúnia una vegada ha estat abandonat entre els fems, i tota la composició funciona igualment com a correlat de la mateixa ferida del jo poètic.

L'atreviment que suposà l'obra de Josep Palau i Fabre respecte la major part de la poesia catalana de l'època no només es deu a la inclusió d'una temàtica obertament sexual i a l'elevat grau d'explicitació de la seva expressió, sinó que l'autor també efectuà diverses innovacions de tipus formal a través de les quals es reflecteix l'angoixa provocada per la insatisfacció dels instints carnals. El poema que segueix "La sabata" és "Sonet intrauterí" que, malgrat el seu títol, no respon *stricto sensu* a l'estructura formal d'un sonet. En les notes que acompanyen els *Poemes de l'Alquimista*, Palau i Fabre oferí la seva explicació sobre aquesta qüestió:

«Intrauterí, no tant pel pensament que conté (la idea de desnaixença o naixença a la inversa), com per l'estructura mateixa del poema. Si el ritme i les rimes són, en certa manera, els sentit del sonet, [...] en aquest sonet (la idea de sonet és la d'un conjunt de quatre estrofes contenint una idea preciosa), els sentits estan, com en un fetus, replegats en ells mateixos, inservibles encara. O inservibles ja, puix que la idea que el poema conté, conté també el poema, es realitza en ell» (Palau i Fabre, 2001: 214).

D'aquesta manera podem observar com la forma i el contingut dels poemes de Palau queden totalment imbricats. Tot i que el trencament formal és una de les característiques que més criden l'atenció de "Sonet intrauterí", tenint en compte que l'autor deixà explicitades les seves intencions, nosaltres preferim de centrar-nos en alguns aspectes

del contingut del poema pel que tenen a veure amb una visió de la sexualitat ben peculiar, com és la idea de «naixença a la inversa», de retorn a l'úter creador de la dona, una imatge que retrobarem en altres composicions del mateix Palau i Fabre.

Des del teu mal, des de la teva entranya, des de les teves llàgrimes, vull ser  
una veu –germinal.

Pensar-te des de tu, des del teu centre dir-te, des de la flor suprema dels  
teus ulls.

Jo vull desnéixer en tu. Tot home vol desnéixer en un amor, un si.

Ah! fes-me petit, fins que jo sigui pols estremida, pol·len del teu ventre.

El jo poètic de “Sonet intrauterí” expressa la seva voluntat de conèixer el món i, alhora, d'assolir una major experiència vital, a través del retorn a la matriu femenina. Així, la naturalesa creadora de la dona apareix relacionada amb l'instint fertilitzador del jo poètic i també de l'home genèric, que pretén d'aprofitar al màxim totes les possibilitats que li ofereix la feminitat per a una major realització com a individu. Ho veiem indicat en fragments com «vull ser una veu –germinal» i «que jo sigui pols estremida / pol·len del teu ventre». L'engendrament, tot i que no apareix explícitament, és una idea que es troba en el rerefons de la composició. Per tant, si equiparem l'úter a un sonet, entendrem que Palau i Fabre, a més, està parlant de la creació poètica, de l'instint que el condueix a la creació; com si l'engendrament que no apareix, però que es pot intuir, fos també la creació del sonet. D'aquesta manera, la tergiversació sexual que planteja el poema-sonet trobaria un correlat paral·lel en la tergiversació formal.

Com ja hem indicat, dues de les claus fonamentals de *Poemes de l'Alquimista*, tal com feu notar el mateix autor, són «la desintegració del jo i el mimetisme» (Palau i Fabre, 2001: 198), que van íntimament entrelaçades. El jo poètic de “Sonet intrauterí” sembla tenir algunes reminiscències de Don Joan, un dels àlter ego que Palau utilitzà en diverses de les seves obres.<sup>103</sup> El que caracteritza, en termes generals, tant a Don Joan com al jo poètic de “Sonet intrauterí” és la voluntat d'aconseguir la màxima experiència

---

<sup>103</sup> Com ja hem indicat, Don Joan no és l'únic àlter ego de Palau i Fabre. També la figura de l'alquimista medieval i Faust, entre altres, apareixen en diverses de les seves obres. Tanmateix, Don Joan és el protagonista de cinc peces teatrals de l'autor, reunides sota el títol *Teatre de Don Joan*. Aquesta figura literària, segons les paraules del propi Palau, li proporcionà una forma d'alienació: «Quan vaig iniciar aquest *Teatre de Don Joan*, vaig haver de creure que, més que no pas una sèrie d'obres sobre Don Joan, jo escrivia per aquest –per mandat o delegació seva, a través d'una estranya identificació– les obres que ell havia d'escriure sobre ell mateix» (Palau i Fabre, 1977: 10).



vital a través del contacte i la relació amb la feminitat. A “Sonet intrauterí” l’amor s’assimila a l’úter de la dona, que es considera una font suprema de coneixement, tot i el dolor que la mateixa unió pot comportar, que es troba expressat en la primera frase de la composició. L’objectiu final de la veu poètica és arribar a un coneixement més profund de la vida i de la realitat, ja que el desig de realització sexual passa a ser gairebé un desig d’absorció, de desaparèixer a través de la fusió carnal amb la dona. Per tant, “Sonet intrauterí” representa una variant del desig d’unió amorosa, sexual i existencial que hem pogut observar en els primers poemes de l’autor. Un desig, d’altra banda, que es pot considerar «un símptoma de l’ansietat que produeix la separació jo/món. En aquest sentit també podríem assenyalar el mimetisme com un intent encaminat a pal·liar aquesta esquerda» (Balaguer, 1995: 95). Així doncs, la indagació efectuada per tal d’arribar a l’assoliment de la pròpia identitat va evolucionant en l’obra poètica de Palau i Fabre, i a *Càncer* es plasma a través de nous camins d’exploració, cada vegada més explícitament sexuals i que no amaguen el dolor que aquest procés pot comportar.

El contingut de “Sonet intrauterí” es contraposa amb el del poema següent, “Sol”, amb el qual es troba directament acarat. Si el primer mostra el desig de realització personal a través de la fusió sexual, “Sol” expressa el cas contrari: el malestar provocat per la solitud corporal i, conseqüentment, per l’absència de contacte carnal amb la feminitat.

A voltes, en llevar-se l’home sol  
sent fred al cor, una dent que el mossega  
a causa de no haver sota el llençol,  
durant la nit, un cos per a la brega.

I es mou feixuc, amb la recança oberta  
d’abandonar un lligam que desconeix,  
i mira el llit de nou i empal·lideix,  
veient la companyia tan deserta.

Viu amb el pensament alatrencat,  
com si tot l’univers mudés de ruta  
i no trobés una esfera segura.

I va tot sol i sent nosa al costat:  
algú que en flanc dret se li detura  
fent-li present la seva vida eixuta.

La veu poètica de “Sol” mostra l’angoixa provocada per la impossibilitat de trobar una còmplice amb qui satisfer els seus desitjos sexuals. La situació del protagonista del poema és tan penosa que la seva solitud arriba fins a convertir-se en una companya que, tot i aparèixer dotada de corporeïtat, és asexual. Ho veiem indicat a la segona estrofa, en què el jo poètic parla d’un lligam desconegut establert amb la companyia deserta, i també en l’últim tercet, quan aquesta companyia es converteix en una nosa perquè no fa sinó recordar-li la seva solitud. Així doncs, la corporaïtzació de la solitud no és vista com un remei, ans el contrari: fa que el sentiment angoixós augmenti. Però la sexualitat més explícita també pot aparèixer relacionada amb l’angoixa en alguns poemes de Palau i Fabre. És el cas de “Paradís atroç”, la composició següent, en què l’aventura sexual esdevé, de manera paradoxal, una escena infernal.

Amb els teus ulls oberts ompliries l’estança  
on el teu cos madur fóra el meu instrument,  
i el teu ventre, que té la forma impertinent,  
daria el ritme atroç del repòs en la dansa.

Obririen l’espai espais d’esgarrifança,  
i entorn del blanc silenci, una música ardent,  
fingiria en el sostre un ample firmament  
on àngels taciturns farien contradansa.

I hauríem, de la nit, els infants més rebels:  
monstres que pariries en la buidor dels cels  
i anirien a raure a l’òrbita malalta

on circumden a lloure els coixos i els cretins...  
Jo et besaria el ventre com una immensa galta,  
i tu em demanaries que te’l besés per dins.

“Paradís atroç”, que inclou una significativa dedicatòria «*A celle qui se fait appeler “Tabou”*», fou publicat per primera vegada a la portada del número 12 de la revista *Poesia*. Anys més tard, en una entrevista, Palau recordà que «algú em va amenaçar de no comprar més la revista si persistia a publicar-hi “aquelles aberracions”» (Fuster, 1973: 18). Aquest tipus de comentari dóna compte de l’ambient resclosit en què l’autor

produí la seva obra poètica, a la Barcelona dels anys quaranta.<sup>104</sup> Un ambient que convertia els poemes aplegats a *Càncer* en «literalment indigeribles» (Coca, 2011: 72).

El poema “Paradís atroç” presenta la trobada sexual d’una parella d’amants a través dels termes de la dansa: els moviments, la música i l’espai són els pilars que fonamenten l’estructura del poema que, tal com deixà escrit el mateix autor a les notes dels *Poemes de l’Alquimista*, és una estructura escultòrica, ja que «la paraula hi és tractada com a matèria escultòrica» (Palau i Fabre, 2001: 214). Amb aquesta indicació, Palau declarà prendre part de la famosa teoria de les correspondències de Baudelaire, basada en la concepció sinestèsica de la creació artística. La influència de Baudelaire, en aquest poema i en bona part de l’obra poètica de Palau, es fa palesa perquè “Paradís atroç” «està posseït d’aquesta voluptat i sensualitat negra que el poeta francès expressava en poemes dedicats a la Venus negra» (Balaguer, 1995: 136). Així doncs, Palau i Fabre construï un «poema-escultura» sobre una temàtica explícitament eròtica.

La primera estrofa de la composició posa en situació el lector: a l’interior d’una cambra hi trobem un home i una dona fent l’amor. El cos de la dona és l’instrument de l’home i el seu ventre, que té una forma impertinent, dóna ritme a la seva dansa sexual.<sup>105</sup> Tanmateix, a partir de la segona estrofa, s’estableix una contraposició a l’escena amatòria descrita a la primera quarteta: la «música ardent» que dansen els cossos trenca un blanc silenci i dibuixa, al sostre, un cel amb àngels taciturns fent contradansa. Aquesta imatge representa, doncs, el contrast total entre l’acte sexual i allò celestial, insinuant les conseqüències infernals de la trobada de la parella, que s’expliciten en els tercets: el jo poètic imagina la dona parint uns fills monstruosos i rebels que habitarien un lloc horrible, digne del paradís atroç del títol del poema. Els últims dos versos de la composició, que foren eliminats de l’edició censurada de *Poemes de l’Alquimista*, són fonamentals per entendre l’origen del mal que acompanya el resultat dels amants: «Jo et besaria el ventre com una immensa galta, / i tu em demanaries que te’l besés per dins». A més de contenir una metàfora elegant i, alhora, explícita d’un contacte sexual oral, els

---

<sup>104</sup> Per a una descripció més aprofundida de les dificultats i inadaptacions amb què es trobà Palau i Fabre durant aquesta època, remetem a les pàgines que li dedicà Josep Samsó a *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*. A tall d’exemple, volem citar-ne un fragment: «Fou tingut [Josep Palau i Fabre], entre els sectors més puritans, com diu ell mateix, per pecaminós. Començà a fer-se’n –a vegades entre brometa– una llegenda de poeta eròtic, de poeta “maudit”, llegenda que creixeria encara en autoexiliar-se a França i en conèixer-se el seu llibre *Càncer*» (Samsó, 1995: 27).

<sup>105</sup> Ja hem fet notar a propòsit del poema “Desvetllament”, el primer d’“Història d’una primavera” de *L’aprenent de poeta*, que el ventre pot remetre, per proximitat física, als genitals femenins.

versos també indiquen la part pervertidora de la dona envers l'home, ja que és ella qui el tempta, qui li demana que li besí el ventre, l'element rítmic de l'acte sexual, des del seu interior. Tot i que la imatge pot recordar la de l'home retornant a l'úter femení que apareix a "Sonet intrauterí", a "Paradís atroç" el resultat és significativament diferent. El jo poètic responsabilitza la dona del desenllaç infernal de la seva trobada sexual, que no és sinó l'engendrament d'uns fills monstruosos, perquè la perversió sexual femenina ha estat allò que ha provocat el seu contacte carnal. El contrast entre la trobada sexual i la celestialitat divina exposat al segon quartet, mostra el contrast entre la instintivitat dels humans i la puresa dels déus. Així doncs, amb l'expressió de les conseqüències negatives del sexe efectuada a través de l'estampa infernal de "Paradís atroç", Palau i Fabre indicà la impossibilitat humana d'esdevenir ésser diví i, per tant, la impossibilitat d'arribar al coneixement absolut a través de l'exploració carnal.

El poema que segueix "Paradís atroç" és "Idil·li", en què Palau i Fabre recorre altra vegada a la descripció d'una parella d'amants fent l'amor, per bé que en aquesta composició l'escena apareix plantejada des d'una perspectiva ben diferent. A "Idil·li" podem observar com la tradició que relacionava el bucolisme amb els idil·lis de la literatura clàssica es tergiversa a través d'unes imatges realment patètiques, expressades a través d'un to burleta que el jo poètic manté al llarg de tota la composició.

Un clar de lluna verinós projecta  
una verda claror sobre l'escena  
de dos amants de treballosa mena  
que fan el coit amb ritual perfecte.

Ell el seu pus en la vagina injecta  
fent una cara d'enganxosa pena  
arran del rostre de la vella Helena.  
I acte seguit, el fal·lus desinfecta.

Ella, a peu dret, novament, s'eixarranca.  
Orina estrepitosa com els muls.  
La llum desdibuixa una ombra ranca.

Ell es clou la bragueta amb dits ganduls.  
Es van perdent, entrellaçats per l'anca.  
A l'horitzó, sols s'albiren dos culs.

Igual com en el poema anterior, la primera estrofa d'“Idil·li” serveix per posar en situació el lector a través de la descripció de l'escena dels amants «que fan el coit amb ritual perfecte». La segona quarteta està dedicada a explicar les accions de l'home, i el primer tercet les de la dona. Finalment, a l'última estrofa, la veu poètica efectua una mena de resum d'allò que succeeix després de la trobada sexual de la parella. A les notes dels *Poemes de l'Alquimista*, Palau reconegué que “Idil·li” és un poema de «visió calidoscòpica» (Palau i Fabre, 2001: 216); per tant, l'estructuració temàtica de les quatre estrofes permeté a l'autor de mostrar l'experiència sexual des de diferents prismes. Tanmateix, totes les estrofes comparteixen un mateix to burlesc de la veu poètica, que descriu les necessitats fisiològiques dels amants de manera extremadament escatològica i, per tant, ofereix una visió escruixidora de les relacions sexuals.<sup>106</sup> Així, el fal·lus de l'home conté pus, que és injectat a la vagina de la dona i, llavors, veiem com ella orina, potser per intentar extreure del seu interior el pus que acaba de rebre. L'ejaculació, descrita en aquests termes, és un acte mitjançant el qual expulsem del nostre interior alguna cosa dolenta que ens fa mal i que, conseqüentment, també fa mal als altres. Tot i això, i a diferència del poema anterior, en aquesta composició l'home és el portador del mal, del pus que la dona haurà d'intentar expulsar. En aquest sentit, la imatge guarda certes semblances a la imatge final de “Vent (amb veus)”, inclòs a *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, en què unes verges que acaben de ser posseïdes sexualment «estosseguen / trossos d'amor fet malbé». En certa manera, doncs, podríem entendre que l'acció no és sinó una anticipació per tal d'evitar les conseqüències que comporta el sexe, com per exemple l'embaràs i l'engendrament, que serien tingudes per negatives igual com evidència el poema anterior, “Paradís atroç”.

La raó que justifica l'ús d'aquest tipus de llenguatge, gens acomplexat, no és altra que fer paròdia de l'idil·li, subgènere de la poesia clàssica. Un dels elements que ho corrobora és el nom de la protagonista femenina, Helena, que en aquesta composició no és bella ni esplendorosa com en el mite grec, sinó que és presentada com una dona caduca, vella, gairebé inservible. A més, la natura que envolta els amants tampoc no és un entorn ideal, un *locus amoenus* com seria corrent de trobar. Al poema “Idil·li” el clar de lluna és verinós i projecta a l'escena una llum verda; en canvi, en els idil·lis clàssics, la lluna i la seva claror blanca afavoria la trobada dels amants, els era amiga i no pas

---

<sup>106</sup> Recordem que aquest poema fou eliminat en l'edició censurada de *Poemes de l'Alquimista*.

verinosa i verda.<sup>107</sup> D'aquesta manera podem comprovar com a través d'aquest "Idil·li" Palau i Fabre trencà amb la concepció general d'una relació ideal entre una parella d'amants i trencà també amb la tradició literària bucòlica provinent de la literatura clàssica.

Tanmateix, segurament la composició de Josep Palau i Fabre que mostra més clarament la seva voluntat de renovació literària, estètica i conceptual és "La rosa", un poema que serví a l'autor per transgredir un dels tòpics literaris més comuns de la tradició lírica occidental. A "La rosa", Palau i Fabre llançà «diatribes contra l'esteticisme i la hipocresia literària» prenent «com a objecte el culte dels poetes a la rosa, un objecte reiterat d'evocació i d'idealització» (Balaguer, 1995: 97). Seguint l'estètica tradicional, la rosa és símbol de bellesa, perfecció i passió amorosa, i en alguns dels poemes de joventut del mateix Palau, escrits entre 1939 i 1942, l'autor oferí un ús tradicional d'aquest *topos* literari.<sup>108</sup> Tot i això, i com ja hem advertit, a la composició "Triomf d'alta follia", d'*Imitació de Rosselló-Pòrcel*, l'autor manifestà la seva veritable intenció: «I, perquè ho sapiguen, aprenc a escriure en prosa / la rosa». En aquest sentit, no hem de menystenir que "La rosa" sigui un poema en prosa, ja que en els anys immediatament posteriors a la guerra civil el poema en prosa era un tipus de composició poc conreada. No va ser fins a finals dels anys quaranta que «el poema en prosa va reemergir com a crit revolucionari o com a bomba de mà per utilitzar contra aquesta atmosfera resclosida de la primera postguerra» (Abrams, 2001: 18). La rosa en prosa que Palau i Fabre anuncià a *Imitació de Rosselló-Pòrcel* no arribà fins gairebé dos anys més tard, però el resultat és un poema que, a més de trencar amb el tradicionalisme del tòpic literari, també critica les dones de moral estricta que fàcilment podem ubicar en el moment que la composició fou escrita, a finals de 1944.

Has fet parlar massa de tu, del teu perfum, de la teva beutat. No val la pena!  
Però que consti, des d'ara, que sempre el meu instint ha estat de fer-te malbé;  
que t'he esfullat, que t'he premut dins la mà fins a deixar-te sense respiració,  
que no t'he respectat amb aquella mena d'adoració estúpida amb què  
t'anomenen els altres, amb què parlen de tu uns quants poetes desgraciats que

---

<sup>107</sup> A la secció "Teoria dels colors", de *Laberint*, Palau i Fabre dedicà un poema al color verd, que porta per títol "Cul d'ampolla". Segons la visió que es desprèn de la composició, el verd és un color enganyós, que amaga secrets, que pretén de fer mal. És el color dels ulls, sempre oberts, de Lady Macbeth, i també «Els crims són verds, les conspiracions són verdes, l'enveja és verda». Així doncs, les connotacions amb què Palau i Fabre presentà el color verd no són gens esperançadores ni positives.

<sup>108</sup> Alguns exemples són "Excés de primavera", "A la rosa" i "Dona", inclosos a *L'aprenent de poeta*.

també has seduït. Ja ens coneixem! Conec bé els teus encisos, les teves arts, la teva perversitat, i no m'arreplegaràs! Tu ets una d'aquelles noies que tota la vida semblen dir-te sí, et donen esperances, van passant temps i et corben l'espina inútilment. Conec la teva col·lecció de vestits esplendorosos, les teves faldilles innumerables: –però les cuixes, no les trobem mai. Ja n'hi ha prou, del teu imperi, de la teva tirania! M'avergonyeix d'haver-me deixat, per un moment, endur per la música del teu rostre. Si et trobo un altre cop et masegaré, com quan era infant, et llençaré al toll i t'anomenaré pel teu nom veritable, perquè ets la puta rosa!

A l'inici del poema es fan referències crítiques als poetes que han seguit el joc a la rosa i s'han deixat seduir per la seva esplendor. En canvi, la veu poètica defensa que la rosa no mereix tantes atencions perquè, malgrat ser el símbol de la bellesa ideal, també és el símbol de la fugacitat, ja que la seva boniquesa és passatgera i tard o d'hora acabarà marcint-se. A pesar de confessar que, en alguns moments, també s'ha deixat endur per la bellesa de la rosa, el jo poètic pretén desemascarar la pitjor faceta i mostrar la seva veritable naturalesa. D'aquesta manera, la rosa concentra «la ira del poeta en el seu blasmar de la convenció, paral·lel de la moral establerta, de l'ordre rebut» (Balaguer, 1995: 97). Per tant, si entenem que la rosa, en aquest poema, funciona com a correlat objectiu per tal de designar «una d'aquelles noies que tota la vida semblen dir-te que sí» però que, a l'hora de la veritat, «les cuixes, no les trobem mai», entendrem que la càrrega irada que la veu poètica deixa anar des de l'inici fins al final («ets la puta rosa!») de la composició pretén anar molt més enllà de la simple ruptura amb el tòpic literari floral.<sup>109</sup> En aquest sentit, l'obra poètica de Palau «sobta per la seva violència, i pel recurs continu a la intertextualitat. Fruit d'una experiència d'investigació, no hi trobem l'agradable musicalitat tan típica dels altres poetes del temps» (Bou, 1987: 341). En aquest sentit, és inevitable recordar l'últim vers del poema “Triomf d'altra follia”, perquè a partir d'aquell moment

«el poeta s'encamina en la lluita contra el preciosisme literari que ha vist en la rosa el motiu central de bellesa i de perfecció... En el moment concret de la seua obra en què ho diu, Palau apunta envers un canvi del seu món poètic; un canvi envers una major sinceritat, envers la plasmació d'uns estats que tenen també una vessant amarga, dolorosa i desagradable» (Balaguer, 1995: 97-98).

---

<sup>109</sup> És reveladora de l'escàndol que provocà aquest poema en el moment en què fou escrit una anècdota que té a veure amb Carles Riba, que «referint-se al meu poema “La rosa”, que acaba parlant de la “puta rosa”, em va dir, potser pressionat per altres: “I a vostè, no li agraden les roses?”» (Noves; Tió, 1986: 27).

Com ja hem apuntat, al poemari *Càncer* «el llenguatge i la disposició artística més pulcra serveixen per transportar les estampes grotesques en un joc d'inversió continuat que, al remat, s'arreglera en el cultiu d'una mena d'antiart com defensaven els autors surrealistes» (Balaguer, 1995: 96). Així, no ha de sorprendre la presència d'una composició com “Salvador Dalí”, de la qual se suprimí l'última estrofa, «Tu fas el coit amb la mirada, / i regalima el teu pinzell / l'esperma d'or policromada», en l'edició de *Poemes de l'Alquimista* que fou tramesa a censura l'any 1972. Palau decidí no incloure aquesta composició si havia d'aparèixer «mutilada», tot i que el poema ja havia estat publicat anteriorment, concretament a la primera edició, clandestina, de *Càncer*, i fou igualment recuperat en les edicions posteriors de *Poemes de l'Alquimista*. Les altres estrofes del sonet “Salvador Dalí” no compten amb una càrrega eròtica tan explícita, però aquests tres versos ens semblen destacables en el context de la present tesi doctoral perquè mostren novament la voluntat rupturista de l'autor. Hem de tenir en compte que la secció “Alba als ulls”, de *L'aprenent de poeta*, inclou una composició titulada “Imatge de Gala”, que presenta diversos elements surrealistes, combinats amb un seguit de referències al menjar que no fan sinó evocar la consumació carnal a través de l'experimentació corporal. Així doncs, «Palau aposta clarament pel Dalí més dur o menys assimilable [...], com és el Dalí sexual. Palau, amb aquest poema és el primer poeta, a la postguerra, a reivindicar, d'alguna manera, les posicions estètiques dalinianes» (Salvo, 1996: 103). En aquest sentit, Palau utilitzà el surrealisme com a «instrument de destrucció d'una falsa identitat» (Balaguer, 2010: 213), que l'ajudà, alhora, a trencar amb l'esteticisme predominant en la cultura catalana de la immediata postguerra. Aquest trencament passava per l'abandonament de les convencions morals i socials imperants i també per l'abolició dels tabús sexuals.

Un dels poemes inclosos a *Càncer* que exemplifica més clarament el «capbussament en les esferes instintives de l'home, alliberant-se de tabús i prohibicions socials» (Balaguer, 1995: 93-94) és la composició titulada “Don Joan”, que es publicà per primera vegada al primer número de la revista *Ariel*. De la figura de Don Joan, allò que interessà més a Palau i Fabre fou el seu caràcter llibertí, contra la moral i l'art establerts (Bou, 1987: 342). Així, el poema “Don Joan” és un retrat d'aquest conegut personatge literari que, com ja hem apuntat, en diverses ocasions serví a Palau per identificar-se, alienar-se i mimetitzar-se en una altra personalitat.



La seva mèdul·la és obscura  
i el seu arrop fosforescent.  
Dins la tenebra, fosc de vent,  
palpa la llum a la ventura.

I tota carn és claror dura  
on es clivella el seu turment;  
escriu estrofes de sement  
en murs de sang que transfigura.

La vida viu extasiada,  
i ell, amb el glavi impietós  
d'arcàngel foll, cerca redós

—amb aleteig de carn alçada—  
per un sender vertiginós,  
al Paradís sense arribada!

En primer lloc, tenint en compte el contingut d'algunes de les composicions precedents, podria sorprendre que Palau i Fabre no ofereixi en aquest poema un retrat enaltidor de la figura de Don Joan,<sup>110</sup> sinó que apareix envoltada de tenebra i de fosc. Aquest fet és destacable perquè, si bé en el primer poemari de l'autor el cromatisme està format per colors vitalistes i cridaners, a *Càncer* «és substituït per colors més foscos i tonalitats tenebroses» (Balaguer, 1995: 98). D'aquesta manera, podem observar com la llum arriba a Don Joan únicament a través de les seves aventures sexuals, mitjà a través del qual intenta de calmar les seves penes. No pot evitar emprendre el camí vertiginós del sexe, encara que no li ofereixi la felicitat desitjada. Perquè Don Joan no és un simple conquistador, sinó que la seva pretensió és d'arribar a la màxima experiència vital, al coneixement total, a través de la feminitat. Per aquest motiu cerca la llum existencial en el sexe i en la relació amb la dona. Tanmateix, el seu anhel el condemna a la insatisfacció eterna, perquè el seu desig de possessió de totes les dones del món és inabastable i, per tant, mai no serà suficient. El fet de prendre consciència de la impossibilitat d'acomplir el seu desig el condueix, irremeiablement, a la frustració, que en el poema apareix representada a través de la fosc i la penombra. Així, el personatge

---

<sup>110</sup> Per a una anàlisi d'aquest personatge en les obres teatrals de Palau i Fabre remetem a les pàgines que hi dedicà Jordi Coca a la seva tesi doctoral (2011: 377-393).

viu immers en un cercle viciós, perquè com més dones té «més gran és el buit al seu interior, i com més gran és el buit, més dones li calen» (Zgustovà, 2000: 181).

Si deixem una mica de banda aquesta interpretació al·legòrica, el poema “Don Joan” també permet una lectura en sentit literal, entenent-lo com la descripció d’un desig explícitament sexual. D’aquesta manera, la carn que ha passat a ser llum «dura» serveix al protagonista per consolar el seu turment i escriure «estrofes de sement» en uns «murs de sang» que no hem d’entendre sinó com una metàfora de la vagina, significació que es veu reforçada per l’homonímia del mot «sement». Així, en els últims versos de la composició, els genitals masculins apareixen descrits com un «glavi impietós», utilitzant, per tant, una referència que remet a l’imaginari guerrer i violent, en consonància amb l’expressió crua i contundent i crua que trobem al llarg del poema. El recer que el protagonista busca amb un «aleteig de carn alçada» es converteix finalment en un «Paradís sense arribada». Per tant, hem d’entendre que, o bé el desig coital de Don Joan no troba cap dona amb qui veure’s acomplert, o bé el desig de possessió de totes les dones del món s’acaba assumint com a irrealitzable. Qualsevol de les dues opcions serà vàlida, perquè el rerefons de la composició és el mateix: l’afany d’absolut que protagonitza i caracteritza Don Joan «es perd i l’única cosa que troba és la insinuació que allò que buscava és el contrari del que esperava trobar» (Coca, 2003: 40), és a dir: el seu anhel sexual el condueix a la insatisfacció vital.

Un altre dels poemes de *Càncer* que mostra més clarament el sentiment de malestar que poden provocar les aventures sexuals és “Mèdium”, que també es pot relacionar amb algunes de les idees estètiques de l’autor sobre la creació poètica. Palau i Fabre publicà, en el número 13 de la revista *Poesia*, un text titulat precisament “El mèdium”,<sup>111</sup> escrit el mateix any que la composició que ens ocupa, el 1945. En aquesta prosa, Palau i Fabre exposà la seva concepció de la figura del poeta, la funció que han d’acomplir els poemes i les motivacions que ha d’haver-hi a l’hora de crear-los. Segons la seva concepció, el poeta necessita esdevenir vident per tal d’arribar a l’inconegut i, en conseqüència, per tal d’arribar al coneixement. Així doncs, tenint en compte aquestes premisses estètiques del mateix autor, és possible concebre més profundament el sentiment de malestar expressat en el poema “Mèdium”.

---

<sup>111</sup> Recollit posteriorment a *Quaderns de l’Alquimista* (Palau i Fabre, 1997: 161).

Jo veig totes les nits incendiades  
per l'excés de claror de tantes pells  
que es freguen i es refreguen obstinades  
unes amb altres, darrera els cancells

de les cases més riques i agençades  
o en el ventre més sòrdid dels bordells...  
Jo sóc el mèdiu d'aquestes besades  
i duc el somni constel·lat d'anells...

Només quan la ferida del matí,  
que dirigeix la nit en el seu si,  
foragita les aus pertorbadores

dels cadàvers vivents que vetllo en mi,  
començo a reposar, feixuc d'aurores,  
i els dimonis em tornen les penyores.

En les dues quartetes d'aquest sonet, el jo poètic es presenta clarament com un mèdiu dels amants que comparteixen nits de passió, de les aventures sexuals que tenen lloc arreu i que té guardades en el seu interior. En certa manera, la visió de la sexualitat que trobem expressada a "Mèdiu" és la de nexa d'unió entre les persones, perquè tant hi apareix la prostitució, que ja hem vist a la composició "La sabata", com la sexualitat en cases «riques i agençades», donant a entendre, per tant, que tothom acumula en el seu interior uns instints sexuals que reclamen de ser satisfets. El poeta-mèdiu, «*que llega a adquirir características visionarias*» (Ruiz, 2004: 608), es presenta com l'encarregat de fer sortir a llum aquestes aventures sexuals, però la seva posició és paradoxal. En primer lloc, perquè té un «somni constel·lat d'anells», imatge que no fa sinó contraposar la visió d'una sexualitat lliure i despreocupada, que és la que apareix descrita en els primers versos de la composició, amb la seguretat de la consumació carnal dins el matrimoni. Però també perquè, en els tercets, la veu poètica expressa el patiment que li provoca el fet de ser espectador de totes aquestes trobades sexuals. Així, és només amb l'arribada del matí, quan els amants, per tant, es calmen, que el jo poètic troba el seu repòs: s'acaben les aventures sexuals entre els que considera «cadàvers vivents»<sup>112</sup> i,

---

<sup>112</sup> Atenent el text en prosa "El mèdiu", és fàcil interpretar que aquests «cadàvers vivents» no són sinó els avantpassats del poeta-mèdiu ja que, segons explica aquest text de Palau «El poeta és un mèdiu

llavors, «els dimonis em tornen les penyores». Aquest epifonema pot tenir múltiples interpretacions. Tanmateix, si considerem que la virtut mediúmica del jo poètic ve donada, com en el cas de Faust, a través d'un pacte amb el diable, podrem entendre que les «penyores» no representen sinó el coneixement d'aquestes trobades sexuals a partir de les quals el jo poètic té la possibilitat de crear les seves pròpies composicions.

A mesura que el poemari *Càncer* avança, els poemes van incorporant referències a la sexualitat amb un tipus de connotacions més negatives i més turbulentes. “El coit”, que consta formalment de dues parts ben diferenciades, és un bon exemple de l'evolució efectuada per Palau i Fabre al llarg d'aquest poemari. A la primera part, de versos alexandrins, s'hi efectua una descripció atrevida de diverses actituds possibles envers la sexualitat. La segona part, en canvi, escrita en prosa, representa un intent de trobar el sentit o l'explicació de la motivació que condueix cap a les relacions sexuals.

Alguns hi van com l'aigua enjogassada,  
i altres, com bèsties a l'escorxador,  
i enfonsen llur tempesta en la foscor  
d'uns cabells o d'uns ulls o una abraçada

—tenebra amb la tenebra maridada.  
Altres senten al dors la coïssor  
d'Algú que els foradés amb la mirada...

¿Què busquen aquests éssers, i cap on van? ¿Què burxen amb tan  
desencaixada inquietud? Ells no ho saben —ni ningú.

Allí la pedra i l'estrella, l'aigua viva i l'ocell, la flor i el peix es combaten i  
s'exalten mútuament. Tota la natura és present en aquest fast.

Però per darrera sotja, dama invisible, la Mort, d'ulls oberts.

En la primera part del poema s'hi detecten tres comportaments diferents. En primer lloc, es mostra una actitud joiosa envers el coit, com si les relacions sexuals fossin un *divertimento*. Per tant, el primer vers expressa una visió del sexe com quelcom natural, que s'ha de viure amb atreviment i passió. En segon lloc, apareix una actitud més

---

[...] dels seus avantpassats, de les ànimes que sobreviuen en ell i que, a voltes, arriben a fer-se presents fins a la transparència» (Palau i Fabre, 1997: 161).

adolorida, pròpia d'aquells que no estan satisfets amb les relacions sexuals, que s'enfronten al sexe com si fossin «bèsties al escorxador». La referència a la «tenebra amb la tenebra maridada» sembla indicar que aquesta és la descripció de la sexualitat dins el matrimoni, donant a entendre que el sexe és un acte no satisfactori, només motivat –com si fos una obligació moral– per tal de complaure l'altre, sense que comporti necessàriament una satisfacció personal. Finalment, la veu poètica també es refereix a aquelles persones que arrossegueu un sentiment de culpabilitat envers el sexe provocat per les creences religioses, aquells que viuen el sexe com si fos un acte dolent del qual s'han d'amagar. Així doncs, a “El coit” també fa acte de presència la divinitat («la coïssor / d'Algú que els foradés amb la mirada») i, al final del poema, la Mort. Aquests dos elements s'han de tenir especialment en compte donada la temàtica de la composició: trobar el sentit o la motivació que condueix a mantenir relacions sexuals. Aquesta recerca, aquesta interrogació, es troba en la segona part del poema, que comença amb dues preguntes directes sobre la qüestió, tot i que no troben resposta. Tanmateix, aquesta no-resposta és universal: no només no es troba en aquest poema, sinó que és una resposta que no troba ningú. La naturalesa, que procrea igual que els homes i les dones procreen, pot donar-nos algun indicatiu de resposta, ja que la unió sexual «és evocada a través d'una connexió pregonada amb elements còsmics» i hi ha una «crida del desig, pulsional i irracional» (Balaguer, 1995: 95). La composició defensa la instintivitat animal, la passió natural que l'ésser humà porta dins i que no s'hauria de perdre mai, i menys encara en les relacions sexuals. Tanmateix, la idea d'una sexualitat desacomplexada i passional es veu desencaxada amb l'aparició de la Mort, la dama invisible d'ulls oberts que, tard o d'hora, arriba per trencar amb totes les expectatives vitals. D'aquesta manera, l'experiència eròtica condueix «al descobriment d'un fet torbador: la topada amb la mort. L'atracció pels abismes produeix l'apropament a un punt on l'amor i la mort són veïns» (Balaguer, 1995: 98). Per aquest motiu, el neguit existencial que apareix descrit a “El coit” sembla remetre a cicle vital universal del qual no és possible sortir-ne.

Un altre aspecte relacionat amb l'erotisme que pot provocar una angoixosa preocupació és la problemàtica de la reproducció sexual. Aquest és el pretext del poema “Malson”, que ofereix la descripció d'un somni, una ficció, manifestada a través de diverses imatges tenebroses, que expressen el malestar provocat per la mala consciència amb què es viuen les relacions sexuals.

He anat sembrant tants de fills pels bordells  
i de mi malversant tanta riquesa,  
que ara, a la nit, amb desig d'escomesa,  
estols d'homúnculs amb faccions de vells,

eixint de clavegueres i aixetes a tropells,  
munten sobre el meu llit amb avidesa  
i fan la meva guàrdia més encesa,  
injuriant-me pels meus desgavells:

“Som els teus fills, ja ho veus, el teu amor.  
Habitem en aquestes tuberies  
i ens assemblem a tu pel teu horror.

¿On la matriu trobar que ens prometies?..  
Et condemnem a l'esterilitat  
per haver-nos fins ara excrementat.”

El poema “Malson” està construït a partir de dues veus d'enunciació distintes, que canvien a partir de la tercera estrofa. En primer lloc, a les dues quartetes del sonet, trobem un jo poètic que parla en primera persona i confessa haver malgastat la seva «riquesa» en bordells. Aquesta «riquesa», en el context del poema, pot interpretar-se tant en termes econòmics, per la transacció de diners que comporten les relacions sexuals que tenen lloc en un prostíbul, com també per l'esperma que no ha donat fruits genètics a través de la consumació carnal amb una dona i el posterior engendrament. A causa d'aquesta malversació, doncs, la veu poètica rep durant la nit la visita d'uns homúnculs, que no són sinó el resultat de les seves experiències sexuals, que se li apareixen per destorbar-li la calma. La visió que el jo poètic ofereix dels homúnculs és crua i directa: se'ls afigura sortint «de clavegueres i aixetes», una imatge que també pot entendre's com una descripció metafòrica de l'ejaculació.

D'altra banda, la veu d'enunciació dels dos tercets és la veu unísona dels homúnculs. En aquests versos, els fills-homúnculs injurien el jo poètic, li reclamen una matriu i, finalment, el condemnen a l'esterilitat. Si els fills són homúnculs és perquè no han estat

engendrats en una matriu femenina.<sup>113</sup> Així, aquests éssers no poden assolir la categoria de persones completes perquè no han trobat la matriu esperada, i per aquest motiu viuen en canonades, llocs recòndits que no queden a la vista, igual com els bordells en què la veu poètica semblava el seu amor. Tot i ser conscients de la seva naturalesa monstruosa, a través del discurs acusador que els homúnculs endeguen contra el jo poètic, expressen el seu desig de tenir una figura materna concreta i una figura paterna que no els abandoni. Per tant, si, d'una banda, els fills-homúnculs presenten un jo poètic totalment despreocupat per les qüestions que tenen a veure amb la reproducció i l'engendrament, i, en conseqüència, amb el seu deure paternal; el fet que el jo poètic s'afiguri els fills-homúnculs injuriant-lo dóna compte de la mala consciència que carrega per aquest mateix motiu un cop n'ha pres consciència. El poema mostra, doncs, una estampa horrorosa sobre les conseqüències que pot tenir la masturbació i la prostitució; i el malestar existencial és fa present en totes dues parts de la composició, en què la diferenciació de perspectives és ben clara.

El poema que segueix “Malson”, i que a l'edició definitiva de *Poemes de l'Alquimista* hi queda acarat, és “La mort”. El tema de la mort és recurrent en l'obra posterior de Palau i Fabre, però també compta amb una presència destacada a la part final de *Càncer*, tal com ja hem tingut ocasió d'apuntar a propòsit del poema “El coit”.

Ens hem anat trobant tantes vegades,  
que no ens ha de sorprendre a cap dels dos  
aquest darrer intercanvi de mirades  
en un espai de temps misteriós:

ella, reabsorbint les intricades  
cavernes del meu ésser rogallós,  
i jo, perdut, amb les arrels alçades,  
vers un temps de l'espai sense colors.

Ella amb destresa tota femenina  
em mostrarà, plena de llum, la sina  
on hauré de reprendre el son letal.

---

<sup>113</sup> Si tenim present el “Sonet intrauterí”, que ja hem comentat anteriorment, entendrem la importància que adquireix en la poesia de Josep Palau i Fabre la matriu femenina per a la realització de l'individu.

I amb la pupil·la encesa i dilatada,  
de ben a prop, i sense fer-me mal,  
m'esfilirà sencer per la mirada.

En el poema “La mort”, aquesta apareix representada al·legòricament a través d’una figura femenina, tal com marca la tradició. El jo poètic fa una evocació de la mort com si es tractés d’una «conseqüència de la seducció que ha dut a terme una dona. Al capdavall, en l’extremitat de la pulsio eròtica, el poeta arriba a topar-se amb l’altra gran pulsio, el Tanatos» (Balaguer, 1995: 98-99). La descripció corporal que la veu poètica realitza del cos de la Mort, sobretot a partir del primer tercet, és cridanera i sorprenent. En canvi, que el desig i la seducció s’efectuï a través de la mirada és una acció recurrent en la poesia de Josep Palau i Fabre.<sup>114</sup> La imatge tenebrosa i monstruosa, en ocasions fins i tot infernal, que hem trobat en alguns dels poemes de *Càncer* que incorporen una càrrega eròtica més explícita, no troba un correlat en les composicions que tracten el tema de la mort. Ni a “La mort” ni a “Sonet escrit de cara la mort”, en què, d’una manera similar, per bé que no tan clara, la mort també arriba a través de la seducció que efectua aquesta figura amb la seva mirada, no hi apareix una visió tèrbola o tenebrosa d’aquest fet. La paradoxa i l’ambivalència entre Eros i Tànatos, per tant, és presentada al llarg de tot el recull.

Finalment, volem acabar referint-nos a la composició “El geni”, que és l’encarregada de tancar *Càncer*. Aquest poema es pot considerar la culminació que representa el recorregut del poemari pels abismes de les passions més instintives. Al llarg d’aquesta composició, la veu poètica defensa la idea que per esdevenir geni s’ha de cometre un crim, i per aquest motiu demana el suport i l’ajuda de Lady Macbeth, que és presentada com una «dolça amiga».

«Amb aquesta apologia del crim ens trobem amb un dels *leit motivs* de *Poemes de l'alquimista*: la mort desitjada, que, més que una mort, és un renaixement [...] després d’haver tastat les instàncies més abismals, les veritats més descarnades, hom s’adona de la necessitat d’un renaixement, que suposa un deixar allò que era o havia estat» (Balaguer, 1995: 99-100).

---

<sup>114</sup> Recordem, per exemple, els poemes “L’ingrat”, “Veu ardent de dona” i “La dona”, de *L’aprenent de poeta*, en què la mirada, a més de ser un motor de seducció, també és un mitjà a través del qual els amants poden ferir-se.



Per tant, el poemari *Càncer* representa un descens als inferns, que queda plasmat de la manera més explícita i directa possible a través dels diversos poemes recollits. D'aquesta manera, Palau i Fabre irrompé de ple en la tradició dels poetes maleïts que han penetrat en els instints i en les misèries més profundes de l'ésser humà per tal d'esbrinar els misteris de la vida i de la mort. L'esperit de recerca existencial és el fil conductor que ressegueix la producció poètica de Josep Palau i Fabre i, tal com hem pogut comprovar, en el cas de *Càncer* aquesta recerca apareix formulada mitjançant l'exploració de l'esfera sexual en la majoria de les composicions incloses.

### 3.2.4. *Laberint*

*Laberint* és una de les seccions de *Poemes de l'Alquimista* que Palau i Fabre escriví un cop s'instal·là a París i, en paraules del mateix l'autor, «significa un nou moment de respir o d'expandiment vital, perquè en abandonar el país jo estava literalment buidat» (Palau i Fabre, 2001: 224-225). Tot i això, el poemari comença amb el text “Les metamorfosis de Crorimitekba”, la primera part del qual fou publicat al número 13 de la revista *Poesia*, sota el pseudònim de Jordi Camps,<sup>115</sup> i en l'edició definitiva de *Poemes de l'Alquimista* apareix datat a Barcelona l'any 1945. Fent cas de la taula de *Laberint*,<sup>116</sup> podem entendre que “Les metamorfosis de Crorimitekba” funciona a manera de prolegomen de les tres seccions del poemari indicades: “Pots i potingues”, “Teoria dels colors” i “Final”.

La presència de la temàtica eròtica a *Laberint* no és tan destacada com en el cas de *Càncer*. Tanmateix, alguns del poemes inclosos i, sobretot, “Les metamorfosis de Crorimitekba”, incorporen certes referències eròtiques o sexuals que ens semblen interessants de destacar en el context de la present tesi doctoral. Malgrat que “Les metamorfosis de Crorimitekba” és una narració breu, si considerem que la producció poètica de Josep Palau i Fabre es troba reunida a *Poemes de l'Alquimista*, en una edició a cura del propi autor, no creiem necessari haver d'obviar la narració per les seves característiques formals, és a dir, pel fet de no respondre a les estructures poètiques formals. En canvi, ens sembla del tot pertinent incloure-la donada la temàtica que hi és tractada.<sup>117</sup>

“Les metamorfosis de Crorimitekba”<sup>118</sup> és una narració protagonitzada per un peculiar personatge que, a l'inici, se'ns descriu com l'esquelet d'un escarabat calcari. Al final de la primera part, el narrador especifica que Crorimitekba, «quan arribava el matí, engolia

---

<sup>115</sup> Jordi Camps fou un pseudònim que Palau i Fabre utilitzà en unes poques ocasions i sempre per signar textos apareguts a la revista *Poesia*.

<sup>116</sup> Malgrat que les pàgines corresponents a *Laberint* apareixen encapçalades pel títol “Fragments del laberint”, nosaltres hem mantingut la primera denominació perquè l'autor sempre es referí a aquesta secció com a *Laberint*. A més, aquest títol és el que apareix indicat en el sumari general de l'edició definitiva de *Poemes de l'Alquimista*.

<sup>117</sup> Tot i això, no hem inclòs com a material d'estudi de la present tesi doctoral els poemes de Palau i Fabre derivats de les seves obres teatrals, inclosos a *Les veus del ventríloc*, en una edició a cura de David Castillo, i tampoc els poemes esparsos que trobem en algunes de les seves obres assagístiques.

<sup>118</sup> Donada l'extensió del text, hem decidit reproduir-lo íntegrament a l'annex II (p. 409-411).

el seu desdejuni per a no infondre sospites, el defecava ràpidament, es disfressava d'home, i sortia al carrer». D'aquesta manera és com, efectivament, el lector s'adona que la naturalesa de Crorimitekba és canviant. A l'inici de la segona part, el narrador explica que Crorimitekba havia aconseguit de metamorfosar-se en tots els animals possibles i, per aquest motiu, «se'l podia considerar com l'ésser més poderós després de Déu». Les seves metamorfosis es produïen a través del coit i, un cop esgotat el cercle possible, havia ideat un pla pervers: «volia arribar a una fórmula per a copular amb Déu, fer-se el seu igual i destronar-lo».

A la tercera part del text, el narrador explica l'evolució vital de Crorimitekba, amb les seves successives metamorfosis. De molt jove començà a experimentar crisis de desdoblament, i «gràcies a la seva fe immesurada en el coit com a acte central de l'existència i com a mitjà de coneixença metafísica» pogué sortir-se'n. Aquesta mateixa creença podria ser la que es troba, en bona mesura, en el rerefons del poemari *Càncer*, que acabem d'analitzar, tot i que en les experiències sexuals que hi apareixen no s'hi detecta un caire tan esperançat com en aquesta narració, en què la via sexual és representada com una via de superació i de coneixença personal. Per exemple, la «fúria incontenible» sexual de Crorimitekba feia que, durant el coit, emergissin en ell l'ànima dels seus avantpassats i, d'aquesta manera, se li féu evident que «cada u de nosaltres està format per la suma dels qui ens han precedit».<sup>119</sup> Aquesta idea és semblant a la que hem trobat en poemes com “Mèdiu”, en què la veu poètica afirma que vetlla en el seu interior uns «cadàvers vivents»,<sup>120</sup> i també “Malson”, en el què el protagonista rep la visita pertorbadora dels seus fills-homúnculs. L'últim estat de metamorfosi de Crorimitekba abans de la seva lluita amb Déu és, precisament, el «d'homúncul-escarabat-calçari», una imatge de clares reminiscències kafkianes que, igualment, recorda la naturalesa dels fills que apareixen en el poema “Malson”. A més, aquesta caracterització reforça la idea que si l'engendrament no es desenvolupa dins d'una matriu femenina s'acaba produint una degeneració en el cos del nounat.

---

<sup>119</sup> El contingut d'aquesta frase, igual com l'empelt surrealista de tot el text, evidencia «els diversos estats de consciència i vida animal de l'home» (Marrugat, 2008: 90). Aquesta particularitat pot explicar-se a partir de la influència que *Els Cants de Maldoror* exerciren sobre la narració de Palau i Fabre, tal com el mateix autor indicà en una nota que aparegué a la primera edició de *Poemes de l'Alquimista*: «Aquest poema, d'empelt sobrerrealista i on és manifesta la presència de Lautréamont, va anar a parar molt més lluny i a un lloc diferent del que em pensava» (Palau i Fabre, 1952: 125).

<sup>120</sup> Ja hem comentat a propòsit d'aquest poema que, si el relacionem amb el text “El mèdiu”, és fàcil pensar que aquests «cadàvers vivents» no són sinó els «seus avantpassats, de les ànimes que sobreviuen en ell i que, a voltes, arriben a fer-se presents fins a la transparència» (Palau i Fabre, 1997: 161).

La regressió que el protagonista efectua a través de les seves successives metamorfosis el porta «fins a remuntar a l'origen de l'espècie humana». Per tant, Crorimitekba experimenta la sexualitat en tots els sentits possibles, creixent «en via regressiva i en via evolutiva», ja que les metamorfosis es produeixen a través del coit, que comporta inevitablement l'engendrament de descendència. Un dels fenòmens que també experimenta Crorimitekba en les seves relacions sexuals és el canvi de la seva pròpia fisiologia durant la còpula en funció del dia, de l'estat d'ànim i de la dona amb qui les practica. Elles «no deixaven de trobar estrany l'amor d'aquell xicot, sense concedir-hi massa importància. S'adonaven, això sí, que quan les buscava, no era exactament a elles a qui buscava». El que realment veia Crorimitekba en les dones amb qui pretenia mantenir relacions sexual eren diferents animals, per aquest motiu sentia l'impuls de copular amb elles. A més, Crorimitekba tenia el poder «de reduir la dona a una cosa tan petita com una lluernia o un mosquit», per bé que després de l'orgasme les «restituïa a la seva antiga complexió de dona». Així, Crorimitekba no només posseïa la capacitat de metamorfosar-se, sinó que també podia fer mudar la naturalesa de les dones amb qui mantenia relacions sexuals, el mitjà a través del qual li era possible canviar d'estat. Crorimitekba tenia «un poder i un domini sobre les coses del món, que el feien temible per la seva ciència»; per aquest motiu, pel fet d'estar situat només un esglaó per sota Déu, es veia capacitat per intentar d'usurpar-li el tron diví.

Aproximadament a la meitat de la tercera part, que és la última i la més llarga, el narrador fa un incís propi, dirigint-se als lectors en segona persona: «Acabo, perquè veig que esteu impacients per saber la fi del meu disgraciós personatge i la seva lluita amb Déu». A partir d'aquesta primera interposició del narrador, que no serà l'única, la història se centra en la preparació de Crorimitekba per «poder efectuar la seva última i brillant metamorfosi»: convertir-se en Déu. Com que ja ha passat per l'estadi de tot els éssers de la creació, Crorimitekba coneix totes les possibilitats de Déu i està convençut que aquest ha de ser «un ésser hermafrodita o, millor, bifrodita, que copulava amb ell mateix i, segons la forma especial de fer-ho engendrava» diferents éssers, animals, plantes o minerals. Crorimitekba compregué que era necessari esdevenir hermafrodita per tal de temptar, simultàniament, els dos sexes de Déu; per això es forneix d'un fal·lus enorme i d'una vulva que sembla un cràter succionador. L'única diferència entre ell i Déu és que Crorimitekba no pot autofecundar-se i Déu sí, degut a la seva naturalesa

bifrodita. Així doncs, per aconseguir el seu objectiu, Crorimitekba espera fins després d'un part de Déu, quan aquest està profundament adormit, per «introduir el seu fal·lus en la vagina d'aquell, i prenent-li el membre el va fer lliscar en el seu cràter de carn». Crorimitekba comença un «lent i progressiu treball d'excitació» i Déu, seminconscient, es deixa portar creient que copula amb ell mateix. Un cop Déu es desperta i s'adona del que està passant realment, està tan excitat que no pot «abandonar la dolçor suprema d'aquell coi suprem». Llavors, finalment, «Déu arribà als límits del paroxisme en aquesta doble lluita, però finalment sucumbí i va esflorar-se simultàniament pels dos sexes, passant així el poder demiúrgic a Crorimitekba que, a cops de fal·lus i succions de vagina, impietosament, va acabar de pulveritzar-lo».

A partir d'aquest moment, i fins el final del text, el narrador torna a dirigir-se al lector a través de la segona persona, per tal d'advertir-lo que Crorimitekba «no és altre que el Déu actual, el que tu mateix adores, el Déu II, que va destronar l'antic, el Déu I. [...] Si t'atens a aquests fets, lector, comprendràs moltes coses d'aquestes que es diuen –amb noms pomposos– la vida, la mort, el bé i el mal, etcètera». Amb la confessió de les autèntiques motivacions del narrador a l'hora de contar la història de Crorimitekba podem observar, doncs, que hi ha la voluntat de fornir d'una explicació pagana i sexual l'origen de la creació del món. Així, segons el text, és a través de l'autofecundació divina que sorgeixen els éssers vius, que són uns o altres en funció del tipus de còpula que Déu experimenta. La naturalesa bifrodita de Déu li permet d'autofecundar-se, que seria una mena d'onanisme complet ja que el plaer li prové d'ambdós sexes, i el punt culminant és l'orgasme simultani pels dos sexes.<sup>121</sup> La unió sexual, descrita en aquests

---

<sup>121</sup> L'androgínia com a principi de la divinitat es presenta en diverses religions. La coexistència de contraris es configurarà com un principi diví i, en aquesta narració, «l'androgínia esdevé el símbol de plenitud, en tant que mostra les possibilitats de fecunditat i de creació en l'autarquia» (Balaguer, 1995: 102). En aquest sentit, hem de tenir en compte diverses consideracions del propi Palau i Fabre. En primer lloc, que «la mitologia grega és la plataforma immediata que prepara l'adveniment de la filosofia» (Palau i Fabre, 1997: 193) de la mà de Plató i Aristòtil. L'androgínia apareix a *El banquet* de Plató, concretament al discurs d'Aristòfanes, per tal d'explicar mitològicament l'origen de l'amor. Segons diu, antigament els éssers humans tenien una naturalesa diferent a la que coneixem. El seu cos era rodó i hi havia tres tipus sexuals: el mascle, la femella i l'androgín. Tots tenien quatre mans, quatre cames, dues cares i dos sexes. Tenien molta força i vigoria, a més d'un orgull enorme, i van arribar a conspirar contra els déus. Per aquest motiu, Zeus decidí partir-los per la meitat i dividir-los en dos. Des d'aquell moment cada ésser viu buscant la seva corresponent meitat a través de l'amor, l'únic mitjà a través del qual és possible la unió. (Plató, *Banquet*: 189a-193d). Així mateix, creiem pertinent de recordar que, precisament en una obra d'Aristòfanes, a la comèdia *Els ocells*, hi apareixen alguns fragments replets de reminiscències homèriques i de cites gairebé textuals d'Hesíode, ja que la *Teogonia* d'Hesíode és una de les seves influències. En un episodi, es presenta la figura d'Eros com a creador i ordenador de la vida (Aristòfanes, *Ocells*: v693 i ss). Segons l'obra, Eros nasqué d'un ou còsmic i, malgrat que aquest fet no es troba en Hesíode, conjuga igualment amb la cosmogonia òrfica de la qual es forneix Hesíode (González, 1980: 16)

termes, és un tipus de copulació ideal, que només es troba a l'abast de la divinitat. Per aquest motiu, la gosadia de Crorimitekba, un personatge que té una «fe immesurada en el coit com a acte central de l'existència i com a mitjà de coneixença metafísica», rau en el fet de voler convertir-se en Déu a través de la còpula andrògina amb ell.

Si portem la lectura un pas més enllà, podem pensar que qualsevol persona que tingui la sexualitat en un lloc central de la seva vida pot arribar a assolir un coneixement més profund de l'existència humana, ja que aquest conte gira entorn del tema «del desig humà d'assolir l'absolut o la totalitat» (Abrams, 2000: 165). Aquesta mateixa idea, com ja hem tingut ocasió de remarcar, també és present en el rerefons de diversos poemes que formen part de *Càncer*. Tant a *Càncer* com a “Les metamorfosis de Crorimitekba” el sexe no és vist simplement com un acte de satisfacció dels instints i les pulsions primàries; és el mitjà a través del qual es pot arribar a l'autoconeixement i a l'aprenentatge d'alguns dels conceptes fonamentals de l'existència humana. Seguint les pautes indicades en la narració, es fa evident que per a una major realització sexual i, per tant, per a una major realització com a individu, és necessària la complicitat carnal d'una altra persona, ja que el coit entre Crorimitekba i Déu apareix descrit com un coit suprem amb una dolçor suprema. Per tant, tot i que podem considerar l'autofecundació divina una mena de masturbació total, és gràcies a la còpula amb Crorimitekba que Déu arriba «als límits del paroxisme», malgrat ser conscient del risc que comporta l'acció. Així, “Les metamorfosis de Crorimitekba” defensa la idea d'una sexualitat compartida, recíproca, que tingui en compte l'alteritat, a pesar de la satisfacció que es pot assolir a través de l'onanisme. A més, també hem de tenir en compte que si Crorimitekba «havia conegut l'amor sota els més diversos aspectes» i, per això, «se'l podia considerar com l'ésser més poderós després de Déu», no és sinó gràcies al fet d'haver copulat amb altri, a l'experimentació sexual compartida. En aquest sentit, també ens sembla interessant recordar que alguns dels primers poemes de Palau i Fabre presenten l'equiparació dels

---

i de la qual Palau i Fabre també n'explorà alguns dels seus conceptes (Ruiz, 2007: 37-39). La influència de la poesia etiològica d'Hesíode es palesa igualment a les *Metamorfosis* d'Ovidi, que, especialment pel contingut del primer llibre, també pot relacionar-se amb aquesta narració de Palau i Fabre. També hem de tenir en compte que l'oposició de contraris és una dialèctica que ja es troba en Heràclit, pensador pel qual Palau s'interessà en diverses ocasions i al qual dedicà la seva obra *La claredat d'Heràclit* (Palau i Fabre, 2007). Així doncs, segons ha estat indicat a propòsit de l'obra teatral *La Caverna* de Palau i Fabre, l'autor prengué l'oposició entre masculí i femení d'Heràclit i no pas de Plató (Gilabert, 2011: 35). El que és evident és que l'androgínia i diversos dels principis fonamentals presents a “Les metamorfosis de Crorimitekba” tenen un origen presocràtic sobre el qual s'ha basat bona part de la tradició grecollatina que, alhora, és la que sustenta bona part de la tradició literària catalana.

amants a la divinitat. El paral·lelisme que podem establir entre aquesta primera representació i “Les metamorfosis de Crorimitekba” significa la culminació física i metafísica a la qual pot arribar la parella d’amants a través de la consumació carnal, ja que, segons la narració, per tal d’assolir un coneixement més profund, és necessari retroalimentar-se del contacte sexual amb els altres. Per tant, és evident que la recerca existencial mitjançant l’erotisme és un dels ítems que recorre la totalitat de la producció poètica de Josep Palau i Fabre.

Com ja hem apuntat, el contingut de “Les metamorfosis de Crorimitekba” pot relacionar-se fàcilment amb el contingut de *Les metamorfosis* d’Ovidi. En primer lloc, perquè les dues obres pretenen fornir d’una explicació pagana l’origen del món fins arribar al moment actual. Així mateix, la lluita de Crorimitekba contra déu troba un paral·lel en la lluita de Zeus i els seus germans contra Cronos i els titans. A més, els dos textos destaquen per la presència constant del canvi, manifestat amb les metamorfosis a través de les quals s’organitzà el món des del seu caos primigeni. En aquest sentit, no podem passar per alt un altre conte del mateix Palau titulat, ben significativament, “Les metamorfosis d’Ovídia” (Palau i Fabre, 1996: 103-113). Aquesta narració breu, a més de presentar en el títol una clara perífrasi de l’obra clàssica, tracta sobre la concepció del naixement, una temàtica que es troba a la base fonamental de *Les metamorfosis* d’Ovidi i de “Les metamorfosis de Crorimitekba”. La protagonista del conté, Ovídia, «era infermera a La Maternitat de Barcelona. Adorava les criatures, com més menudes millor. Com és, aleshores, que no n’ha tinguda cap, si és que se les estima tant? Davant d’aquesta pregunta, Ovídia somreia» (Palau i Fabre, 1996: 105). El narrador, un personatge que a mesura que avança el conte va aproximant-se cada vegada més íntimament a Ovídia, relata totes les anècdotes que Ovídia li reporta sobre parts i naixements, a través de les quals comença a apuntar quina és l’explicació de la no-maternitat de la protagonista. A la part final de la narració, arriba l’explicació sobre aquest fet: «el ventre de la dona és el veritable i únic paradís que existeix. Si quan una criatura neix tot són problemes, això vol dir que abans de néixer no en tenia, o que tots li eren solucionats. Sense moure’s esmorza, dina, sopa, dorm. És una llàstima que el nou ésser hagi d’abandonar aquell recinte, s’hi hauria de poder quedar per sempre...» (Palau i Fabre, 1996: 112). A més, en els últims paràgrafs del conte, podem observar com el narrador i Ovídia arriben a la intimitat completa:

«En la comunió amorosa ella em deixava abusar, com es deixa abusar a una criatura i se li perdona per endavant el seu abús. Però sobretot, quan la tenia en els meus braços i m'havia realitzat al seu damunt, en iniciar el moviment de separar-me'n, amb una lleu pressió de la seva mà sobre la meua espatlla, m'indicava que hi restés, que no me n'anés, que ja estava bé allí. I, en efecte, mai no he estat tan bé com allí dins, perquè tot retenint-me, ella tenia el poder de fer-me oblidar les tristeses i les penalitats del món de fora. Així jo naixia. Ovídia era, ni més ni menys, el paradís» (Palau i Fabre, 1996: 113).

D'aquesta manera podem observar com una de les formulacions més característiques de l'obra poètica de Palau i Fabre, el retorn a l'úter femení com a mitjà a través del qual es pot arribar a la satisfacció vital i al renaixement personal, es veu igualment conjuminada amb aquesta concepció del món i de la vida, que recorre de dalt a baix la seva producció literària. Ho podem comprovar igualment en una de les composicions incloses a la secció "Pots i potingues" de *Laberint*. Aquesta secció introdueix al lector, ja des del títol de reminiscències alquímies que li dóna nom, a un espai d'experimentació literària, que va «des de la traducció a la transcreació, tot passant per la imitació i per la lectura peculiar (la transposició) de textos poètics d'altres autors [...] fins i tot, diverses llengües: francès, castellà juntament amb el català» (Balaguer, 1995: 103-104). Com dèiem, un dels poemes que ens sembla més interessant donades les qüestions eròtiques que hi apareixen és "Tierra fértil", escrit en castellà.

Eugenia, tierra fértil, vientre para mi simiente,  
abre.

Duérmete, Eugenia, en mi seno,  
y calla. No digas nada.

Te quiero porque eres muda,  
y mudo yo para ti: calla.

Sólo mi cuerpo y el tuyo,  
de guardia.

Me siento, a tu lado, niño.

Tan niño que voy a serlo:  
chiquito, dentro de ti.

Voy a nacer, a morir.

Moriré a tu lado, mudo. No dirás nada.

Empezarás a quererme  
con el rayar del alba.



A “Tierra fértil” el jo poètic es dirigeix a la seva estimada, Eugenia, que representa la terra fèrtil que dóna títol a la composició i que la veu poètica considera un «vientre para mi simiente». Així, el jo poètic demana a Eugenia que s’obri, petició que no hem d’entendre sinó com una referència clarament sexual, i també li demana que no digui res, ja que allò més important per a l’expressió i l’experimentació de l’amor són els cossos, no pas les paraules. D’aquesta manera, la veu poètica acaba oferint una descripció explícita del seu desig sexual: vol fer-se petit dins el cos d’Eugenia, on naixerà i on morirà durant la nit. L’última estrofa del poema remet directament a la imatge de l’home retornant al úter de la dona com a mitjà d’exploració sexual i existencial. Tanmateix, en aquest poema de *Laberint*, el retorn a la matriu femenina no implica només una naixença, sinó també una mort. Al llarg d’aquest poemari i, més especialment a *Atzacac*, podrem observar com la idea de renéixer a través de la mort es presenta en diverses composicions, i també com la via sexual representa una possibilitat de realització d’aquest mateix procediment.

Una altra de les experimentacions literàries més destacables de la secció “Pots i potingues” és “El Poema”, una composició en què Palau i Fabre desgrana separadament les tres parts essencials d’un poema: música, argument i paraules, que formen, per la seva banda, tres poemes diferents. Tant el contingut discursiu de “L’argument” com el de “Les paraules”, ja que “La música” només està formada per la transliteració de sons, indiquen que “El Poema” tracta sobre l’ enamorament d’un poeta, protagonista de la composició, que acaba essent un amor no correspost. Tot i això, la lectura dels diversos poemes indica que l’amor i, en conseqüència, la consumació carnal, representen un punt culminant de l’experiència personal del poeta protagonista d’“El poema”.

“Les paraules” és la part d’“El Poema” en què apareixen més imatges eròtiques. En primer lloc, trobem una referència a «l’aigua sagrada, com en un llit d’amor». La frase, a més de connotar divinament l’aigua, mostra novament la relació entre aquest element i la trobada sexual, tal com hem observat en altres poemes eròtics del mateix Josep Palau i Fabre. En els versos següents, la veu poètica expressa la seva exultació sensual a través d’un sentiment semblant al fet d’enlairar-se fins arribar a volar durant la nit compartida amb la dona estimada, que il·lumina amb la seva presència: «vaig veure el sol, vaig volar». Aquesta imatge troba un paral·lel a “L’argument”, ja que en aquesta

composició l' enamorament és descrit, com en composicions anteriors del mateix Palau, a través de l'arribada de llum. Així, s'explicita que tota la vida del poeta «adquireix sentit a la llum d'aquesta dona». Tanmateix, no succeeix el mateix en el cas de la noia, que «es veu obligada a partir. Està de pas. És viatgera. Viu en un país llunyà. Diu al cavaller que el que vol és un somni, un impossible. No diu el perquè. Se'n va». El correlat a “Les paraules” és similar, ja que en aquesta composició podem observar com la dona acaba marxant, abandonant el poeta en la seva solitud, i llavors aquest experimenta sentiments nostàlgics que són transliterats en dolors corporals: al pit, a l'espatlla, a les mans. Així mateix, a “Les paraules” també hi ha lloc pels ulls: «Estic lluny dels teus ulls. No em veig». A través d'aquesta fórmula la veu poètica expressa l'emmiration de les mirades que representa l' enamorament, i és precisament la mirada allò que en diversos poemes de Palau i Fabre té la capacitat de ferir d'amor els amants. Uns versos enllà, després que el jo poètic hagi recriminat a l'estimada que «Trepitges massa a terra, trepitges poc enlaire», donant a entendre que la noia no va arribar a volar amb la consumació carnal com sí que ho va fer ell, sentència que «La nit d'amor dels ulls no té parpelles», relacionant novament, per tant, la visió de la llum amb l'experimentació sexual. Finalment, en els últims tres versos de “Les paraules”, el jo poètic demana a l'estimada que el salvaguardi de l' asfíxia en què es troba i que el rebi «en un llit de gràcia», imatge que condensa la representació dels seus desitjos sexuals. Així doncs, podem comprovar com la majoria d'elements relacionats amb la temàtica eròtica que hem anat remarquant al llarg de l'anàlisi duta a terme fins el moment de l'obra poètica de Palau i Fabre es van confirmant i desenvolupant en les seves composicions posteriors.

Una altra de les experimentacions literàries que Palau i Fabre realitzà a la secció “Pots i potingues” de *Laberint* és la creació de poemes a partir de la lectura de textos d'altres autors o la traducció creativa de poemes escrits originàriament en altres llengües i dels quals Palau efectuà la seva personal versió. L'admiració de Palau i Fabre per Rosselló-Pòrcel, que ja ha estat indicada a propòsit d'*Imitació de Rosselló-Pòrcel*, inclòs a la secció *L'alienat* de *Poemes de l'Alquimista*, es consolida novament en aquesta secció, on l'autor ofereix una transcreació mimètica d'una composició del poeta mallorquí. Ens referim a “El lector invisible”, un poema de Palau i Fabre que parteix inicialment de la composició “Espatlla” de Bartomeu Rosselló-Pòrcel.

“Espatlla”  
(Bartomeu Rosselló-Pòrcel)

Conflicte del negre i el blanc  
i el mirall boig que els extenua.  
Sota la cabellera nua  
expirava la neu del flanc.

¿Quina és la seda, quin l’atzur  
que vibri tacte més pervers?  
¿Quin mot és el mot més impur  
per empresonar-lo en el vers?

A l’escenari decadent,  
l’èxtasi estèril de l’esquena  
era exili de la mirada;

i la paraula condemnada  
mentia delicadament  
una subtileza serena.

“El lector invisible”  
(“Espatlla”, de B. Rosselló-Pòrcel)

Conflicte *entre* negre i blanc  
i el mirall boig que els *accentua*.  
Sota la *crinera crua*  
*s’encenia* la neu del flanc.

¿Quina és la seda, quin l’atzur  
que vibri tacte més pervers?  
¿Quin mot és el mot més impur  
per empresonar-lo en el vers?

En l’escenari *incandescent*  
l’èxtasi *eteri* de l’esquena  
era exili de la mirada

i la paraula *profanada*  
deia, barroerament,  
una *veritat obscena*.

La disposició dels dos poemes (l’original en una pàgina i la versió en una altra, acarades i amb les desviacions marcades en cursiva) respon al model estricte de palimpsest fixat per Gérard Genette (Sala-Sanahuja, 2000: 172). Tot i que els canvis lèxics que Palau i Fabre incorporà a “El lector invisible”<sup>122</sup> poden semblar mínims respecte l’original de Rosselló-Pòrcel, el contingut d’un i altre poema varia substancialment.<sup>123</sup> L’exercici d’apropiació efectuat per Palau i Fabre és «un acte de mimetisme que no es basa en la natura, ans en la pròpia literatura. El mimetisme no esdevé castrador, sinó fecundador» (Guerrero, 1995: 16). Així, si en el poema de Rosselló-Pòrcel l’espallla és el pretext emprat per crear unes imatges refinades que expressen l’extenuació d’un desig físic, en el poema de Palau i Fabre s’estableix des de l’inici una lluita de contraris, que suscita a la veu poètica un instint sexual primigeni que el porta a considerar «la voluptuositat i la sensualitat com un camí de coneixement» (Balaguer, 1996: 11). Palau i Fabre, amb les

---

<sup>122</sup> Sobre la figura del «lector invisible», el mateix Palau i Fabre deixà escrit, a les notes que acompanyen els *Poemes de l’Alquimista*, que «Hi ha sempre, darrera meu, i encara que jo no me n’adoni, un lector invisible que llegeix per mi i que em diu com he de llegir; que em separa així, dels llocs d’on jo em creia gairebé esclau» (Palau i Fabre, 2001: 220).

<sup>123</sup> A més dels canvis marcats pel mateix autor a través de la cursiva, creiem que és important destacar les variacions en el penúltim vers, tot i no trobar-se indicades tipogràficament.

seves petites modificacions, incorpora un tipus d'expressió més explícitament eròtica que la que trobem en el poema de Rosselló-Pòrcel. En primer lloc, hi ha un canvi de preposició en el primer vers: Palau escriu «entre» on Rosselló havia deixat «de», reforçant, d'aquesta manera, el conflicte entre les dues parts. Aquestes dues parts, si tenim en compte el títol del poema de Palau i el títol del poema que serveix de pretext, que en el de Palau també serveix de subtítol, poden ser considerades la cabellera fosca de la noia i el seu flanc nu, com sembla indicar el poema de Rosselló. Tanmateix, el «negre i el blanc» també podrien ser els textos en negre sobre blanc que llegeix el «lector invisible» del poema de Palau o, fins i tot, portant el paral·lelisme als límits, podríem assimilar el text a una figuració del cos desitjat, conjuminant així totes dues opcions. Els canvis de «crinera» per «cabellera» i «s'encenia» per «expirava» reforcen la instintivitat animal característica de l'obra de Palau i Fabre. En el tercer vers, «el poeta mallorquí veu en l'experiència eròtica un cert esforç “estèril”, per a Palau és, ben contràriament, tot una altra cosa tenyida de connotacions ben positives» (Balaguer, 1996: 11), perquè l'escenari ha passat a ser «incandescent» i l'èxtasi, «eteri». Així, a partir de les interrogacions formulades en el segon quartet, podem observar com de la lluita de forces primigènies contràries en sorgeixen uns versos de Palau i Fabre profanats, usurpats a través de la visió de la noia desitjada, que parlen de veritats obscenes, obviant tota subtileza i lliurant-se, doncs, a la força dels instints. Tot i que el sentit final del poema de Rosselló-Pòrcel pot ser el mateix que el de Palau, l'expressió de Palau és incompatible amb «l'elocució, amb el cànon estètic i probablement ideològic que adopta el poeta mallorquí» (Sala-Sanahuja, 2000: 173).

Quelcom similar succeeix en la composició “El cordó umbilical”, en què Palau i Fabre agafà com a referència el poema 7 del *Segon llibre d'Estances* de Carles Riba. El poema de Riba «és un poema desesperat, que fa uns quants anys n'haurien dit d'“angoixa existencial”, però que em sembla raonable d'entendre, bàsicament, com un plany per la carència d'un correlatiu objectiu» (Medina, 1986: 119). En canvi, la veu poètica del poema de Palau pal·lia aquesta mancança en les últimes estrofes, on sembla veure en l'impuls sexual instintiu un mitjà de salvació, ja que «l'eternitat fecunda» i, d'aquesta manera, la composició traspua certa esperança vital. Per tant, a partir de les petites modificacions lèxiques que Palau i Fabre efectuà, es denota més eròticament el conjunt del poema gràcies a la incorporació d'una major càrrega sexual en els mots.

A través de les diferents “traduccions” que Palau i Fabre realitzà del poema “Sensation”, de Rimbaud,<sup>124</sup> podem observar una evolució que va accentuant i introduint cada vegada més canvis «fins esdevenir, ja en la seua última versió, un poema totalment nou» (Balaguer, 1996: 17). En aquests cinc poemes de Palau també hi tenen cabuda les referències eròtiques pròpies, que no provenen directament del poema de Rimbaud. Per exemple, en la segona versió hi apareix una comparació amb «una dona nua s’oferís a ma destra» i, en la tercera, l’expressió s’encamina cap a la instintivitat animal i la força primigènia, característiques de l’obra de Palau i Fabre: «Sentiré sota els peus aquell ventre apagat / que les bèsties flairen amb un desig minaire. // I emmudit –el cap nu– irremeiablement, / em donaré amb furor al gran desig de l’aire, / i em deixaré bressar com una lleu sement / que fecunda una flor –altiva o solitària». Així doncs, a mesura que Palau i Fabre avança en les seves corresponents traduccions del poema de Rimbaud, es va allunyant de la literalitat de la composició original del poeta francès i, per tant, la darrera versió és la que es troba «més a prop d’ell mateix, de la seva experiència vital» (Guerrero, 1995: 16). La traducció d’aquest poema presentà a Palau dos problemes: el de la imitació i el de la identitat, que, segons indicà el mateix autor, no en formen sinó un de sol. Volent traduir un poema que se sentia propi perquè «traça, grosso modo, la línia del meu destí, no pot coincidir [el poema] plenament amb mi –o jo no puc coincidir plenament amb ell» (Palau i Fabre, 2001: 219). Segons aquest plantejament, doncs, és lògic que apareguin trets particulars de l’obra de Palau a l’hora d’intentar traduir el text d’un altre autor, ja que d’aquesta manera es demostra l’existència d’una identitat pròpia. Precisament aquesta és la constatació a la què Palau i Fabre pretenia arribar a través de l’experiència de l’alteritat i el mimetisme, ja que l’aparició de característiques pròpies demostra la personalitat pròpia: «El problema de la identitat s’ha resolt a favor meu. Jo sóc, i sóc algú» (Palau i Fabre, 2001: 220).

La secció “Teoria dels colors”, de *Laberint*, porta una dedicatòria ben significativa: «Al boig dels colors, Picasso». Aquest apartat consta d’una sèrie de set poemes en prosa dedicats a set colors: blau, blanc, negre, verd, taronja, vermell i, finalment, groc o daurat. Per tant, en aquesta secció, Palau partí d’un tema pictòric per tal de realitzar un exercici de creació literària, un procediment similar al de la subsecció “Alba als ulls” de *L’aprenent de poeta*. Tanmateix, a “Teoria dels colors”, l’autor se centrà especialment

---

<sup>124</sup> Palau dedicà diversos textos a Rimbaud, d’entre els quals volem destacar “Toxicomania rimbaudiana” (Palau i Fabre, 1997: 152-154) i “Rimbaud i la idea de destí” (Palau i Fabre, 1997: 356-369).

en la descripció de la naturalesa dels colors, desplegant «tot un annex sobre el simbolisme, la força i el significat associat a cadascun dels colors» (Balaguer, 1995: 134). Com ja hem indicat a propòsit del «poema-escultura» “Paradís atroç”, de *Càncer*, Palau i Fabre explorà en diverses ocasions la coneguda teoria de les correspondències de Baudelaire.<sup>125</sup> Tanmateix, hi ha un altre aspecte de Baudelaire que pot ajudar a evidenciar el trencament estètic i poètic realitzat per Palau i Fabre, com és la transformació literària de la idea de bellesa que es troba en l’obra de tots dos autors (Coca, 2011: 140). El fet que “Teoria dels colors” estigui formada per poemes en prosa demostra que la ruptura que suposà l’obra de Palau no només fou estètica, sinó que també significà un trencament «amb una idea central del que és Bell, i amb una escala de valors que van més enllà de les formes artístiques enteses d’una manera autònoma» (Coca, 2003: 25). En aquest sentit, no ha de sorprendre l’empelt simbolista que es pot intuir en les composicions de “Teoria dels colors”, entre d’altres, ja que també hem tingut ocasió de comprovar com Rimbaud fou igualment un dels autors de capçalera per a Palau i Fabre. Per tant, sembla lícit considerar que una part de la seva obra és deutora o hereva de les tendències estètiques dels *poètes maudits* provinents del simbolisme.

Prenent la idea que els diferents llenguatges artístics mantenen una unitat interna totalitzadora, a “Teoria dels colors” Palau i Fabre «ofereix el seu repertori cromàtic associat a diversos estats d’ànim, o diverses accions» (Balaguer, 1995: 134). El primer poema de la secció està dedicat al color blau i porta per títol “El Danubi blau”. El que principalment sorprèn d’aquesta composició, de la qual només reproduïm el fragment final, és la contraposició que s’estableix entre el blau i el color blanc:

[...] Hi ha amors blaus també. Són els que es mantenen purs, quan els amants naveguen l’un dins l’altre ulls endins. Si el silenci els acompanya, el blau es manté intacte, i poden arribar al bes blau, a l’abraçada blava... El blau és més pur que el blanc, que és incitant, excitant, nerviós, metàl·lic. La Puríssima Concepció vesteix de blau o porta, almenys, una franja blava.

La cinta blava en el cabell de les noies i ja no goseu tocar-les.

---

<sup>125</sup> L’admiració que Palau sentia per Baudelaire es pot comprovar en diversos fragments de l’apartat “Gènesi i motivacions” de *Poemes de l’Alquimista* (Palau i Fabre, 2001: 197-219) i també en diferents textos inclosos a *Quaderns de l’Alquimista* (Palau i Fabre, 1997).

Si tradicionalment el color blanc s'associa a la innocència, la puresa i la virginitat, a "El Danubi blau" Palau mostrà la seva pròpia concepció cromàtica, en què el color blau és el que aconsegueix el grau màxim de puresa. El motiu de la naixença aquàtica del color blau, si tenim en compte les connotacions amb què l'autor presentà tot allò relacionat amb el mar, que ja hem anat indicant al llarg de l'anàlisi dedicada a l'obra poètica de Palau i Fabre, ens sembla un indicatiu que permet de justificar la puresa extrema amb què és connotat el color blau: els orígens marítims són considerats una força primigènia superior, per aquest motiu l'aigua del mar apareix tantes vegades acompanyant les accions amoroses, ja que el fluir de l'aigua evoca «l'opció d'abandonar-se alegrement al plaer i al dolor immensos de la sensualitat» (Balaguer, 1995: 91).

D'altra banda, el blanc també és objecte d'un dels poemes de "Teoria dels colors"; es tracta de "Capítol en blanc". La lectura de la composició anterior permet intuir quina és la concepció del blanc, per aquest motiu no ha d'estranyar que a "Capítol en blanc" aquest color adquireixi una significació eròtica, sexual, provocadora i incitant.

El blanc es fa desitjar. La violació comença. ¿Deixar o no deixar el blanc? Però deixar-lo és sempre deixar-lo per a un altre. Tots els espais en blanc són per a mi, són per a vós, són per a qui primer hi arribi. Una tela en blanc, una quartilla en blanc, una carta en blanc. Tot és possible. Tot s'amaga darrere el blanc. El blanc és sempre metàl·lic, acerat, i punxa els ulls. Un vers sobre la quartilla, una taca sobre la carta, un color sobre la tela, són funcions elementals, essencials, necessàries. Però un vers en requereix un altre, una frase en demana una altra, un color sol amb el blanc resulta incestuós, provocatiu, ofensiu, immoral. És una copulació massa ostensible. ¿A qui es dirigeix principalment el blanc? A la nostra ploma, al nostre enteniment, al nostre pinzell? A cap d'ells: el blanc es dirigeix sempre al nostre sexe. Cal violar el blanc. Allí la taca roja diu la seva sang, el blau diu el seu mar o el verd la seva entranya. Cal combatre la inhumanitat del blanc fins a fer-lo plorar, fer-lo gemegar, fer-li confessar tots els secrets, obligar-lo a despullar-se. Llavors potser ens dirà amb accent desesperat les nits passades vora el foc, esperant, amb la tristesa entre els grisos de la mà. O sabrem una passió nodrida entre les dents sense ni un tros de pa per mastegar. O ens revelarà, a cau d'orella, aquell matí puríssim que duia amagat sota l'arc de la cella.

No hi ha cap marbre de Grècia darrere el blanc.

La descripció del blanc és, essencialment, la d'un color que crida a ser tacat, violat, tant en un sentit sexual com en un sentit artístic. Palau i Fabre no s'estigué d'incorporar en aquesta composició alguns dels motius que el conduïen a la creació literària a través de paral·lelismes sexuals. Així doncs, igual com en el poema "Sonet intrauterí", de *Càncer*, la sexualitat apareix relacionada amb la creació artística i literària. La provocació generada pel color blanc que trobem descrita a "Capítol en blanc" es refereix tant a l'escriptura, com a la pintura, com al dibuix, com als instints purament sexuals: «el blanc es dirigeix sempre al nostre sexe», que és d'on brolla la creació, entesa en un sentit amplíssim. El desig que suscita el color blanc, que es dirigeix directament cap als instints creatius, comporta necessàriament l'acció de l'artista, que és l'encarregat de penetrar-lo per tal de donar-li forma i color, ja que el blanc tot sol «és una copulació massa ostensible». Així doncs, l'artista ha de fer-lo desaparèixer, ha d'aconseguir que el blanc deixi de ser blanc per convertir-lo en una altra cosa; l'ha de reconvertir a través de l'acció creativa o sexual. En aquest mateix sentit, s'ha arribat a postular que Palau assumí que «l'assimilació modernitat-novetat, modernitat-ruptura com a característica que vertebrava una part de les propostes de l'art contemporani, explica que l'art només pot ser destrucció a través de la seva creació» (Balaguer, 2010: 217). En aquesta composició Palau expressà que el color blanc és el que dóna lloc a totes les possibilitats, el que fa sorgir de l'interior del creador-fertilitzador un instint de possessió: aconseguir crear quelcom nou a partir del blanc. D'aquesta manera la provocació del blanc dóna lloc a la taca, i aquesta taca no és sinó la creació resultant d'un procés d'experimentació artística o sexual.

La resta dels poemes que formen part de la "Teoria dels colors" no compten amb una presència de l'erotisme tan remarcable. Tot i això, no ens podem estar de destacar un parell de referències que tenen a veure, sobretot, amb qüestions de tipus amorós. En primer lloc, el poema "Cul d'ampolla", dedicat al color verd, sorprèn perquè transgredeix la significació esperançada i tendra que normalment acompanya la simbologia d'aquest color. Aquí el verd «és el color de les profunditats. Els crims són verds, les conspiracions són verdes, l'enveja és verda». El verd és el color que acompanya la maldat profunda; per aquest motiu, en una de les frases finals del poema, la veu poètica adverteix: «Quan us n'adoneu ja us ha pres l'amiga, l'amant, la muller...». Així, segons aquesta concepció, el color verd és també el color de l'enveja i de la infidelitat amorosa.



D'altra banda, també volem destacar la relació establerta entre els poemes "Taronja" i "El primer amor", dedicat al color vermell, pels diferents graus d'intensitat amorosa que representen. Les frases amb què s'inicia "Taronja" són ben indicatives: «Volia ser vermell i no pogué. No sabé estimar del tot. No sabé donar-se. La descripció furiosa dels esdeveniments l'espaordeix. Potser s'averkonyiria d'ésser vermell». Per tant, el taronja és vist com el color d'un amor tendre que funciona com a succedani del vermell, que representa la fúria, la passió, l'acció instintiva. Estimar, pel color taronja, significa «permanència, fidelitat, tendresa, en lloc de lliurament i possessió, fam i mossec. Els homes hi acudim quan el tub del vermell se'ns ha acabat. El taronja és el vermell de la nit». D'aquesta manera, el color taronja representa una nit calmada i pausada, no pas l'entrega passional nocturna, que s'ha de relacionar forçosament amb el vermell, tal com trobem descrit a "El primer amor". Tanmateix, l'última frase d'aquest poema fa evident que la intensitat amorosa i sexual té uns límits i que pot esgotar-se, ja que la veu poètica reconeix que va «exhaurir el vermell en el meu primer amor». Per tant, tota la passió amb què és presentat el color vermell remet al record d'un amor desbordant que l'ha conduït fins a l'extenuació del desig.

### 3.2.5. *Atzucac*

L'última secció de *Poemes de l'Alquimista*, titulada significativament *Atzucac*, no compta amb una presència especialment destacada de la temàtica eròtica. En cada un dels cinc poemaris que formen la totalitat de la producció poètica de Palau i Fabre hi ha la prevalença d'un mitjà d'exploració concret que l'autor emprà per tal d'assolir la seva recerca existencial, i la via sexual és la central en el poemari *Càncer*. D'aquesta manera, és fàcil entendre que en l'obra posterior les qüestions eròtiques tinguin cada vegada menys presència, per bé que l'autor mai no les abandonà completament. A més, també hem de tenir en compte que *Atzucac* és la secció de *Poemes de l'Alquimista* amb menys composicions incloses i, per tant, les possibilitats de l'erotisme per poder-hi tenir cabuda són també més reduïdes.

A la secció *Atzucac*, Palau i Fabre mostrà clarament les ambivalències presentades al llarg de la seva obra anterior, en un exercici literari que té voluntat de fusió i d'unió de contraris. La lectura global d'aquesta secció «accentua els trets més aguts i violents; la visió intensifica un tèrbol malestar creixent» (Balaguer, 1995: 108) i, a més, la voluntat de realització unitària no sembla produir-se, ja que «sense perdre de vista la divisa palaufabriana segons la qual “l'home és un animal que es busca”, els *Poemes de l'Alquimista* encaren la problemàtica de la *desintegració del jo*» (Benzekry, 2007).

La dualitat entre allò femení i allò masculí és un dels elements que ens sembla més destacable d'*Atzucac*. Tot i que no es tracta d'una temàtica estrictament eròtica, creiem que la voluntat d'unió de contraris sexuals pot representar un bon colofó per a l'anàlisi dedicada a l'erotisme en l'obra poètica de Palau i Fabre. En primer lloc, l'existència de naturaleses oposades es presenta al poema “Sol”, en què el jo poètic conclou, en els últims dos versos de la composició, que es troba «Sol entre les dones –sobretot sol entre les dones. / I una noia està sola dins meu de fa molts anys». A través d'aquest fragment podem entendre la frustració experimentada per la veu poètica pel fet de no poder satisfer els seus desitjos sexuals i, igualment, també es fa evident la seva voluntat d'unió de termes oposats a través de l'experiència carnal. De fet, aquesta composició expressa un tipus de frustració similar a la què hem pogut observar en el poema homònim “Sol”, inclòs al poemari *Càncer*, per bé que el to de la composició d'*Atzucac* és més desesperançat i no presenta la solitud corporeïtzada, ans el contrari: és com si la

presència solitària de la noia en l'interior del jo poètic no fos sinó una prova més de la pròpia solitud existencial i sexual.

Tanmateix, de les composicions incloses a *Atzucac*, és en el poema en prosa "Conte" on la conjuminació entre la naturalesa femenina i la masculina és més remarcable.

Una vegada era un príncep que havia estimat molt i molt, però que no havia tingut dona ni fills. Encara jove, els seus cabells s'havien tornat tots blancs, argentats. Un dia caigué malalt. Els metges li pronosticaren una ferida al cor. El mal s'anà agreujant. La ferida era ara un tumor. Els diagnòstics es contradeien. Però el tumor s'anava fent més i més gran i el cor s'empetitia progressivament. Fins que descobriren que aquell tumor no era un tumor, sinó un embrió, un fetus, que devorà el cor sencer. Hagueren d'operar el príncep per salvar l'infant. El príncep va morir.

La no-presència de la feminitat en un conte poètic com aquest es veu contraposada i, alhora, equilibrada per l'engendrament efectuat pel príncep. La contradicció principal del personatge protagonista és el fet d'haver estimat molt però no haver trobat dona ni haver tingut fills. D'aquesta manera, la veu poètica-narrativa ofereix una visió de l'amor en què no és permès de no realitzar la consumació carnal. Així, l'engendrament del tumor-fetus podria entendre's com un càstig imposat al príncep pel fet de no haver formalitzat la seva sexualitat. Tot i que la mort és present en aquest poema, apareix com a portadora de vida: el príncep ha de morir per tal de salvar l'infant. En conclusió, el cicle vital que dibuixa el jo poètic a "Conte" defensa la idea que és necessària la realització sexual per tal d'assolir una renovació vital i acceptar la mort, que comporta igualment una renovació vital.

El fet de renéixer a través de la mort, que ja havia estat apuntat a la composició "Tierra fértil" de *Laberint*, és un altre dels conceptes fonamentals d'*Atzucac*. El títol de la secció, que l'autor es dedicà a la seva pròpia memòria, i el títol del darrer poema inclòs, "Comiat", no fan sinó reforçar la idea que per tal d'assolir l'anhelat coneixement existencial que, en certa manera, és l'impuls d'experimentació poètica representat a *Poemes de l'Alquimista*, s'han d'explorar totes les facetes de la condició humana i s'ha de superar qualsevol condicionament i qualsevol imposició castradora. Només així serà possible trobar la pròpia identificació individual. Amb la seva obra poètica, Josep Palau

i Fabre féu «de l'ambivalència i de la paradoxa uns descobriments bàsics del funcionament del jo en relació amb la realitat que l'envolta» (Balaguer, 1995: 155). Per tant, el poeta assumí la seva desintegració i reasqué en cada nou intent de creació: la construcció de la seva obra literària li permeté construir-se una identitat pròpia.



### 3.3. L'erotisme en l'obra poètica de Josep Palau i Fabre

Una vegada analitzada la poesia de Palau i Fabre hem pogut comprovar que la temàtica eròtica és un dels fils conductors que permet de resseguir la seva producció poètica. Al llarg de *Poemes de l'Alquimista*, l'autor utilitzà l'erotisme com un mitjà a través del qual desenvolupar diverses funcions. Aquesta diversitat d'usos i de procediments amb els quals es pot relacionar l'erotisme, implica una evolució en el tractament d'aquesta temàtica en el conjunt de l'obra de Josep Palau i Fabre, que en les pàgines següents intentarem d'establir.

En primer lloc, a *L'aprenent de poeta* i, concretament, a “Epigrames daurats” i “Poemes epigramàtics”, les primeres seccions del primer i el segon llibre, respectivament, tot i que no hi apareix cap escena explícitament eròtica, el desig sensual és presentat en nombroses ocasions mitjançant la utilització d'uns tòpics que compten amb una llarga tradició literària. Ens referim a l'equiparació de la dona a l'imaginari floral o afruitat (“El primer amor”), la incitació del desig a través de la mirada (“L'ingrat”, “Història”), les referències eròtiques coloristes i sensorials (“Missiva”), l'aparició del foc com a metàfora de la passió sexual (“Cançó de la noia que habita el cor”) o el tòpic de la presó d'amor (“Darreries”), entre d'altres. Així mateix, també hem pogut comprovar que en diversos poemes de Palau i Fabre com, per exemple, “Versos d'amor pagà”, l'amor sensual era sacralitzat a través de l'equiparació dels amants a la divinitat. Però no només l'anhel de la veu poètica pot veure's igualat als déus, sinó que el cos de la dona desitjada també és enormement enaltit, gairebé deïficat, tal com succeeix en les composicions “Cama nua” i “Cama vestida”.

En aquest sentit, una de les majors influències de Josep Palau i Fabre durant l'escriptura de les seves primeres composicions, tal com afirmà el propi autor, fou Marià Manent, que l'any 1928 publicà *L'aire daurat*.

«Considero que en *L'aire daurat* la meua adolescència hi va trobar, en harmònica convivència, el refinament oriental i la sensualitat. No exacerbada, aquesta, però sí càlida. Car *L'aire daurat* és un dels llibres més càlids de la poesia catalana moderna. Em refereixo a la calidesa sensorial i auditiva» (Palau i Fabre, 1997: 323).

Aquesta «calidesa sensorial i auditiva» amb què Palau i Fabre caracteritzà la poesia amorosa de Manent permet establir un paral·lelisme amb la presentació que Palau efectuà de la sensualitat en les seves primeres manifestacions poètiques. A les primeres subseccions del primer i el segon llibre de *L'aprenent de poeta* la majoria de referències eroticoamoroses poden inscriure's en una línia vitalista, exultant i refinada similar a la de Manent. Tot i això, a la primera secció de *Poemes de l'Alquimista* també s'hi pot detectar l'aparició d'alguns elements que esdevindran cabdals en l'obra poètica posterior del mateix Palau i Fabre, elements que la caracteritzaran literàriament i l'allunyaran progressivament d'aquest primer esteticisme. Ens referim, per exemple, al *topos* literari de la rosa, que en les primeres composicions de Palau és utilitzat com a símbol de bellesa i passió amorosa, seguint així la tradició literària, per bé que la rosa també pot representar el dolor que aquesta mateixa passió pot provocar. Com hem vist, en la seva poesia posterior, Palau i Fabre tergiversà significativament aquest tòpic per tal d'efectuar, al mateix temps, un trencament envers determinades concepcions estètiques i morals predominants en els anys immediatament posteriors a la guerra civil espanyola, el context en què hem de situar l'escriptura de la seva producció poètica.

Els primers poemes de Palau i Fabre també presenten els indicis d'una relació que esdevindrà molt fructífera en la seva obra posterior: la relació establerta entre l'aigua del mar, presentada amb una puresa gairebé divina, i l'acte sexual; una vinculació que serà profundament explorada en les composicions posteriors de l'autor. La lectura de la primera secció de *Poemes de l'Alquimista* també permet d'observar una altra evolució, ja que al llarg del poemari s'incrementa el grau d'explicitació en l'expressió del desig i la passió sexual, una manifestació especialment visible a partir de la secció "Alba als ulls". Composicions com ara "La reverència" i "Helena Fourment en vestit de noces", que presenten dos retrats de dues tipologies de dona ben diferents, o fins i tot "Imatge de Gala", que incorpora diverses referències al menjar descrites com a plaer corporal, donen compte de la trajectòria encetada per Palau i Fabre, que anirà aprofundint vers el camí de l'erotisme, una temàtica que adquirirà progressivament més rellevància en el conjunt de la seva obra posterior.

La secció "Balades amargues" i, sobretot, "Elegies", que són les encarregades de tancar el primer recull de Palau i Fabre, evidencien, per contra, la visió paradoxal i cada vegada més tenebrosa de les relacions amoroses a la qual condueix la lectura de la

poesia de l'autor. La mirada, per exemple, que en un primer moment era iniciadora de passió i, fins i tot, podia donar lloc a l'enamorament, en composicions com “Veu ardent de dona” o “La dona” és la provocadora de ferides. La dualitat intrínseca de l'experimentació amorosa, per tant, es fa palesa a través de l'expressió del dolor que aquesta mateixa passió pot comportar. En aquest mateix sentit, la corporalitat es comença a considerar un impediment que no permet d'assolir la unió amorosa que suposa la fusió carnal amb l'altre, ja que l'amor es té per un ideal inabastable que no pot associar-se a l'instintivitat de la sexualitat. Per aquest motiu es dóna per impossible arribar a l'amor a través del sexe, tal com trobem expressat en composicions com “L'impossible” o “Versos tristos”, fet que provoca un malestar i una sensació de solitud. Així mateix, alguns poemes, com “Jo em donaria a qui em volgués”, presenten l'entrega amorosa com la desposseïció de la pròpia individualitat. Malgrat això, com que l'instint carnal reclama de ser igualment satisfet, en l'última composició del recull, “Fragment del superhome”, s'apunten els inicis d'un procés de recerca existencial de la pròpia identitat a través de l'erotisme i l'experimentació sexual. Com ja hem destacat, aquest poema ens sembla simptomàtic d'un canvi de perspectiva en la poesia de Palau i Fabre, perquè és la primera composició en què s'exposa explícitament el desig de possessió totalitzadora de la veu poètica, que reapareixerà en poemes posteriors del mateix autor. Aquest anhel inabastable, pròxim a l'anhel que caracteritza la figura literària de Don Joan, comporta una insatisfacció existencial, perquè es tracta d'un afany de possessió absoluta, de coneixença absoluta de la feminitat, que és irrealitzable. Això no obstant, aquest desig serà el que distingirà el jo líric palaufabrià de diversos dels seus poemes posteriors; una veu poètica que «ha perdut la innocència a mesura que s'allunyava de l'ideal, i ara es debat per una purificació que és impossible, perquè la seva ànsia de coneixement –com la de Faust, com la d'Arnau i com la de Don Juan– és indomable» (Guillamon, 1987: 32). “Fragment del superhome”, doncs, no és sinó la composició amb què Palau i Fabre encaminà la seva producció poètica cap a la culminació –en termes eròtics– que representa el poemari *Càncer*.

Tanmateix, abans d'arribar a aquest punt, ens sembla necessari destacar alguns dels elements apareguts a *L'alienat*, ja que és en aquesta secció de *Poemes de l'Alquimista* on l'experiència de l'alienació i el mimetisme, que condueixen cap al que Palau i Fabre denominà «desintegració del jo», són explorats de manera més evident i on es confirmen, per tant, com a mètode de creació literària: basant-se en els principis



alquímics, l'experimentació personal de l'autor el convertí en subjecte i objecte de la seva pròpia creació poètica. Alguns dels poemes inclosos a *L'alienat* demostren que aquest procés d'experimentació literària s'ha desenvolupat a través de l'exploració de l'esfera sensual. Per exemple, a "Els Grans Poemes de l'Emperador Iang Po-Tzu", el desig sexual de la veu poètica es troba en diverses ocasions expressat a través de descripcions sensorials, moltes vegades relacionades amb elements naturals, que no fan sinó reforçar la manifestació de la passió sensual. A més, en aquesta subsecció es consolida la representació de l'aigua com a espai amorós i sexual. Per tant, aquest és un altre indicatiu que demostra que l'erotisme va evolucionant i va adquirint cada vegada més presència en el conjunt de l'obra poètica de Palau i Fabre.

Així mateix, els elements naturals també compten amb una destacada presència en el poemari *Imitació de Rosselló-Pòrcel*. En l'obra del poeta mallorquí, les referències al foc, a l'aigua, al vent o als arbres, entre d'altres, són constants i fonamentals i, per la seva banda, Palau els explorà amb uns efectes similars, tot i que no amagà les seves preferències en el usos. Bona part de la presència natural que trobem en el poemari *Imitació de Rosselló-Pòrcel* es veu relacionada amb qüestions eròtiques, ja que l'obra de Palau i Fabre incorpora un major grau d'explicitació sexual que la del poeta mallorquí. Aquest tret, per tant, es pot considerar una de les seves característiques pròpies. Com hem tingut ocasió d'indicar, el procés d'alienació mimètica efectuat per Palau i Fabre en bona part de la seva obra literària, no respon sinó a un afany de recerca existencial. En aquest sentit, ens sembla pertinent de recordar la sentència del mateix autor que apareix com a capçalera dels *Poemes de l'Alquimista*: «L'home és un animal que es busca», ja que aquesta frase condensa la recerca de la pròpia identitat que Palau realitzà al llarg de la seva trajectòria creativa. L'exemple d'*Imitació de Rosselló-Pòrcel*, entre d'altres, no fa sinó demostrar l'existència d'unes característiques pròpies que singularitzen l'obra de Palau i Fabre a través d'una exploració existencial que, tot sovint, esdevé una exploració de l'esfera sensual.

Alguns dels poemes de la secció "Fira encesa", com "Nova Leda", en què s'expressa una visió paradoxal de la puresa i la virginitat, o "Ballada", en què l'exultació carnal es conjumina amb l'escenari natural, denoten un tipus de sensualitat idealitzada que, més endavant, a la segona secció del recull, "Rosa secreta", és vista de manera inquietant o tèrbola. Així, incidint en «l'experiència de malaltia, de pacte amb el diable i percepció

de tots els vessants de la realitat tant de la foscuria i el mal com d'allò prohibit» (Ruiz, 2007: 38), trobem poemes com “Vent (amb veus)”, protagonitzat per un personatge que es caracteritza per un desig de possessió carnal totalitzadora que recorda parcialment el jo poètic de “Fragment del superhome”; o també el titulat “Imitat de Dante”, que mostra l’escabrositat dels profunds desitjos instintius a través d’una estampa infernal on tenen lloc pecats sexuals i de tota mena. D’altra banda, l’espai marítim es confirma com a espai sagrat i pur al poema “Arena de l’amor”, tot i que en aquesta composició la sexualitat també és presentada cruament. L’aigua del mar es contraposa a la sorra de la platja, una mena de paradís terrenal on s’ha pogut esdevenir la trobada sexual dels amants, que poden identificar-se amb els personatges d’Adam i d’Eva i, d’altra banda, poden arribar al grau màxim d’universalitat a través de qualsevol identificació. Així doncs, a “Arena de l’amor” es consoliden els papers fonamentals de l’aigua i la divinitat en la representació eròtica que Palau i Fabre efectuà de la consumació carnal. Tanmateix, a l’última secció d’*Imitació de Rosselló-Pòrcel*, “Arbre en flames”, podem observar com l’anhel passional es comença a tenir igualment per irrealitzable i, per tant, els desitjos sexuals condueixen a la frustració. Si bé els últims poemes de *L’aprenent de poeta* oferien una conclusió similar, *L’alienat* es tanca amb “Triomf d’alta follia”, que serveix de paral·lel d’aquest procés de recerca existencial desenvolupada pel jo líric al llarg de la poesia de Palau i Fabre. Aquesta composició també ens sembla destacable perquè anuncia el futur tractament literari de què serà objecte el tradicional tòpic poètic de la rosa i, alhora, anuncia la futura ruptura de l’autor respecte bona part de les concepcions estètiques predominants en el moment de la seva escriptura.

La publicació del poemari *Càncer* fou un detonant trencament estètic i formal de Palau i Fabre envers l’ordre moral establert. Al llarg de les pàgines dedicades a l’anàlisi i al comentari de les composicions d’aquest llibre, hem anat remarcant els elements més explícitament sexuals que s’hi troben presentats. Com ja hem subratllat, *Càncer* és el poemari de Josep Palau i Fabre que compta amb una presència més destacada de la temàtica eròtica i, en aquest sentit, l’hem de considerar el punt culminant de la seva obra poètica. En primer lloc, perquè l’autor el col·locà estratègicament com a secció central de *Poemes de l’Alquimista*. En segon lloc, perquè la majoria de poemes inclosos foren donats a conèixer amb anterioritat a la publicació del recull i suscitaren certa polèmica en els cercles literaris de la Barcelona de l’època, tal com també hem tingut

ocasió d'indicar. I, finalment, per les paraules que el mateix Palau i Fabre dedicà al poemari en les pàgines de la seva autobiografia:

«Com que *Càncer* era un llibre problemàtic, que havia fet escàndol dins de la mateixa clandestinitat, em vaig endur el llibre de memòria a París, no sé si tots els poemes, però sí la majoria, aquells, en tot cas, que eren considerats pedra d'escàndol. L'ur publicació, a l'interior del país, era impensable» (Palau i Fabre, 2008: 227).

Fins i tot al pròleg de la tercera edició de *Poemes de l'Alquimista*, en exposar totes les vicissituds per les quals passà la publicació de *Càncer*, Palau tingué la necessitat d'oferir una explicació: «Conto això perquè es compregui, avui, el grau d'explosivitat que suposava aquest llibre en aquell moment. I no sols per als estaments oficials...» (Palau i Fabre, 2001: 224). I, unes pàgines enllà, encara especifica: «em sembla que la ruptura que, en tots els ordres, significa *Càncer*, queda ara molt més explicitada» (Palau i Fabre, 2001: 226). Aquestes consideracions de Palau i Fabre no fan sinó deixar ben clares les intencions de l'autor, que era plenament conscient de les conseqüències a les quals podia donar lloc el seu poemari en el moment en què fou escrit i publicat. A més, també demostren la seva voluntat de permanència i de resistència contra les crítiques sobre les quals *Càncer* podia ser, i fou, objecte.

El poema "La sabata", l'encarregat d'encetar el recull, s'ha de llegir com una autèntica declaració de principis, ja que la cruesa de l'expressió de la veu poètica no permet equívocs. Fou amb poemes com aquest, «que havia estat rebutjat per generacions anteriors; llavors que hi havia gent que per aquest motiu fins i tot ni em donava la mà» (Noves; Tió, 1986: 27), que Palau i Fabre començà a guanyar-se la fama de poeta maleït.<sup>126</sup> El grau d'explicitació sexual de *Càncer* és màxim, i l'autor evidencià l'experiència de la sexualitat en un context no favorable, com fou «l'ambient resclosit i repressiu de la postguerra» (Abrams, 2000: 168). Les imatges presentades en aquest poemari responen a un afany d'indagació de l'esfera sensual presentada sense tabús ni vergonyes de cap mena, deixant completament de banda els eufemismes. Així doncs, al

---

<sup>126</sup> Rafael Tasis, a la seva obra pòstuma *Un segle de poesia catalana*, deixà escrit: «l'empresa de Palau i Fabre és ambiciosa, i ja era hora que un poeta jove tingués el cinisme –autèntic o fingit– i l'audàcia que han caracteritzat els poetes maleïts, estil Rimbaud o Lautréamont, i que a Catalunya són de tan difícil conreu» (Tasis, 1968: 154). Aquesta consideració no fa sinó reforçar la singularitat de l'obra poètica de Palau i Fabre en el context de la literatura catalana dels anys quaranta.

llarg de les composicions que formen part *Càncer*, el lector pot recórrer una exploració interior de la veu poètica, que expressa els seus desitjos sexuals més profunds i que, en la majoria de casos, provenen d'una força primigènia, instintiva i animal. Un cop detectats aquests anhels, l'autor en defensà la seva satisfacció, perquè la lectura del poemari *Càncer* indica que la preservació dels impulsos en el lloc més recòndit de l'ésser i, per tant, el no acompliment dels desitjos sexuals, pot acabar donant lloc a un malestar existencial encara més torbador. Per aquest motiu, a “La sabata”, poema que inclou una crítica social i moral, la prostitució i l'onanisme es presenten de manera transgressora com un remei útil per tal de pal·liar la solitud corporal i la insatisfacció sexual que viu el jo poètic.

Tot i això, la ruptura que suposà l'obra de Palau i Fabre respecte la poesia catalana coetània no només es deu a la inclusió d'una temàtica obertament i desbordant eròtica, sinó que aquesta ruptura se sustentà, també, sobre el trencament d'unes determinades concepcions estètiques i formals. En nombroses ocasions l'autor acompanyà la ruptura de la seva expressió amb una ruptura formal, reforçant, d'aquesta manera, el trencament estètic i moral pretès. Per exemple, fonamentar l'impuls que condueix el poeta cap a la creació literària a través de metàfores sexuals, com hem vist a “Sonet intrauterí”, demostra el radical aspecte de novetat que assolí l'obra poètica de Palau. El mateix autor ho corroborà:

«en certs moments m'adono que faig una obra massa apol·línica i, amb *Càncer*, rebento. Llavors faig uns quants poemes que trenquen aquest aspecte lineal, d'estètica; l'“Idil·li” és el trencament de l'estètica tradicional, i els poemes de *Càncer* són l'antinoucentisme (ens trobem amb un sonet la meitat en vers i l'altra en prosa, i un sonet que és tot en prosa)» (Noves; Tió, 1986: 24).

“Sonet intrauterí” és un poema especialment remarcable perquè la tergiversació formal efectuada per Palau i Fabre troba un paral·lel en la tergiversació sexual que planteja la composició. Així, el desig de fusió corporal que expressa la veu poètica de “Sonet intrauterí”, que no és sinó el desig de «desnaixença o naixença a la inversa» (Palau i Fabre, 2001: 214) a través del retorn a la matriu femenina, troba un correlat en la forma que dibuixa el poema, una forma que respon a la imatge d'un fetus replegat. A més, la transgressió efectuada en aquesta composició queda reforçada pel contrast que s'estableix amb el poema següent. Tant la forma com el contingut de “Sonet intrauterí”

es contraposen a la forma i el contingut de “Sol”, un sonet de metre i ritme perfectament establerts, amb el qual s’acara directament. Si “Sonet intrauterí” mostra el retorçiment corporal i mental de l’absorció total amb l’altre, “Sol”, per contra, mostra la solitud i el malestar davant la impossibilitat d’arribar a aquesta fusió carnal. En aquest sentit, també és destacable l’ambivalència paradoxal amb què Palau i Fabre combinà forma i contingut perquè, tot i que l’autor deixà consignat que «la idea de sonet és la d’un conjunt de quatre estrofes contenint una idea preciosa» (Palau i Fabre, 2001: 214), els sonets inclosos a *Càncer*<sup>127</sup> incorporen una visió tenebrosa de les relacions sexuals, de vegades fins i tot descrites com si es tractés d’una estampa infernal. Així ho demostren “Paradís atroç” i “Idil·li”, que també apareixen acarats i que expressen com a través de la sexualitat, contraposada completament a la celestialitat divina, es pot efectuar un transvasament de la maldat humana interior. Partint del contrast entre la puresa divina i la instintivitat sexual dels humans, s’arriba a la conclusió que és impossible assimilar-se a la divinitat i, per tant, que és igualment impossible arribar a l’anhelat coneixement absolut. A més, aquestes dues composicions, i fins i tot també “Malson”, contenen una visió de la sexualitat com a acte que comporta unes conseqüències horribles, infernals, perquè les relacions sexuals no apareixen descrites com a actes idíl·lics, sinó més aviat com a accions endimoniades. D’aquesta manera, es confirma l’esperit rupturista de l’autor envers el classicisme i la contenció pròpies de la poesia catalana coetània, ja que Palau i Fabre anà aprofundint progressivament en «les diferències amb els seus col·legues que des de l’interior del país maldaven per continuar una resistència cultural les bases estètiques de la qual eren fonamentalment continuadores dels noucentistes» (Coca, 2003: 13). L’obra poètica de Josep Palau i Fabre, en canvi, mostra explícitament tots els vessants de la sexualitat, fins i tot els més tenebrosos, sense pudor ni eufemismes de cap mena.

A partir de *Càncer* es pot començar a intuir una altra de les particularitats de l’evolució formal de Palau i Fabre, ja que aquest llibre palesa certa tendència de l’autor cap a la prosa, que es farà del tot evident en les seccions següents de *Poemes de l’Alquimista*, *Laberint* i *Atzucac*. En aquest sentit, el poema en prosa “La rosa” és una de les composicions que millor exemplifica el trencament estètic que realitzà Palau i Fabre en

---

<sup>127</sup> Deixant de banda el “Sonet intrauterí”, són, per ordre d’aparició, els següents: “Sol”, “Paradís atroç”, “Idil·li”, “L’edat de Pedra”, “Salvador Dalí”, “Don Joan”, “Mèdiu”, “Malson”, “La mort” i “Sonet escrit de cara a la mort”.

aquest poemari. A “La rosa” l’autor blasma sobre aquest tòpic literari per tal de criticar la seva recurrent utilització estètica i, alhora, desaprova certa actitud social basada en determinades convencions morals que no permetien la vivència d’una sexualitat lliure i desacomplexada. L’explicitació sexual i la duresa expressiva de la veu poètica són un altre dels trets més característics del poema, que acaba, lapidàriament, amb la frase «ets la puta rosa!». Per tant, al darrere de moltes de les composicions incloses a *Càncer*, podem observar com Palau i Fabre manté un posicionament estètic que pretén trencar amb uns determinats models morals i poètics establerts.

Un dels recursos que Palau utilitzà per efectuar aquest trencament és la desintegració del jo líric, que en moltes composicions s’identifica en figures alienes, com la de Faust o la de Don Joan, a partir de les quals pretén assolir un ideal de coneixement absolut.<sup>128</sup> Si bé aquest procediment és característic del conjunt de la producció poètica de Palau i Fabre, a *Càncer* aquest procés camaleònic de recerca de la pròpia identitat es realitza sovint a través de la identificació mimètica amb els objectes estimats, que sempre són múltiples, mitjançant la qual s’arriba a un desdoblament (Marrugat, 2008: 89). En aquest sentit, ens sembla especialment remarcable el poema “Don Joan”, en què Palau i Fabre oferí un retrat ben descoratjador d’aquest personatge literari que, alhora, permet una lectura literalment eròtica que «acaba amb la imatge colpidora d’una ejaculació» (Guillamon, 2000: 19). En primer lloc, el sonet mostra el desig infinit d’aventures sexuals que experimenta Don Joan, a través de les quals pretén desenvolupar una recerca que el condueixi a un coneixement superior. Tanmateix, la dona, el cobejat objecte de desig, «és àngel i dimoni alhora. Qui la busqui i la posseeixi fins a l’exacerbació no únicament estarà cada vegada més lluny del plaer satisfactori, sinó que entreveurà la cara oculta del Bell, una cara que és obscura» (Coca, 2003: 39). Així i tot, com que el seu anhel és impossible de materialitzar-se completament, el personatge acaba arribant igualment a la frustració. Però la recerca de les motivacions que condueixen a mantenir relacions sexuals no sempre tenen a veure amb el personatge de Don Joan. La composició “El coit”, per exemple, presenta una interrogació sobre el sentit de les relacions sexuals, a través de la qual Palau i Fabre contraposà tres actituds:

---

<sup>128</sup> Josep M. Balaguer ha estudiat la modernitat del discurs literari palaufabrià i l’ha posat en relació amb el concepte d’alteritat: «la consciència d’“alteritat” es converteix a molts nivells en factor clau de les formulacions de la modernitat, freqüentment confosa amb la de ruptura» (2010: 217). Així mateix, segons l’estudiós, el principi de ruptura s’ha de relacionar forçosament amb les característiques i necessitats del “jo modern”: «no es tracta de construir-lo permanentment, sinó fer-li percebre la seva “vaporització”, la seva “volatilitat”, la impossibilitat de “pensar-se” com un nucli coherent de sentit» (Balaguer, 2010: 218).

la d'aquells que viuen el sexe com una diversió, la d'aquells que mantenen relacions sexuals només per estricte mandat matrimonial i, finalment, la dels que se senten culpables pels seus instints sexuals a causa de les concepcions morals religioses. D'aquesta manera, podem observar com la divinitat és presentada i utilitzada per tal de realitzar diverses funcions en el conjunt de l'obra poètica de l'autor.

Al poema "Mèdiu" reapareix subtilment la idea del matrimoni, que es contraposa a la universalitat dels instints i desitjos sexuals que es troben en l'interior de totes les persones. Així mateix, aquesta composició també és interessant perquè reforça la relació establerta entre la sexualitat i la creació literària, que ja havíem observat a "Sonet intrauterí", ja que la veu poètica de "Mèdiu" es presenta com l'encarregat de fer sortir a la llum la totalitat de les aventures sexuals de les quals té coneixement. D'aquesta manera, el contacte carnal amb la feminitat es consolida i s'estableix com a mètode d'exploració creativa i d'interrogació humana en l'obra palaufabriana. Tanmateix, no s'arriba a cap resposta satisfactòria ni a cap conclusió, perquè el cercle vital dibuixat a *Càncer* acaba amb la presència de la mort. Una mort que, d'altra banda, és representada al·legòricament en composicions com "La mort" i "Sonet escrit de cara la mort", en les quals aquesta figura, amb una destacable corporalitat i sensualitat femenina, efectua el seu poder mortífer a través de la mirada, que és capaç de seduir el jo poètic, fet que corrobora la importància dels ulls en les situacions eròtiques descrites als poemes de Palau i Fabre. A més, d'aquestes composicions finals també sobta que l'arribada de la mort no es presenti escabrosament, un tractament aplicat gairebé exclusivament a l'experimentació sexual; sinó que la veu poètica assumeix que «el punt d'arribada de la recerca és la seva destrucció» (Guillamon, 1987: 33), per tant, la seva indagació existencial el porta irremeiablement cap al final del final.

La lluita metafísica entre mort i eternitat també es fa palesa a "Les metamorfosis de Crorimitekba", una narració inclosa a la secció *Laberint* de *Poemes de l'Alquimista*. Com ja hem apuntat, algunes de les idees desenvolupades en el poemari *Càncer* reapareixen en aquest text: la concepció que a través del sexe es pot arribar a un coneixement més profund de la realitat, la mutació de la pròpia identitat a través de l'acte sexual, la necessitat d'aconseguir la complicitat carnal d'altri per tal d'arribar a un major èxtasi orgàstic, la importància de la matriu femenina en el desenvolupament complet de la persona, etc. Tanmateix, un dels conceptes que apareix més reiteradament

en l'obra poètica de Palau i Fabre i que a "Les metamorfosis de Crorimitekba" assoleix una importància cabdal és la relació de la divinitat amb l'experiència sexual. La còpula ideal, seguint el discurs de la narració, no és sinó l'autofecundació, produïda gràcies a la naturalesa bifrodita que només pertany a la divinitat, a través de la qual sorgeixen nous éssers vius. Així doncs, l'argument del text pretén oferir una explicació pagana sobre els orígens de la condició humana basant-se en la sexualitat de la divinitat, perquè Déu és l'únic qui posseeix el poder bifrodita i demiúrgic de la creació i, per tant, és qui posseeix un veritable coneixement ancestral. El desig d'arribar a aquesta copulació ideal i el desig d'arribar a aquest coneixement més profund de la realitat és el que condueix a Crorimitekba a enfrontar-se sexualment amb Déu. Les seves accions demostren, per tant, que la voluntat i la fe en el sexe poden comportar un èxtasi físic i metafísic que, aparentment, només es troben a les mans de la divinitat.

Una altra de les idees que també apareix a "Les metamorfosis de Crorimitekba" però que no trobem a *Càncer* i que, en canvi, serà desenvolupada en diverses composicions incloses a la secció *Atzacac*, és l'intent de fusió de contraris. En el cas de "Les metamorfosis de Crorimitekba", aquesta unió es fa evident en la fusió d'atributs genitals femenins i masculins de la figura andrògina o hermafrodita Crorimitekba, que experimenta la trobada carnal amb Déu en igualtat de condicions, és a dir: a través dels dos sexes. Tot i que ja hem indicat el possible origen presocràtic d'aquesta idea,<sup>129</sup> i també hem fet esment de diverses explicacions mitològiques que parteixen d'aquest fet, moltes de les quals presenten la figura d'Eros com una força creadora i ordenadora de vida, ens sembla que per entendre més profundament la càrrega de sentit d'aquesta narració, també pot ser útil recordar algunes de les concepcions pròpies de l'alquímia, ja que l'àlter ego de l'Alquimista «dóna unitat a la summa del que [Josep Palau i Fabre] és i vol ser, un *alter ego* que d'ençà d'aleshores no deixarà de tenir com a columna vertebral de la seva producció i segurament de la seva vida» (Coca, 2003: 11).

En els tractats alquimistes, l'androgínia s'utilitza per caracteritzar un personatge conegut amb el nom de Rebis, hermafrodita i amb dos caps, i el concepte que d'aquest

---

<sup>129</sup> L'interès de Palau pels autors presocràtics es troba en diversos dels seus textos assagístics (Palau i Fabre, 2007) i també en una carta dirigida a Carles Riba en què li demanà que no traduís Eurípides i, en canvi, avancés la traducció d'alguns autors presocràtics: «Desitjava insistir-li, i ara per escrit ho faig, en el que ja l'hi vaig dir: en la necessitat de què es tradueixin –i que sigui vostè el traductor– els textos dels pre-socràtics, sobretot els de Heràclit, Empèdocles i Parmènides. No veig ningú més que pugui fer-ho sinó vostè, i la tasca em sembla capital des de fa molt de temps» (Riba, 1993: 163).



se'n deriva: la unitat essencial abans de la partició binària. Segons Jung, la problemàtica de les contradiccions manté en l'alquímia un paper decisiu: l'obra alquímica ha de desenvolupar la unió de contraris, és a dir, ha de fondre els contrastos suprems (masculí i femení) en una mateixa unitat sense contrastos que, per tant, serà incorruptible (Jung, 1989: 35). Així doncs, és evident que la representació de l'erotisme que Palau i Fabre oferí en aquesta narració va més enllà de les simples aventures sexuals d'un personatge peculiar, ja que l'intent d'assimilació a la divinitat, provocat per l'afany de poder que aquesta exerceix sobre les coses del món, atorga a "Les metamorfosis de Crorimitekba" una càrrega de contingut filosòfic o metafísic que es troba en la mateixa línia d'exploració alquímica que féu del poeta la seva pròpia matèria d'experiment literari.<sup>130</sup> A més, aquesta mateixa línia de fusió de contraris a través de la consumació carnal és la que trobem en les composicions més explícitament eròtiques d'*Atzucac*, la secció final de *Poemes de l'Alquimista*.

Per acabar la nostra anàlisi de l'erotisme en l'obra poètica de Josep Palau i Fabre, també volem fer notar com a la secció *Laberint* es desenvolupen alguns dels elements que hem tingut ocasió d'anar remarcant al llarg de les pàgines dedicades a la producció poètica de l'autor. En primer lloc, quan Palau s'identificà mimèticament amb figures alienes com Rosselló-Pòrcel, Riba o Rimbaud, es feren evidents els seus trets més pròpiament característics, ja que els resultats de la seva mimesi incorporen una defensa de la satisfacció dels instints primaris i una càrrega eròtica més explícita. A més, l'expressió del desig sensual a través de l'arribada de llum, l'experimentació sexual com a acte alat i l'equiparació de la trobada carnal a la puresa de l'aigua, que trobem en diverses composicions de *Laberint*, es confirmen com a particularitats pròpies de la poesia eròtica de Palau i Fabre. D'altra banda, la relació establerta entre la reflexió sobre el fet poètic o sobre la creació artística i la sexualitat reapareix en composicions com, per exemple, "Capítol en blanc". A més, una de les idees cabdals en la poesia eròtica de l'autor, com és la «naixença a la inversa» a través de la penetració regressiva a la matriu femenina, és també desenvolupada tant a *Laberint* com a *Atzucac*. Tot i això, en les últimes seccions de *Poemes de l'Alquimista* el retorn a l'úter de la dona pot comportar diferents possibilitats: per una banda, la consumació carnal es pot entendre com una

---

<sup>130</sup> De fet, seria interessant realitzar un estudi profund i detingut del pòsit cultural que hi ha al darrere de "Les metamorfosis de Crorimitekba" i les implicacions filosòfiques que comporta. Tot i això, no ens sembla que ens pertoqui a nosaltres, ara i aquí, dur-ho a terme.

renovació vital i, per l'altra, el renaixement es pot desenvolupar a través de la mort. Així, al llarg de l'obra poètica de Josep Palau i Fabre es mostren tots els vessants de l'experiència sexual, expressats a través de jocs d'opòsits, contraposicions i dualitats, que, finalment, són conjuminats mitjançant la renaixença que implica la mort.

Aquest és el camí que assenyala l'itinerari de la recerca existencial efectuat pel jo líric de la poesia de Palau i Fabre, que en molts casos pretén assolir un coneixement absolut a través de l'experimentació sexual. Tots els trets particulars que hem anat apuntant poden intuir-se ja en les primeres composicions de l'autor, i aquests mateixos elements seran explorats i desenvolupats al llarg de la seva obra posterior –assagística, teatral i narrativa–, ja que *Poemes de l'Alquimista* «concentra totes les potencialitats que l'autor anirà explorant al llarg de la seva vida creativa» (Nofre, 1995: 27). Per tant, els usos i les característiques que hem anat assenyalant al llarg de les pàgines dedicades a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre, demostren la singularitat de la seva poesia, que, desenvolupada durant una època marcada per la contenció, significà un trencament estètic de primer ordre.



## 4. GABRIEL FERRATER (1922 – 1972)

### 4.1. Presentació

Els tres únics poemaris de Gabriel Ferrater, *Da nuces pueris* (1960), *Menja't una cama* (1962) i *Teoria dels cossos* (1966), es troben reunits sota el títol *Les dones i els dies* (1968), en un cas d'agrupació d'obra poètica similar al de Josep Palau i Fabre. Tot i que al llarg de la present tesi doctoral ens referirem, sempre que no s'indiqui el contrari, a l'edició definitiva de *Les dones i els dies*,<sup>131</sup> hem preferit de mantenir els títols dels primers poemaris de Ferrater com a epígrafs de cada capítol, ja que també tindrem en compte algunes de les variacions efectuades per l'autor fins arribar a la confecció de l'edició definitiva del recull.

Gabriel Ferrater era una personalitat relativament coneguda en els cercles culturals de la seva època, però no fou fins que arribà a l'edat madura que començà a publicar poesia. En els anys, bastant successius, de publicació dels seus tres poemaris, el ressò crític que aconseguí fou escàs. Tanmateix, arran de la seva mort, tant la crítica com l'acadèmia s'interessaren per la seva obra i n'iniciaren la valoració. La poesia de Gabriel Ferrater fou molt reivindicada durant les dècades dels seixanta i dels setanta per una generació de joves literats que consideraven Ferrater un model a seguir gràcies al contacte establert a partir de les classes que el poeta impartí a la Facultat de Lletres de la incipient Universitat Autònoma de Barcelona (Murgades, 1997: 90).

L'obra poètica de Ferrater ha estat acarada des de diferents perspectives crítiques i amb motivacions molt diverses, tal com s'encarregà de fer evident Núria Perpinyà (1997: 22). La complexitat de la figura de Gabriel Ferrater com a intel·lectual de postguerra, que en certs moments esdevingué gairebé mítica o mitificada, juntament amb la seva esclatant irrupció en el panorama de la literatura catalana dels anys seixanta, són dos dels motius que expliquen que la recepció crítica de la seva poesia s'hagi de considerar en termes contradictoris.<sup>132</sup> La disparitat de criteris amb què han estat interpretats i valorats alguns dels poemes de Ferrater fa que la seva obra, encara ara, sigui susceptible d'una multiplicitat, sempre enriquidora, de lectures.

---

<sup>131</sup> Publicada l'any 2010 per Labutxaca (Grup 62), en una edició a cura de Jordi Cornudella.

<sup>132</sup> Agafem l'expressió del títol de l'estudi de Núria Perpinyà, *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*.

En aquest sentit, la inclusió de la poesia de Gabriel Ferrater com a matèria d'estudi de la present tesi doctoral ve motivada per la caracterització recurrent per part de la crítica que s'ha ocupat de l'obra poètica ferrateriana de la temàtica eròtica com a tret definitori de la seva obra. La major part d'estudiosos que han tingut en compte aquest vessant han destacat l'aparició d'escenes amoroses en els seus poemes, i també s'han relacionat les reflexions sobre el concepte d'amor i sobre diverses qüestions de parella que es deriven de les seves composicions amb l'escaiença del títol escollit per recollir el conjunt de la seva obra poètica, *Les dones i el dies*. Seguint la línia establerta per altres estudis sobre la poesia ferrateriana, podem afirmar que la significació d'aquest títol és important perquè concentra dos dels pilars bàsics de la seva obra, l'amor i el temps, i també «pel fet que aquests temes no vénen formulats com a abstraccions, sinó que tenen “forma de cos”, és a dir, estan materialitzats (dones/dies)» (Macià; Perpinyà, 1986: 28). De fet, com veurem, la importància del cos i de les seves parts serà cabdal en el desenvolupament de la temàtica eròtica que Ferrater oferí en els seus poemes.

Així mateix, no ens podem estar de recordar que el títol *Les dones i els dies* fa palesa la influència grecolatina en l'obra de Ferrater, ja que presenta una evident perífrasi del títol de l'obra d'Hesíode *Els treballs i els dies*. A més, el fet que les dones ocupin insistentment el centre de la poesia de l'autor ve determinada, en part, per l'absorció de la influència de Catul (Font, 2013: 143). Tal com deixà anotat el mateix Ferrater, el títol del seu primer poemari, *Da nuces pueris*, prové de Catul: «No cal dir que la frase que dóna el títol d'aquest llibre la prenc sense cap referència a la circumstància que la motiva, dins l'epitalami de Catul. Jo l'entenc com un precepte ètic, i ho és altament, car es fa càrrec del fet que als nens els agraden les nous. És una frase que parla a favor de la felicitat» (Ferrater, 1987: 75). Una altra coincidència entre els dos autors «és l'extrema sofisticació amb què Catul posa en joc la seva veu, atribut d'un jo desdoblant, disseminat en un calidoscopi de subjectes diferents» (Ballart, 1998: 60), tret que també trobem en la poesia de Gabriel Ferrater. Per tant, la influència de la lírica clàssica és evident, ja que l'obra de Catul «subministra a Ferrater un precedent formal per construir un llibre miscel·lani en què, tanmateix, el coneixement eròtic funciona com a fil conductor discontinu» (Font, 2013: 144).

Si pensem que l'epíleg que Ferrater incorporà al final de la primera edició de *Da nuces pueris* funciona a la manera de "poètica" del propi autor, entendrem com l'erotisme no podia quedar exclòs de la seva obra: «Entenc la poesia com la descripció, passant de moment en moment, de la vida moral d'un home ordinari, com ho sóc jo» (Ferrater, 1987: 73). La major part dels estudiosos que s'han dedicat a l'anàlisi de la poesia de Gabriel Ferrater no han pogut deixar de banda els desitjos eròtics expressats per la veu poètica ni tampoc el pretext que pot suscitar el record d'una trobada sexual, per posar només dos exemples, que es troben en el rerefons de moltes composicions de l'autor. Certament, la poesia de Ferrater ofereix una gran varietat d'experiències quotidianes poetitzades que desemboquen en una reflexió moral final, i l'experiència eròtica no n'és una excepció. De fet, la influència de Catul en el tractament de l'erotisme que oferí Ferrater en els seus poemes és notable, perquè l'èxit de la recuperació de l'obra de Catul que realitzà Ferrater «pot ser degut –a part del tractament específic de l'amor, desimbolt i alhora intimista– a les curioses situacions de comunicació que estableixen els seus poemes, on ell mateix es desdobra en personatge, en un altre Catul, i així es pot interpel·lar i increpar quan més li convé» (Julià, 2008: 199). Com veurem, aquesta és una altra de les característiques més rellevants de les composicions, eròtiques o no, de Gabriel Ferrater, la poesia del qual ha «marcat un punt d'inflexió en la poesia catalana respecte a les possibilitats enunciatives del *jo* en el poema» (Font, 2013: 19).

Per últim, volem fer notar que el gruix de referències bibliogràfiques dedicades exclusivament a l'anàlisi de la temàtica eròtica en l'obra poètica de Gabriel Ferrater ens sembla escàs. Per exemple, els articles de Lluís Izquierdo, "L'erotisme, tret decisiu a la poesia de Ferrater" (Izquierdo, 1982), i de Joaquim Marco, "Ètica, medievalisme, erotisme o la poesia de Gabriel Ferrater" (Marco, 1968), situen la qüestió eròtica com a primordial en els seus respectius títols, però aquesta primacia aparent no es correspon amb el contingut exposat en el text.<sup>133</sup> Per contra, segurament un dels exemples més interessants és l'article de Montserrat Roser "Eroticism in the poetry of Gabriel Ferrater", en què la pròpia autora afirmà que les classificacions de les categories

---

<sup>133</sup> Així mateix, l'article d'Edgar Illas "Pleasure Against Ideology in Gabriel Ferrater", tot i reconèixer que la poesia de Ferrater «*is mostly devoted to his experiences of love and sex*», pretén analitzar com la descripció d'aquestes experiències són «*an attempt to find anonideological space that escaped the reality of Francoism, or, in Freudian terms, as an embrace of the pleasure principle against the reality principle that structured Ferrater's historical situation*» (Illas, 2012: 467); per acabar conclouent que la poesia de Ferrater es pot entendre com una al·legoria de la transició econòmica que es produí a Espanya i a Catalunya durant la dècada dels seixanta i que anà del capitalisme industrial fins a la societat de consum (Illas, 2012: 482).

eròtiques ferraterianes efectuades per Izquierdo i també per Macià i Perpinyà «are not particularly helpful in the task of demonstrating the fact that it is precisely erotic experience itself which is the key element of a great part of Ferrater's verse» (Roser, 2000).<sup>134</sup>

A través de l'estudi de l'obra poètica de Gabriel Ferrater efectuat en la present tesi doctoral, volem posar de manifest que l'erotisme és un dels eixos temàtics que permet de resseguir els seus tres poemaris: apareix des de l'inici de *Da nuces pueris*, llibre que incorpora un bon nombre de composicions eroticoamoroses però que «no arriben a configurar cap història coherent ni tenen el to que farà tan peculiar aquest vessant de la poesia ferrateriana a partir de *Menja't una cama*» (Cornudella, 1988: 22) i, així mateix, es veu consolidat plenament a *Teoria dels cossos*, especialment a la segona secció del recull, quarta a l'edició definitiva de *Les dones i els dies*.

---

<sup>134</sup> També podríem esmentar alguns capítols de la tesi doctoral de Marta Font, "Poètiques del desig. Alteritat i escriptura a l'obra de Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i Enric Casasses" (Font, 2013), però bé que el seu estudi se centra especialment en els processos de construcció i funcionament del subjecte líric d'enunciació, en relació amb el concepte d'alteritat i en el marc de les poètiques postmodernes.

#### 4.2.1. *Da nuces pueris*

Dels 42 poemes que formaren part de la primera edició de *Da nuces pueris* només 35 són recollits a la primera secció de l'edició definitiva de *Les dones i els dies*. Ferrater eliminà “Sacrifici idealista”, “Sense amor”, “La vida perdurable”, “Començaments” i “Per celebrar la joventut”; i els poemes “Le grand soir” i “Cambra de la tardor”<sup>135</sup> foren desplaçats a la secció segona de *Les dones i els dies*.<sup>136</sup> Com ja hem apuntat, per a l'anàlisi de la temàtica eròtica en l'obra poètica de Ferrater ens centrarem en l'edició definitiva de *Les dones i el dies*. Tot i això, podem avançar que abans de tancar el capítol dedicat a *Da nuces pueris*, comentarem breument un d'aquests poemes que l'autor eliminà, “Per celebrar la joventut”, ja que la càrrega eròtica que s'hi troba implícita ens sembla remarcable en el context de la present tesi doctoral.

El poema que obre *Da nuces pueris* i, per tant, la primera secció de *Les dones i els dies*, és “In memoriam”, un dels poemes narratius més recordats i característics de l'obra de Gabriel Ferrater. No podem afirmar que es tracti d'un poema eròtic *stricto sensu*, però la composició exposa en diversos fragments el descobriment<sup>137</sup> de la sexualitat per part de la veu poètica, i això fa que hi apareguin algunes imatges eròtiques que ens semblen interessants de remarcar. En primer lloc, el món es veu personificat en una figura femenina, ja que en esclatar la guerra civil espanyola, quan el jo poètic tenia «catorze anys i dos mesos», vivia «ajaçat a l'entreuix del món»,<sup>138</sup> que segons descriu no és sinó el «cor d'una rosa / de fulles moixes i molt verdes, com / pells d'eruga escorxada». Aquesta imatge ens ofereix una descripció ben plàstica i simbòlica del centre del lloc on s'esdevingueren les primeres manifestacions de caràcter revoltat de la veu poètica, que incorpora un marcat caràcter sexual. Tanmateix, la descripció del que és considerat «l'entreuix del món» es troba en la mateixa línia del tradicional imaginari floral líric, per bé que incorpora un component de degradació que, més endavant, en el mateix poema i en la resta de l'obra poètica de Ferrater, reapareixerà.

---

<sup>135</sup> “Cambra de la tardor” era l'encarregat de tancar *Da nuces pueris*, però Ferrater decidí incloure'l a *Menja't una cama* com a obertura del poemari.

<sup>136</sup> “Le grand soir” i “Cambra de la tardor” també aparegueren a la primera edició de *Menja't una cama*, que és el poemari que correspon a la segona secció de *Les dones i els dies*.

<sup>137</sup> Aquest és el poema ferraterià paradigmàtic del descobriment. D'una banda, el lector descobreix l'autor amb aquesta composició, ja que fou l'encarregada d'obrir *Da nuces pueris* i *Les dones i els dies* i, alhora, el jo poètic exposa des de l'inici els seus descobriments personals: *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, obra que és equiparada a la mateixa poesia; la poesia, per tant; i també la sexualitat, entre d'altres.

<sup>138</sup> La imatge pot remetre al quadre “L'origine du monde” (1866) de Gustave Courbet.



Al final de la primera estrofa del poema, el jo poètic dóna compte del pas inexorable del temps, l'altre gran *leitmotiv* de *Les dones i els dies*: «Després vénen els anys, i feliçment / també s'allunyen, i se'ns va cansant / la mà que acaricia el front tossut / de l'anyell íntim». El segon gran tema del poemari, com ja hem indicat, són les dones i, consegüentment, les relacions eroticoamoroses. En aquests versos, doncs, Ferrater els posà en relació, els conjuminà, ja que la veu poètica expressa els sentiments provocats per la constatació del pas dels anys a través d'una imatge onanista: el cansament que provoca la masturbació donada la inexistència col·laboració d'una hipotètica dona amb qui veure acomplerts els seus desitjos sexuals. Així és com interpretem aquest «front tossut / de l'anyell íntim», ja que el mot «anyell» designa la cria petita de l'ovella, sense que es pugui considerar encara una ovella; però en el poema aquest anyell és «íntim», per tant, encara no ha sortit de l'interior del jo poètic.<sup>139</sup> En aquest sentit, Ferrater sembla referir-se a l'ejaculació, que en unes altres circumstàncies podria comportar un engendrament, però no pas en les que descriu: hi ha una mà que acaricia el «front tossut» d'aquest «anyell íntim», que pot ser pelut, i amb el pas dels anys cada vegada es troba més cansada a causa d'aquesta carícia persistent. D'alguna manera, doncs, la veu poètica situada en el present de l'escriptura d'"In memoriam" es dol de la manca d'una dona amb qui mantenir una relació sentimental i sexual plenes, just en el moment en què recorda la projecció de futur efectuada durant la seva infantesa.

En un altre moment en què el jo poètic rememora les seves vivències de preadolescent, recorda el desig de «dur les noies als racons», i de seguida especifica: «i com que no en sortíem, neguitosos, pujàvem i baixàvem pel balcó». Aquest desig no acomplert provoca un neguit, una exaltació física en la veu poètica i en els seus companys de generació, ja que durant bona part del poema es narren els fets mitjançant la primera persona del plural, tal com s'encarregà de fer evident el mateix autor: «torno al plural primer, perquè la vida / regredeix sempre». Immediatament després d'explicar la frustració provocada pel fet de no poder «dur les noies als racons», el jo poètic presenta dos dels seus grans descobriments: «les putes i el robar. / Robar, ho hauríem vist. Quant als prostíbuls, / se'ns haurien obert ben aviat / però vam guanyar uns mesos». Amb

---

<sup>139</sup> El sintagma també ofereix unes connotacions que poden relacionar-se amb el simbolisme cristià i que contrasten amb l'aparició de *Les Fleurs du Mal* en els primers versos. De fet, totes dues obres –"In memoriam" i *Les Fleurs du Mal*– incorporen ben explícitament temes escabrosos com poden ser la prostitució, els robatoris, el desordre civil, etcètera.

aquesta declaració, la veu poètica, que recorda les seves experiències personals en el context de la guerra civil i la immediata postguerra, afirma que les dues accions –robar i freqüentar prostíbuls– eren corrents en aquell temps, i que el context bèl·lic no va fer sinó posar-los més a l'abast aquella evidència que, com a adolescents, haurien descobert una mica més tard si les circumstàncies haguessin estat diferents. D'aquest passatge, sobta l'objectivitat –gairebé fredor o indiferència– amb què estan exposades dues accions que, situades en el moment corresponent, podien ser censurades moralment i socialment. En canvi, el jo poètic, a través «de la llunyania d'un cert distanciament moral» (Castellet, 1972: 24), es mostra escèptic davant les convencions preestablertes i exposa lliurement la seva experiència individual, que no és sinó el retrat col·lectiu d'una generació en un temps i un espai determinat.

En l'explicació d'una altra de les anècdotes infantils, Ferrater incorporà una imatge que ens sembla pertinent de remarcar donades les reminiscències eròtiques que connota. Es tracta de l'arribada a una fleca després d'una excursió al castell de Tamarit en bicicleta. La veu poètica i Agustí es llancen a la pastisseria «i érem nens, érem molt més / nens que no érem, i ens vam deixar caure / per terra, i ajaguts al mosaic fresc / vam menjar uns pans sortint del forn, ficant-hi / tota la cara a dins, folls de plaer / d'ésser només fatiga i gana i pes». En aquest cas, el jo poètic expressa amb el sintagma «folls de plaer» el gust provocat per l'acompliment del desig instintiu de què era pres, en un acte simple, però necessari: menjar pa calent, ficant-hi la cara dins. La imatge pot suggerir diverses translacions en el terreny de l'experiència eròtica, però la veu poètica, a través de l'objectivitat amb què rememora els fets passats, s'encarrega de deixar ben clar que només eren nens i que ho eren més encara del que ho eren. És a dir, en aquests versos anteriors Ferrater marcà la distància entre allò que s'és i allò que se sembla o que es pretén de ser; i sembla indicar que només és possible de realitzar una valoració justa del passat a través de la distància temporal entre allò recordat i el present.

Aquesta no és l'única anècdota de la composició que incorpora reminiscències eròtiques. N'hi ha d'altres, i possiblement l'aparició d'aquest component eròtic es deu a la visió allunyada en el temps que ofereix la veu poètica madura d'allò que s'esdevingué quan encara era un infant. Ens referim, per exemple, al robatori d'eslips, peça de roba que, per ella mateixa, és fàcil relacionar amb l'experiència eròtica. Donant compte de la sorpresa que li provocà el fet que mai cap comerciant no els enxampés en els seus

robatoris, el jo poètic diu: «Els era igual, o els excitava, / d'ésser robats. No sabíem sinó / que els botiguers se'ns ajeien amb ulls / tots aigualits, com de dona vençuda / pel seu violador». La veu poètica, per tant, exposa una possibilitat per tal d'explicar la impunitat del robatori: l'excitació, que contrasta fortament amb la indiferència inicial i també amb la imatge dels ulls dels botiguers, que són comparats amb els d'una «dona vençuda / pel seu violador». En totes dues referències, el component sexual hi és connotat, encara que la resignació que implica el fet de no poder evitar allò inevitable fa que el passatge adquireixi un to de frustració que, d'altra banda, es troba en consonància amb la frustració revoltada que es desprèn de la lectura del conjunt del poema.

Com ja hem indicat a l'inici del comentari d'"In memoriam", la degradació acompanya diverses imatges eròtiques. A la setena estrofa, que està dedicada al personatge de l'Oliva, la veu poètica explica que abans aquest treballava «de porter a la Sala Reus, / que és el cine on anàvem els diumenges / a embrutar-nos les mans d'amor». L'amor, en un sentit al·legòric, apareix titllat de cosa bruta i, per extensió, si seguim la metàfora que impliquen les mans brutes, la masturbació també. Podem pensar que «la inexperiència tendeix a embrutir el sexe a causa del temor» (Terry, 1991: 33), però el fet de masturbar-se al cinema els diumenges a la tarda també pot ser vist com un acte divertit i plaent per uns personatges que es troben entre la infantesa i l'adolescència. També hem comentat que la relació entre el contingut exposat en la composició i el component eròtic que hi ha implícit es vertebrava a través del punt de vista madur de la veu poètica en recordar les escenes passades. El cas de l'amor i la masturbació com a actes bruts es pot tractar de la mateixa manera, ja que, tal com hem assenyalat anteriorment, en un altre fragment de la mateixa composició s'exposa el cansament de la veu poètica provocat per la falta d'una companya sentimental, que implicaria l'abandonament de l'onanisme.

Un altre descobriment excitant que exposa el jo poètic és la individuació, ja que tot el poema està construït a cavall de les experiències col·lectives amb la colla d'amics i el fet de reconèixer-se individualment. Segons ha estat dit, «el dret a la felicitat i el dret a fer-se independent són els temes cabdals» d'"In memoriam" (Macià; Perpinyà: 1986: 63). Quan el pare de la veu poètica el porta a un concert d'orquestra ell sent que «em prenia aleshores una mar / d'un temps que anava a ser perdut, i es veia / perdent-se i desdient-se, m'excitava / la idea de donar-me a una altre flux / més personal, o almenys

sense companys, / ni que fos amb el pare». Per tant, es fa evident que la visió llunyana dels fets atorga un sentit diferent del que en aquell moment tenien per a la veu poètica, ja que les anècdotes presentades a “In memoriam” «queden enfocades, gràcies als fragments reflexius, per a subratllar la manera en què l’experiència no se sol entendre en el moment, sinó més tard» (Terry: 1991: 17). Les inquietuds d’individuació del jo poètic en aquest mateix fragment del poema són ben explícites, ja que uns versos enllà afegeix: «De companys, / com que després n’èrem molt amb el pare, / no volíem encara tornar a casa / i ens vam asseure a prendre cafè junts». I la revisió de les impressions viscudes en aquell moment es fa present en l’instant d’escriptura: «em sembla / que em semblava [...] que amb els grans s’hi pot anar de colla. / De nit, en un cafè, es pot tenir pare». Així, la llibertat amb què la veu poètica vivia les circumstàncies històriques, combinada amb la de por dels grans que també apareix en diversos fragments, es resol en aquest passatge a favor de la comunió, ja que la frase «De nit, en un cafè, es pot tenir pare» duu implícit el fet de deixar enrere l’etapa infantil anterior i també un aprenentatge de cares al futur que vindrà.<sup>140</sup>

La revisió del passat personal del jo poètic comporta, doncs, una explicació dels fets realitzada amb més coneixement del que aleshores podia tenir. És per això que en un fragment posterior retorna al tema de la prostitució i reconeix que «Els nois / que anàvem pels prostíbuls, no capíem / ben bé com ens trobàvem al reialme / nostre de dret, i que els hostes furtius / eren ells, ni que fossin pistolers». D’aquesta manera, s’estableix una distància entre allò que pertoca a cada una de les diferents edats de l’home: si els joves són els qui han de gaudir de la plenitud sexual, el prostíbul es veu convertit en el «reialme nostre de dret»; en canvi, pels “grans”, el prostíbul significa entrar furtivament a un lloc on no els correspon de ser. La visió del prostíbul com a «reialme» denota una visió de les relacions sexuals plenament alliberada, una visió de la sexualitat com a acte plaent que comporta un gaudi extrem. Així mateix, les transaccions econòmiques de la carn que implica la prostitució també tenen la característica de produir-se clandestinament. D’aquesta manera, doncs, Ferrater recrea la paradoxa de la valoració social del prostíbul: un lloc en el què s’hi ha d’entrar

---

<sup>140</sup> Segons Macià i Perpinyà, el que és interessant de la menció a la por a “In memoriam” «és que la por infantil no la succeeixi la por adolescent; ben altrament, en l’adolescència el món se’ls ofereix “gairebé del tot fàcil”, de tal manera que la pèrdua de la infància és vista sense cap mena d’enyor. En la infància, els grans tenien una autoritat que ara han perdut i el nen tenia un paper secundari; en l’adolescència, els nois aconsegueixen d’èsser lliures i feliços» (Macià; Perpinyà: 1986: 142).

furtivament, però que, alhora, dona la plenitud sexual necessària a una joventut assedegada de desig pendent d'acomplir-se.

Tot "In memoriam" està construït a base de paradoxes, tinguin a veure amb qüestions eròtiques o no. Les basculacions entre l'experiència individual i la col·lectiva, entre el passat i el present, entre el plaer i la por, són alguns dels eixos que permeten de resseguir el contingut del poema. Nosaltres ens hem centrat especialment en l'aparició d'aquells referents amb connotacions de caire sexual perquè algunes reapareixen en altres poemes de Ferrater. La lectura esbiaixada que hem fet d'"In memoriam" –no ens n'amaguem pas– no permet una anàlisi exhaustiva del conjunt de la composició, com és lògic. Tanmateix, tampoc no era aquest el nostre propòsit, ja que sobrepassaria els límits temàtics de la present tesi doctoral. La nostra intenció és fer evident que l'erotisme és inclòs de manera natural i reiterada en un poema en què les experiències rememorades ofereixen una lectura simbòlica més profunda que la simple denúncia d'un conflicte bèl·lic, ja que Ferrater utilitzà el context de la guerra civil només com a «punt de partida per parlar de la seva educació sentimental i de la por» (Martínez-Gil, 2011: 5) tot i que, finalment, el poeta «acabi renunciant a cap conclusió abstracta sobre aquests fets» (Ballart, 2001: 155).

Després d'"In memoriam" trobem "Faula primera" i, seguidament, "Faula segona", dos poemes que poden relacionar-se entre si perquè són un exercici d'imitació estilística de La Fontaine (Ballart, 2007: 109), autor de referència per a Ferrater tal com es pot comprovar si recordem que la primera edició de *Da nuces pueris* incloïa un epígraf final que no era sinó un fragment d'una de les faules d'aquest autor. Així mateix, totes dues composicions incorporen en el seu contingut diferents maneres de concebre l'amor dels cossos, i nosaltres ens centrarem especialment en aquesta qüestió.

"Faula primera" comença amb un retrat sintètic de Dama Antònia, que en un primer moment sembla la protagonista del poema. Un poema, d'altra banda, que contrasta amb l'anterior, "In memoriam", pel fet d'estar escrit en tercera persona, a través d'una veu poètica que fa d'observador d'una història que en cap moment sembla que pugui tractar-se d'una història personal, com sí que el jo poètic s'encarrega de fer palès en diversos fragments d'"In memoriam". Així doncs, la veu poètica de "Faula primera" destaca dos trets de Dama Antònia que serveixen per introduir el lector en el context de la història:

en primer lloc, que mai no agafa cap taxi, «car s'havia / deixat dir que en els taxis es fan coses / de les que ella improvisava expressament: / eren uns instruments de l'indecòrum». I, en segon lloc, la por de guanyar-se el cel «i córrer el risc que la possessin prop / d'Adam i d'Eva, els originadors». D'aquesta manera, la relació entre la sexualitat i la moralitat –i, en aquest cas, entenem moralitat com el conjunt de convencions socials a través de les quals els individus s'autoregulen el propi comportament individual–,<sup>141</sup> que serà un dels eixos vertebradors de la composició, queda apuntada ja des dels primers versos.

Tot seguit, la veu poètica presenta Andreu, fill de Dama Antònia i veritable protagonista del poema mitjançant la narració de les seves aventures eroticoamoroses, del qual diu que «era prou ric / perquè se'n fes presa d'elecció / un enèrgic dimoni de migdia».<sup>142</sup> Així és com es justifica el fet que Andreu es casés amb una dona de la qual ben aviat desitjà divorciar-se. Ens sembla interessant transcriure la descripció d'aquesta primera unió, ja que amb menys de dos versos la veu poètica en té prou per expressar la fugacitat de la passió entre Andreu i la seva muller: «L'atac, sobtat. Les ales nervioses / van batre dos segons». D'aquesta manera, a més, se situa en un lloc destacat la força dels dimonis, l'energia dels quals és, com veurem, el que fa moure els personatges del poema i les seves passions amoroses. Tanmateix, com que «un divorci / vol temps» Andreu decideix aprofitar el lapse temporal estiuenc per anar de viatge a Portugal «amb una mecanògrafa / dolça i segurament no posseïda / per cap dimoni, però cobejada / pel dimoni del senyor Andreu». Per tant, es confirma la idea que tots portem dins un dimoni, una idea que d'alguna manera segueix la moralitat cristiana amb què ha estat presentada Antònia. Es tracta d'un dimoni que s'encarrega de fer-nos desitjar sensualment, d'apartar-nos del camí dret i de conduir-nos cap a la passió desmesurada.

La història de “Faula primera” continua després de l'estiu en què Andreu i la mecanògrafa viatjaren a Portugal, un dia en què ell ha de dur la seva mare a veure un advocat i «Dama Antònia / va preguntar si el cotxe que li obrien / no era el del periple de l'estiu. Ho era» i tenint en compte la seva aversió als taxis pels motius exposats a

---

<sup>141</sup> Seguint aquesta mateixa línia, Macià i Perpinyà afirmaren que «el mite d'Eva és utilitzat aquí en el sentit més tòpic com a originadora del pecat, i sobretot per subratllar l'escrupolositat moral de Dama Antònia; moral entesa en el sentit més banal i estret possible, però tanmateix és el sentit més “normatiu” de la moral» (Macià; Perpinyà: 1986: 163).

<sup>142</sup> La imatge del «dimoni de migdia», com veurem, apareix en diversos poemes del mateix Ferrater.

l'inici del poema, Andreu canvia de cotxe per tal de fer allò "correcte", «mentre cremava / la injuriada flama de la mare». Andreu comprèn que els cossos de Dama Antònia i la mecanògrafa es repel·leixin: «l'un, que potser havia estimat el seu, / feia molts anys; l'altre, el que ell estimava. / Un amor oblidat, res més, i l'altre / no sempre recordat. Poc vius tots dos. / Com sempre, l'enganyat era el dimoni». Per tant, la composició planteja les diferents maneres d'estimar que poden exercir els cossos, contraposant l'amor de la mare, que temps enrere havia estimat Andreu tot i que ara sembli un amor extingit, amb el de la mecanògrafa, que tot i estimar el seu cos és un amor poc viu i poc recordat. El dimoni, en tots dos casos, hi surt perdent perquè cap d'aquestes modalitats d'amor corporal no és viscuda amb passió i intensitat. Tot i això, la veu poètica adverteix en l'última estrofa que «de dimonis / l'infern n'amaga molts», i la composició es clou amb l'avís que en qualsevol moment poden aparèixer altres dimonis per situar-nos la temptació al davant.

La "Faula segona" comparteix amb la primera la construcció formal i també el fet que «la narració es desenvolupa en tons més autoritaris que els que normalment empra Ferrater, i les transicions semblen més intencionades» (Terry, 1991: 33). El protagonista d'aquest poema és Vilagut, la situació del qual és presentada clarament en els primers deu versos. El festeig entre homes i dones és vist com un vol, i com que ell ja «portava / moltes hores de vol» decideix aterrar en la pau del matrimoni. Tanmateix, l'atrauen dues noies i no sap per quina decidir-se. En el vers onzè, la veu poètica comença a descriure la primera de les noies, de la qual nosaltres en volem destacar algunes característiques: de dia «tenia els ulls mig closos, i de nit / sabia obrir-los molt, foscos i francs», les seves «mans / totes vigor, podien fer-se dolces» i, per últim, que «No reia gaire, i semblava que ho fes / distreta, i es trigava a descobrir / que tenia una altra rialla, fonda / i commoguda: tot un cos fet sentiment / i auguri d'amistat als altres cossos. / Però en els cossos no hi pensava massa». Seguidament, al vers trenta-cinquè, la veu poètica inicia la descripció de la segona noia pretesa per Vilagut, que «se sentia inquiet quan era amb ella: / no sabia com fer-s'ho per donar-li algun plaer directe i evident». La noia tenia estrictes normes familiars i «Reia com una nena, molt sovint, / i de vegades era inoportuna. / [...] Tenia el cos molt personalitzat / i gens amic dels altres cossos, mai / distret de les fronteres i distàncies».

D'aquesta manera, Ferrater contraposà dues tipologies de dona, de les quals les diferències corporals són destacades i destacables. La primera té un cos fet sentiment, amic dels altres cossos; per tant, es tracta d'una dona entregada a la passió i a l'acompliment dels desitjos carnals. En canvi, de l'altra diu que té un cos «molt personalitzat» que no és gens amic dels altres cossos. Aquesta no és, però, l'única discrepància corporal entre les dues noies, sinó que les diferències també es poden constatar a partir del riure, ja que la «rialla beneïta en una dona és vista com un apèndix obsolet d'un infantilisme fora de to» i, per tant, «una encarna el riure bleada; l'altra, el riure de la passió amorosa» (Macià; Perpinyà, 1986: 158). Tot i això, el protagonista s'acaba casant amb la segona noia, de la qual la veu poètica sembla criticar la superficialitat de la seva vida moral a través d'aquest riure neci. L'estirabot final («Cal dir que es va casar amb la casolana? / Sempre l'alcohol més fort s'endurà l'home») sorprèn al lector perquè l'implica en el dubte sobre el qual ha basculat durant tot el poema el personatge de Vilagut, i, així, el lector deixa de ser espectador passiu de la història incorporant la interrogació en els propis plantejaments. La funció moral de l'epifonema, doncs, podria ser una crítica al convencionalisme social que valora més positivament la tradició i la formalitat, anant en detriment d'allò més passional o instintiu, tal com suggereix també la faula anterior.

El quart poema de *Da nuces pueris* i de la primera part de *Les dones i els dies* és “Els jocs”, que torna a estar escrit en primera persona del singular, en un to íntim i reflexiu. Els moviments dels cossos dels jugadors que la veu poètica va observant en el seu «caminar inquiet», són una mena de resposta, ja que en els primers versos confessa voler «trobar algun racó de certitud». Després de contemplar diferents nens jugant a diferents jocs, el jo poètic continua el seu itinerari, derivant finalment «cap a un *voyeurisme* veladament eròtic» (Ollé, 2001: 278): «Vaig passejant, i ara sé on em porto», com si el que ha succeït anteriorment no fos sinó un prefaci d'allò veritablement important, que és un camp de bàsquet situat «al pati d'una / fàbrica de productes farmacèutics». La veu poètica es fixa especialment en els moviments d'una noia «Massa alta. Du un mallot / de ratlles fines, grogues i vermelles». Si aconseguix encertar la pilota dins l'anella «la noia llança un crit i una rialla: / té la veu aspra, com els grans ocells. / Però combina bé, i té un bon amic / pel joc: qui millor juga de tots ells». En els versos finals, la veu poètica confessa que no sap deixar que el seu joc no vulgui dir res, perquè si els mira i sent simpatia «per ells, vull creure que ells em fan sentit / dins el joc



dels sentits que a mi em distreuen / per bé que els tinc molt mal lligats. Vull creure / que els moviments precisos d'aquests cossos / fan un bon precedent, no sé de què». Per tant, la importància dels moviments dels cossos, tal com apuntàvem en els comentaris referits als poemes anteriors, va prenent rellevància en l'obra ferrateriana. A més, el poeta entén que els sentits –en aquest cas, els sentits sensorials i no pas els de l'intel·lecte– són un joc, i aquesta metàfora pot trobar un correlat en l'àmbit sexual, ja que el joc dels cossos expressat crea un moviment sensorial compenetrat. El «joc dels sentits» està en consonància amb l'excitació corporal dels obrers que juguen a bàsquet, però contrasta amb el caire transcendental del precedent inconegut que signifiquen els cossos per al jo poètic en els últims versos, en què renuncia a tancar l'interrogant obert a l'inici de la composició. Així, Ferrater fa sinuós el seu discurs i «evita de dir allò que vol mantenir implícit», perquè tot i que sigui «un final bastant desconcertant [...] és radicalment honest si el que tanca és un poema, una forma que Ferrater ha volgut amb bon criteri preservar del maniqueisme i la propaganda» (Ballart, 1998: 242).

En el poema següent, “Floral”,<sup>143</sup> tot i que el tema principal és la manera en què els records van transformar-se en la memòria individual amb el pas dels anys, el desig que expressa la veu poètica i que ha estat provocat pel record dels cossos d'unes noies també hi té un paper rellevant.

La primavera del cinquanta-dos, les noies  
portaven bruses blanques i rebeques  
verdes, i pel carrer sentíem el fresseig  
precipitat de flors i fulls on s'amaguen  
els negres cuirs de l'ametller. Vaig fer  
trenta anys, que també em semblen prematurs.  
Però cap vent no en fa justícia. Romanen,  
inconvinents i eixuts, sota cada any  
que va venint per recobrir l'edat  
distreta, el blanc atònit i el verd aspre,  
i aquell ventet menut pels llargs carrers  
de noies flors i fulles, el record  
que se me'n va, de tan confús, cap al futur,  
se'm fa desig, i la memòria em verdeja.

---

<sup>143</sup> A la primera edició de *Da nuces pueris*, “Els jocs” anava seguit per una sèrie de poemes (“Amistat del braç”, “La confiança” i “El mutilat”) que a *Les dones i els dies* apareixen més endavant. Com ja hem indicat, al llarg de la tesi doctoral seguirem l'ordenació de l'edició definitiva de *Les dones i els dies*.

Aquesta composició ens sembla un bon exemple de com Ferrater relacionà el dos temes principals de la seva poesia: l'inexorable pas del temps i el desig carnal envers les dones. Tot i que el jo poètic de "Floral" no expressa explícitament cap anhel sexual, el record de les noies que durant la primavera del 1952 «portaven bruses blanques i rebeques / verdes» funciona com a correlat objectiu de la joventut, ja que aquests personatges estan units a l'estació primaveral «segons l'atàvic calendari que lliga el bon temps amb la vida» (Perpinyà, 2012: 216). Per això, aquesta joventut, vista des de la maduresa en què se situa l'enunciat de la veu poètica, ha passat a convertir-se en desig. El fet que, en l'últim vers, el jo poètic reconegui, a través d'una associació sinestèsica, que la seva memòria «verdeja», significa que el record de les noies de la primavera en què féu trenta anys encara continua instal·lat en la seva ment, ja que el poema crea un «efecte circular gràcies al qual l'al·lusió inicial a la primavera ha estat recollida i desenvolupada al darrer vers» (Terry, 1991: 30-31). Per tant, «les noies primaverals sempre idènticament joves però sempre diferents de les dels anys precedents» (Macià; Perpinyà, 1986: 78), que ocupen perennement un lloc a la memòria de la veu poètica, són les responsables d'haver convertit, mitjançant el pas del temps, els seus records en desig.

Són diversos els poemes de Ferrater en què les imatges de l'àmbit de la sexualitat es relacionen amb la constatació del pas del temps. Un altre exemple és "Punta de dia", en què el jo poètic se situa a l'albada i descriu l'ala d'un avió com si fos «plata, freda / com la insistent finor del bisturí que esquinça / l'úter amb la imposició de l'excessiva / vida».<sup>144</sup> D'aquesta manera, l'avió que esquinça el cel és comparat a la precisió del «bisturí que fereix l'úter per donar pas a un nou ésser» i, per tant, «funciona com a metàfora de l'alba entesa com el moment del part del nou dia» (Macià; Perpinyà, 1986: 87). Tanmateix, es tracta d'un part dolorós, perquè la fredor a la qual es fa referència en dues ocasions al llarg de la composició remet al malestar de la veu poètica ocasionat per l'alba i l'arribada d'un altre nou dia. Per tant, Ferrater s'encarregà d'expressar aquest malestar mitjançant el correlat objectiu del naixement produït per cesària, que és la imatge de la imposició d'un esquinçament, d'una ferida (Massip, 2011: 9).

---

<sup>144</sup> Elisenda Marcer destacà d'aquest fragment, entre d'altres, que gràcies a l'ús «d'un lèxic mecanitzat molt proper a les pràctiques postmodernistes» Gabriel Ferrater contribuï a modernitzar la literatura catalana dels anys seixanta (Marcer, 2012: 127).

Al poema “Moeurs exotiques”, en canvi, el poeta combina diverses imatges, que tenen a veure amb els rituals cristians, amb algunes metàfores de caràcter marcadament sexual, i ho fa a través d’una «mordaç crítica de la Setmana Santa andalusa a propòsit de l’absurda contigüïtat de religió i disbauxa que hi té lloc» (Ballart, 1997: 6).

Un rengle d’alicorns presentant armes—  
Enrera, els argilosos. Que se n’omplin  
els carrers adjacents. Que s’arrepengin  
als murs greixosos com capçals de llit.  
Que beguin líquids de paper de vidre.  
Que besin drets, amb els peus en els tolls  
d’aigües residuals. Que facin festa.  
Neta la Via, que avui coronem  
la pipèrica rosa virginal.

La veu poètica de “Moeurs exotiques” és un dels penitents que integren una processó de Setmana Santa, però el «rengle d’alicorns presentant armes» que apareix al primer vers, i que hem de suposar que són els nazarens, també es pot interpretar en clau sexual donada la forma fàl·lica de la seva vestimenta i tenint en compte la caracterització efectuada per Ferrater, que remet a un «símbol guerrero-sexual» (Perpinyà, 1991: 31).<sup>145</sup> Els argilosos, que no són sinó els humans de carn i ossos caracteritzats pel seu origen mitològic prometeic, són bandejats i condemnats a la mundanitat a través dels diversos imperatius que integren la part central del poema. La composició marca, per tant, un contrast entre els «alicorns» i els «argilosos», ja que només els primers poden accedir al camí de la coronació de «la pipèrica rosa virginal», imatge sacra de la marededéu que també pot referir-se als òrgans sexuals femenins, tal com marca la tradició. Així, la coronació no seria altra cosa que la consumació de l’acte sexual. En aquest sentit, hem de tenir en compte que a l’edició definitiva de *Les dones i els dies* “Moeurs exotiques” s’acara directament amb “Sobre la catarsi”,<sup>146</sup> un poema que conté força reminiscències dionisíiques. Ferrater tingué molta cura a l’hora de realitzar la paginació de les

---

<sup>145</sup> Macià i Perpinyà realitzaren una lectura de l’alicorn com a mite de la imatgeria cavalleresca, en què aquesta figura és «invencible per les armes, però que cau seduïda per una verge [...] el seu significat simbòlic és la sexualitat sublimada. La imatgeria de “Moeurs exotiques” és militar, però el seu sentit últim és sexual» (Macià; Perpinyà, 1986: 162). Per tant, tant si ens atenem a la simbologia cristiana com a la militar o cavalleresca, el rerefons del poema conté igualment l’expressió d’un desig carnal.

<sup>146</sup> No succeïa així a la primera edició de *Da nuce pueris*, en què “Mours exotiques” anava seguit de “Sacrifici idealista”, poema que Ferrater exclogué de l’edició definitiva de *Les dones i els dies*.

composicions en les edicions dels poemaris dels quals pogué ocupar-se, i l'edició definitiva de *Les dones i els dies* «preserva fins i tot el nombre de versos per pàgina i la distribució dels poemes en parelles i senars, que va decidir el mateix Gabriel Ferrater» (Cornudella, 2010: 211). D'aquesta manera, doncs, la relació entre les dues composicions queda reforçada: “Moeurs exotiques” representa una mena de sàtira per criticar la hipocresia d'aquells que se salvaguarden en els ritus de la moral religiosa però que contenen en el seu interior profunds desitjos carnals; i aquesta idea és similar a la que apareix a “Sobre la catarsi”, per bé que el poema està dedicat a l'obra de Maragall, concretament al personatge del comte Arnau, a través del qual Maragall recuperà un mite amb una llarga tradició en la literatura romàntica europea i que conté un notable rerefons eròtic.

De què serveix d'ésser bon pare,  
si Maragall, que ho era  
però de més a més era poeta,  
va imaginar que el vell luxuriós,  
el comte Arnau, seria redimit  
quan una noia pura, molt simbòlica-  
ment pura, cantaria la cançó  
dels fets impurs del comte. Posseïda  
també, car així ho deien  
al temps de Maragall, poètica-  
ment posseïda, aquella noia, cable  
de parallamps, resorbiria el somnieig  
de Maragall, l'espetec d'impuresa,  
dins la terra del seu instint, difícil-  
ment pur, des d'aleshores. Redemptora. En ella  
la carn del comte es feia verb, amb l'entenent  
que el verb, de Maragall i no del comte,  
s'havia de fer carn, la de la noia. Tot plegat  
un joc pervers. La carn més pura ja somnia.  
Vol carn, sense l'empelt de la memòria  
d'una altra carn, senil. No vol més verb.

Els primers versos de “Sobre la catarsi” contenen una pregunta indirecta –que no troba resposta– en què es contrasten dues condicions pròpies de Maragall, la de pare i la de

poeta.<sup>147</sup> Tot i això, la major part de versos que integren la composició no són referits ni a Arnau ni a Maragall, sinó que el personatge que rep més atenció per part de la veu poètica és la «noia pura» que cantaria els fets impurs del comte. Tal com indica el poema, la possessió poètica de la noia és, alhora, el somnieig d'impuresa instintiva de Maragall, ja que és a través del cant verbal que Maragall atorgà a la noia que la carn impura del comte pot assolir la redempció. Una carn impura, d'altra banda, que fou filtrada a través del verb de Maragall. Així, tampoc no podem obviar quina és la participació del propi Ferrater en el poema, ja que la construcció retòrica que hi efectuà és fonamental per entendre'n la seva transcendència.<sup>148</sup> Ferrater utilitzà en tres ocasions una hipermetria<sup>149</sup> que li permeté, tot aprofitant la pausa mètrica de final de vers, de provocar un trencament que actua sobre el pla fonològic i crea una duplicitat de sentit que també afecta el pla sintàctic i és capaç de crear una ambigüitat semàntica (Julià, 1999: 249). D'aquesta manera, el jo poètic ferraterià exposa clarament la situació a través de diversos girs sintàctics, i, finalment, conclou: «Tot plegat / un joc pervers. La carn més pura ja somnia. / Vol carn, sense l'empelt de la memòria / d'una altra carn, senil. No vol més verb». Així doncs, en els versos finals el jo poètic es posiciona a favor de la carn, que reclama carn i no pas verb, ni carn, senils. Aquesta serà una idea clau en l'esdevenir de la temàtica eròtica en el conjunt de la poesia de Gabriel Ferrater, que ja ha estat apuntada a “In memoriam”: el convenciment que la joventut ha de poder satisfer plenament els seus instints sexuals, ja que la calma i la tranquil·litat sexuals són pròpies de la vellesa. Per tant, la «noia pura» es veu finalment encaminada cap a l'acompliment del seu desig carnal, que havia quedat apuntat a través de la metàfora del «cable / de parallamps» de l'encavalcament dels versos onzè i dotzè, que pot llegir-se com una imatge simbòlicament sexual. D'altra banda, i per aquest mateix motiu, el jo

<sup>147</sup> Sobre aquesta qüestió, ens semblen interessants unes reflexions de Simona Škrabec: «Maragall teixeix i desteix les seves pròpies preguntes obsessivament. I per això seríem uns lectors ben poc atents si penséssim que els últims dos versos del cicle –“basta una noia amb la veu viva / per redimir la humanitat”– contenen una resposta clara, fàcil i definitiva. Per això sostinc que Ferrater no qüestiona pas directament el poeta, sinó més aviat els seus lectors. Ferrater posa aquesta qüestió delicada perquè de la resposta en depèn no només “la vida perdurable” del comte Arnau, sinó també la de Maragall, la del mateix Ferrater i, de fet, la de tota la poesia. Així, tornem-nos a preguntar, ¿per què serveix ser bon pare, com ho era Joan Maragall, si llavors defensem que en la nostra poesia els herois han de brandar espases, tallar caps, violar i, a més, desentendre's de totes les seves malifetes?» (Škrabec, 2011: 57).

<sup>148</sup> Històricament, s'atribuí a Tomàs Garcés i a Joan Teixidor la decisió de no concedir a *Da nuces pueris* el premi Carles Riba 1959 pel fet de contenir el poema “Sobre la catarsi”, que fou considerat una ofensa intolerable contra Maragall (Cabrè, 2002: 230). Tanmateix, segons ha publicat recentment Sam Abrams, el veritable responsable de la denegació del premi fou Garcés, no pas Teixidor (Abrams, 2013: 57).

<sup>149</sup> Ens referim, evidentment, als adverbis «simbòlica-/ment», «poètica-/ment» i «difícil-/ment» trencats al final dels versos sisè, desè i catorzè, respectivament. Segons Grilli, aquesta representació visual serveix a Ferrater per reproduir la «utòpica identificació maragalliana entre poètica i poesia», ja que «la noia-cançó, simbòlica i poètica, per a Ferrater indica el nucli del pensament maragallià» (Grilli, 2001: 205).

poètic titlla de «vell luxuriós» el comte Arnau imaginat per Maragall. L'adjectiu «luxuriós» remet al luxe i a l'abundància, a l'excés, i pot relacionar-se amb el «*luxe, calme et volupté*» del díptic que es repeteix fins a tres vegades al llarg del poema “L'invitation au voyage” de Baudelaire. En el context eròtic en el què hem de situar “Sobre la catarsi”, aquest luxe no s'hauria de relacionar amb la vellesa del comte ni amb la de Maragall, sinó que hauria de ser una característica pròpia de la joventut representada per la noia. De fet, com tindrem ocasió d'observar, en l'obra poètica de Gabriel Ferrater és recurrent trobar l'estimada, o les noies que són objecte de desig eròtic per part de la veu poètica, caracteritzada com a dona jove.

Un exemple d'aquest tret persistent en l'obra poètica de Ferrater el trobem al poema “Amistat del braç”,<sup>150</sup> que presenta una anècdota produïda durant un trajecte en metro. Tot i això, la diferència entre aquesta composició i la major part de poemes ferraterians que inclouen aquesta caracterització és que, a “Amistat del braç”, la noia a la qual es refereix el jo poètic no li desperta cap interès sexual, sinó justament el contrari.

El metro anava ple. Jo m'agafava  
al barrot niquelat vora la porta.  
Tenia el braç tibet, i tolerava  
aquell pes tebi, persistent, a l'avantbraç.  
Quedàvem poca gent quan vaig girar-me.  
Era molt jove. Lletja i pobra, descarnada,  
com una prima cabra mogrebina  
que premia amb el front, tancant els ulls,  
abalançada per tota carència,  
un braç encara de ningú, lliure i promiscu,  
i no veia que ja algú es reprenia  
i s'isolava al seu davant. Jo, massa jove  
també, no havia après a reconèixer-me  
en l'acceptació, més que en la tria.  
Vaig abandonar el braç, que no fos meu,  
i no els vaig mirar més, anguniat  
fins a l'estació, i el súbit trenc  
d'una corda de cello, la més baixa.

---

<sup>150</sup> Poema comentat amb magnífic detall per Jordi Cornudella (1988: 39-43), que utilitzem com a punt de partida de la nostra anàlisi.

La cruesa dels mots amb què es descriu la noia i el seu gest fa evident les seves mancances, ja que se'ns presenta «privada de bellesa, de recursos, d'entitat corporal i fins i tot, gràcies a la comparació del v. 7, d'entitat humana» (Cornudella, 1988: 40); l'única cosa que posseeix és joventut. En aquest sentit, ens sembla interessant remarcar la descripció que el jo poètic ofereix del seu braç: un objecte que no pertany a ningú, que és «promiscu» perquè qualsevol pot establir-hi contacte. Tot i això, allò fonamental pel desenvolupament del poema és la reacció agònica de la veu poètica en descobrir que el pes insistent de l'inici és el cos d'una noia «lletja i pobra», que li fa desprendre's mentalment de la seva extremitat en un acte de despersonalització. Per tal de reforçar la importància de l'acció de la noia, Ferrater efectuà una «sobrecàrrega de sentit acumulat en el verb (“abalançada” val tant com “a punt de caure”, tant com “llançada endavant” i tan com “repenjada”) i en el complement (per l'ús del singular amb un valor genèric» (Cornudella, 1988: 40). En els versos següents, el jo poètic reconeix que no està acostumat a ser escollit per una dona, i menys encara si es tracta d'una dona «lletja», ja que és ell qui tria amb qui vol mantenir un contacte corporal.<sup>151</sup> Aquest fet sembla lligar-se a la joventut de la veu poètica, potser l'única característica que comparteix amb la noia, i pren una especial rellevància en els versos finals. La metàfora de la corda de violoncel que es trenca remet al soroll de la frenada del metro, però també pot indicar un trencament significatiu experimentat pel jo poètic en el moment d'esdevenir-se la situació descrita, ja que «s'interromp el fluir natural de la relació del protagonista amb la gent i en concret amb les noies, se n'esquinça la ingenuïtat. En virtut de la metàfora final, aquest poema es converteix en la formulació d'una experiència emblemàtica de la joventut» (Cornudella, 1988: 43). Com en altres composicions de Ferrater, a “Amistat del braç” també hi ha una marcada distància entre el jo protagonista de l'escena i el jo poètic que emet l'enunciat, i aquest distanciament és el que, en la majoria d'ocasions, ofereix al lector el sentit o la reflexió moral del poema: si bé, quan era «massa jove», la veu poètica abandonà el seu braç per tal de no acceptar el contacte amb una noia lletja, en el moment d'escriptura del poema, quan ja ha conegut altres maneres d'aproximar-se a les dones, el jo poètic reconeix la seva anterior falta de sensibilitat i deixa entreveure, en el present de l'escriptura, una possible comunió entre acceptació i tria, que semblen reconciliar-se gràcies, sobretot, al títol “Amistat del braç”.

---

<sup>151</sup> “Amistat del braç” es pot considerar una mena de preludi de la segona secció de l'últim poemari de Ferrater, *Teoria dels cossos*, quarta secció a l'edició definitiva de *Les dones i els dies*, ja que el moviment del cos, els moviments d'unes parts molt concretes dels cossos dels protagonistes de la situació que s'hi recrea, són la base fonamental de l'anècdota que ha motivat la reflexió del poema.

En altres poemes de Gabriel Ferrater els contactes corporals, les situacions eròtiques o les vivències entorn la sexualitat no arriben a conclusions tan afables, sinó que apareixen en un context de brutalitat i de perversió desmesurades. És el cas de “La confiança”, composició que s’acaba amb “Amistat del braç” potser amb la voluntat de fer més evident el contrast entre el contingut de tots dos poemes. A “La confiança”, el jo poètic relata el moment en què una noia explica a un grup de persones com fou violada, possiblement en un col·legi (per tant, quan només era una nena) per uns «voltors», designació que remet metafòricament al grup de violadors. El poema conté diverses imatges obscures, que es tornen inaccessibles i hermètiques pel lector degut a un excés d’ocultació del pretext (Perpinyà, 1997: 129). A més, també es fa difícil diferenciar quins són els passatges que formen part del relat de la noia, i quins són els comentaris propis de la veu poètica, que ofereix al lector la reacció del grup de persones durant el procés d’assimilació de la confiança de la noia.<sup>152</sup> Aquest grup, és a dir, la veu poètica i la resta de persones escoltants, senten una necessitat de comunió: «Tots voldríem / sentir-nos fins i junts, fer-nos un feix / de joncs, i arrecerar les blanques mèdules / sota frescors de molsa», que no vol dir sinó emparar-se en la protecció del grup d’amics amb qui poder confiar, amb qui poder fer-se costat per tal d’afrontar les inclemències de la vida i, així, poder assumir allò dolent que toca de viure. D’alguna manera, doncs, tornem a trobar un indici de conciliació, igual com succeïa a “Amistat del braç”, però és evident que les circumstàncies d’un poema i les de l’altre són del tot divergents i comporten una transcendència de molt diferent grau.

Com ja hem tingut ocasió de remarcar, en moltes composicions de Ferrater apareixen personatges femenins caracteritzats per la seva joventut. De fet, hi ha «dos tipus essencials de personatges: les dones i/o l’estimada com a símbols de la joventut i el jo poètic com a símbol de la maduresa o vellesa. En conseqüència, la parella amorosa que apareix en aquesta obra és la imatge més preclara del pas del temps» (Macià; Perpinyà, 1986: 93). El poema “Mecànica terrestre” incorpora diversos personatges que són un

---

<sup>152</sup> Cornudella realitzà un comentari d’aquest poema per tal de demostrar «que l’elusivitat en l’exposició de l’anècdota és necessària i que l’obscuritat que se’n deriva no impedeix la comprensió del poema» (2002b: 38-39). Tot i que Cornudella donà diverses claus interpretatives, el seu comentari no se centrà en els elements eròtics de “La confiança”, bo i considerant que «el seu tema no és la violació d’una dona, ni la sensibilitat exacerbada d’un determinat individu, ni tampoc les seves pròpies idees o judicis, sinó el joc de reaccions emotives que desencadena en el grup la confessió d’un fet tan esfereïdor i el problema de relació i de comunicació que se’n desprèn» (Cornudella, 2002b: 41-42).



bon exemple d'aquest contrast i, a més, en la composició també prenen una destacada rellevància als moviments dels cossos, fet que la converteix en «un dels primers indicis de l'ús de la matèria corporal dins la cosmovisió ferrateriana» (Font, 2013: 199). En els primers versos, la veu poètica parla dels vells que «recullen llum com ningú, a les mans / de cera que no es fon, plàcida»; seguidament, explica com els joves «surten embriagats del cine heroic / i llencen cigarrets a terra, durs / com la pedra que vol clavar un ocell». A pesar de la constatació d'aquesta primera diferència generacional, nosaltres volem destacar especialment les situacions que presenten els següents versos. En primer lloc, la situació que s'esdevé a l'interior del «café no del tot luxós», en què «un home / que va pels cinquanta anys i és moll però / vehement, com un drap de barberia, / no sap si prefereix d'oferir foc / ell mateix, a la noia que ho espera, / o d'enviar-hi, humiliant-lo, el mosso / sorneguer, que li espia l'avidesa». Així és com la veu poètica presenta un context de seducció paradigmàtica en què un home madur vol conquerir una noia jove. A més, aquest passatge incorpora la presència d'un segon personatge masculí, el mosso, que pot ser tingut com un rival en la lluita per aconseguir l'objecte desitjat.

Un cop explicada la situació de seducció tipus entre un home i una dona a través del punt de vista masculí, en els versos següents la veu poètica realitza aproximadament la mateixa operació a partir de la focalització inversa, és a dir: des de la perspectiva d'una dona. Aquest personatge és caracteritzat com «un aneguet femení, amb una ratlla / de mercromina al turmell dolç on no / trobaràs cap ferida, va corrent / per nua passió, car no té pressa / i vol que ho sapiguem, i riu als vidres / de cada aparador». D'aquesta manera, la veu poètica presenta una dona coqueta que vol cridar l'atenció d'aquells que la poden estar observant. Els moviments d'aquest personatge femení contrasten amb els de la noia pretesa per l'home de cinquanta anys presentats en la situació anterior, ja que una es mou per tal de provocar una reacció i, en canvi, l'altra genera una reacció a partir de la seva immobilitat. Per tant, a “Mecànica terrestre” la veu poètica mostra, des de perspectives diferents, un fet similar: el contrast entre el comportament d'un home i el d'una dona en el context d'una escena de flirteig o de seducció. Una situació de contrastos semblant és la que s'estableix entre l'actitud dels vells i la dels joves en els versos anteriors. Així, podem observar com les quatre situacions humanes presentades a “Mecànica terrestre” estan basades en les contraposicions. Tanmateix, en els versos finals la veu poètica s'encarrega de recordar que allò més important, allò veritablement important, és el càlcul de «les masses, les libracions dels cors» a partir dels cossos i les

distàncies dels personatges que anteriorment han estat retratats. Per tant, el jo poètic insta a la segona persona a la qual s'adreça des de l'inici de la composició, que podria ser perfectament el lector, a identificar el contingut emocional de tots aquells moviments corporals que han estat observats i descrits amb precisió científica.

El poema que segueix “Mecànica terrestre” és “Octubre”, que també incorpora, a la segona part, que és la que transcrivim, la descripció del comportament dels homes per tal d'aconseguir el seu objecte de desig. Una descripció que, d'altra banda, apareix relacionada amb la resignació davant l'inexorable pas del temps, tal com és habitual en la poesia de Gabriel Ferrater:

I acudim a la cita, resignats,  
mentre les fondes llanes femenines,  
amb una dúctil passió d'orquídia,  
s'arrissen lentes i persuasives,  
es retallen i es cusen, s'insinuen  
fins que han empresonat els cossos rossos,  
els companys que han begut sol amb nosaltres  
i encara els eixams d'ànimes abelles  
se'ls dispersen i brunzen flama, llengües  
de l'esperit de foc: però des d'ara  
recollits, més i més cauts i lunars,  
més i més blancs al fons de galeries  
de mines tortes. Meditem enginys—

La veu poètica d'“Octubre” fa una descripció detallada i minuciosa dels moviments dels jersis de llana en els cossos de les noies, que inclou la referència a «una dúctil passió d'orquídia». Aquesta flor, per les seves pròpies característiques i per la representació que n'ha fet la cultura popular, es pot relacionar amb la imatge simbòlica dels òrgans sexuals femenins. Seguidament, el jo poètic continua la descripció amb un seguit de formes verbals que també incorporen un component semàntic sensual: arrissar, persuadir, insinuar, etc. Fins que, finalment, després del recorregut per les diferents formes que poden adquirir els teixits, aquests acaben empresonant metafòricament els cossos de les noies. Llavors és quan els nois, en un «nosaltres» que inclou la mateixa veu poètica, que viuen encara les conseqüències caloroses del final de l'estiu tot i saber

que s'han d'anar acostumant al fred que és a punt d'arribar, mediten enginys per tal de poder posseir els cossos de les noies empresonats per les llanes.<sup>153</sup>

Una experiència de la sexualitat molt més descarnada, brutal, que contrasta el lirisme d'"Octubre" és "Petita guerra", una composició en què la veu poètica relata algunes de les seves vivències de joventut enmig de l'esdevenir d'una guerra. Tot i que nombrosos versos del poema estan dedicats a la mort d'una «pagesa d'Aragó, que va pujar / a un camió militar, i va fer / també de símbol fàcil», nosaltres ens centrarem especialment en la trobada sexual que el jo poètic descriu en un fragment posterior:

I encara que fantàstica, tampoc  
tenia res de personal, la basca  
que em va agafar, un instant del llarg examen  
i amb l'ajuda del sol, que castigava  
durament el cobert raconer i l'era  
hirsuta d'un rostoll de creus i d'ossos  
que era aquell cementiri de poblet,  
quan la fetor de mort em va semblar  
que era l'olor d'un sexe brut. Vol dir  
que jo era tan jove com ho són  
els que van a les guerres, i la carn  
els fa por, i la destrossen i n'abusen.  
Tot emblemàtic, immemorial.

Eros i thànatos són els dos pols entre els quals bascula l'encontre sexual del jo poètic amb la noia basca, perquè el poema mostra «*the witnessing of a life in which the only possible source of pleasure, the flesh, is being systematically destroyed*» (Roser, 2000). A més, en aquest fragment podem tornar a comprovar, com és habitual en la poesia de Ferrater, que la joventut s'associa a la inexperiència. En el context bèl·lic en què se situa la composició, la inexperiència és el tret característic dels participants a la guerra, que apareix desmitificada a través d'una ironia objectivadora del jo poètic. La descripció que ofereix del conflicte bèl·lic, a partir de diverses anècdotes intranscendents per a la simbologia global de la guerra, és del tot impersonal: la lesió de la pagesa aragonesa, la basca amb qui la veu poètica manté una relació sexual, fins i tot el mateix jo poètic i les

---

<sup>153</sup> És remarcable la diferenciació que Ferrater estableix entre l'estiu i la tardor a través de la identificació amb el sol i la lluna, respectivament, ja que en els versos finals del poema "Cambra de la tardor", que tindrem ocasió de comentar en el capítol següent, torna a utilitzar aquesta mateixa imatge.

seves pors, que són les mateixes pors de tots aquells joves «que van a les guerres». Possiblement a causa de la impersonalitat que comporten les guerres, doncs, la descripció de l'escena sexual que apareix en el poema és tan crua, construïda amb els termes exactes, sense possibilitat de metàfores o imatges poètiques que puguin desemascarar les veritables circumstàncies en què es produí.

Una situació igualment brutal és la que trobem al poema següent, “Mala memòria”,<sup>154</sup> en què el jo poètic recrea una experiència sexual passada que el condueix a reflexionar sobre els processos de la memòria i la dificultat d'oblidar els records.

La paret era de carreus enormes  
i emblanquinada amb calç blavosa. El llit  
(una gran baluerna, reparada  
amb llatges d'una caixa de conyac)  
arrambat a la pedra, era un cavall  
de toros, que abocava les entranyes:  
dos matalassos de panolla, gris  
el de sota i vermell el de damunt,  
mal coberts pel llençol emmascarat  
de pols i de betum, car les sabates  
no es creu que facin nosa per l'amor  
de preu més baix. La noia que venia  
dins d'un alvèol d'aquell poble gòtic  
el seu cos poc format, rudimentari  
com la plebs, molt antiga i molt moderna,  
parlava amb accent xava, i era trist.  
Diu que es deia Victòria. Tenia  
una foto del seu promès, i dues  
només, de seves: una als catorze anys,  
l'altra de passaport.

No sé què fer-ne,  
com la barra de lacre que ens ve als dits  
quan regirem un escriptori vell,  
dins l'alta nit, mentre s'esquerda un gall.

---

<sup>154</sup> A la primera edició de *Da nuces pueris* l'ordre de “Petita guerra” i “Mala memòria” era invers. A més, el final de “Mala memòria” era considerablement diferent del que apareix a l'edició definitiva de *Les dones i els dies*, per aquest motiu en volem reproduir l'última estrofa: «Però per què la memòria, on moren / les coses convincents i designades, / porta aquesta desferra? Un crit d'un gall, / com un suro podrit que flota en l'aigua / de l'alta nit. Ve de lluny, de quinze anys» (Ferrater, 1987: 57).

En els versos inicials de “Mala memòria” el jo poètic descriu l’interior d’una cambra: primer les parets i, seguidament, un llit. A través de la caracterització que acompanya el llit, podem observar com el sexe és vist com un acte passional –pel «cavall / de toros»– i instintiu –perquè aboca a «les entranyes»–, tot i que es tracti d’un “amor” de preu baix. D’aquesta manera, doncs, amb la progressió de detalls que va oferint la veu poètica, el lector acaba descobrint que la cambra no és sinó l’habitació en què una noia exerceix la prostitució. L’objectivitat del jo poètic continua fins a la descripció de la noia. Tanmateix, en el segment final de la composició, l’objectivitat descriptiva del jo poètic s’esquinça i comença a reproduir les seves pròpies impressions sobre la situació i les sensacions viscudes en companyia de la noia. Així, els versos finals funcionen a la manera d’epifonema, en el què hi trobem la reflexió moral del jo poètic, perplex davant el fet de ser incapaç de desfer-se del record de la trobada sexual anteriorment descrita, constatant que el funcionament de la memòria es regeix per unes directrius imprevisibles i incontrolables. A més, declara obertament que no sap què fer-ne, d’aquests records, que són comparats a una «barra de lacre que ens ve als dits / quan regirem un escriptori vell, / dins l’alta nit, mentre s’esquerda un gall», una imatge que, alhora, funciona com a correlat objectiu del record de l’experiència relatada: una cosa vella, que no crida gens a ser recuperada.

Una altra referència explícitament sexual és la que trobem a la part final del poema següent, “Fi del món”, en què, novament, el jo poètic reflexiona sobre els mecanismes de pervivència dels records. El títol del poema indica un final absolut, però a mesura que s’avança en la descripció d’aquest final, es matisa la seva naturalesa: és el record de la persona estimada en la consciència del jo poètic allò que ha finalitzat, fet que comporta també l’acabament del món que havien compartit la veu poètica i aquest “tu” absent a qui es dirigeix la composició. Tot aquest món, en el moment en què se situa l’enunciat del poema, sembla una realitat falsa. Per tant, com en altres poemes de Ferrater, hi ha un present textual que distancia la veu poètica del moment en què es produïren les accions recordades. Per exemple, les llàgrimes que la veu poètica vessà a causa de l’abandonament de l’ésser estimat, que es podrien considerar la prova més convincent del seu dolor, en el present de l’escriptura poemàtica «sembla que no són res». Tanmateix, allò que ens interessa especialment de remarcar són els versos en què aquestes llàgrimes «Es van donant / a l’amplària grisa, jaspiada / d’esperma pàl·lid,

embafós», ja que l'esperma, en aquest cas, és el producte de l'evocació onanista del món de parella finalitzat que realitza el jo poètic al llarg de la composició. Així, la metàfora de l'esperma serveix a la veu poètica per amplificar significativament l'estat del seu no-record: la simbòlica ejaculació «no se sustenta en la sintaxi del desig, ans el contrari, la nega, ja que no hi ha subjecte desitjat ni plaer desitjat» (Font, 2013: 288).

Un altre dels poemes de Gabriel Ferrater que també tracta sobre la ruptura d'una relació sentimental és "Posseït". Tot i això, la diferència entre "Fi del món" i "Posseït" és que el primer es refereix al procés d'acceptació de la ruptura, negant la validesa dels sentiments sobre els quals es fonamentà la relació; i en canvi, "Posseït" fa de contrapès a través de la racionalització d'una experiència fallida (Cornudella, 2002a: 56).

Sóc més lluny que estimar-te. Quan els cucs  
faran un sopar fred amb el meu cos  
trobaran un regust de tu. I ets tu  
que indecentment t'has estimat per mi  
fins al revolt: saciada de tu,  
ara t'excites, te me'n vas darrera  
d'un altre cos, i em refuses la pau.  
No sóc sinó la mà amb què tu palpeges.

"Posseït" és un poema paradigmàtic de Ferrater, que ha estat objecte de nombrosos comentaris, realitzats des de perspectives diferents que ofereixen com a resultat lectures interpretatives divergents, algunes de les quals ressenyarem a continuació. En primer lloc, l'ambigüitat inherent a la comparació del primer vers es pot interpretar en dues direccions oposades. La primera seria l'expressió de «l'altíssim grau d'intensitat» (Arqués, 2001: 130) del sentiment amorós que sent la veu poètica envers l'estimada. La segona interpretació es troba en el sentit oposat, ja que «qui diu "Ja no sóc al lloc on t'estimava, he anat més enllà", el que afirma abans de res és "Ara sóc en un altre lloc on ja no cal que t'estimi, on de fet ja no t'estimo"» (Cornudella, 2002a: 39); d'aquesta manera, ser més enllà o més lluny d'estimar, pot voler dir haver deixat d'estimar. Sigui com sigui, el que és evident és que aquest (des)amor es relaciona amb la mort a través de la metàfora dels cucs, que quan mengin el cos mort del jo poètic trobaran un regust de l'estimada. La possessió, per tant, que ha efectuat l'estimada envers la veu poètica és total: el desig que ella ha inculcat al jo poètic és tan profund, que fins i tot els cucs hi

trobaran el seu gust. El fonament sobre el qual se sustenta la relació amorosa que apareix descrita en el poema és el desig corporal, ja que a “Posseït” es rebutgen «els termes tòpics de l’esfera sentimental a favor de termes físics» (Cornudella, 2002a: 40). El tòpic de l’amor *ultra mortem* i la idea de la memòria del cos no són cap innovació ferrateriana, sinó que compten amb una llarga tradició literària.<sup>155</sup> Tanmateix, Ferrater els modificà subtilment a través de la significació que prenen els cossos –de persones o d’animals, de vius o de morts– des de l’inici del poema. Els cucs que engoliran el cos mort del jo poètic reben un tractament personificat, són gairebé humanitzats mitjançant el «sopar fred» (Arqués, 2001: 137). Però, a més a més, es tracta d’un «sopar fred» amb regust d’ella, i el gust és una propietat identificable amb les capacitats sensibles dels éssers humans. Així doncs, totes les absorcions corporals (la de l’estimada dins el jo poètic i la del jo poètic –i, de retruc, l’estimada– dins els cucs) que apareixen en els primers versos de la composició demostren la rellevància de les accions i les necessitats corporals que forneixen el conjunt de “Posseït”.

El moviment serpentejant de l’argument del poema també es plasma paral·lelament amb la construcció formal i mètrica. Els versos centrals incorporen dos encavalcaments importants que s’inicien amb un gir que, alhora, conté una repetició: «de tu. I ets tu». Aquesta duplicitat s’ha de relacionar forçosament amb la possessió que ha efectuat l’estimada envers el jo poètic, desposseint-lo de la seva pròpia identitat i convertint-lo, doncs, en ella mateixa, ja que ella ha estat la força que ha empeltat de desig la veu poètica. Els finals d’aquests versos tallen la seqüència sintàctica lògica, donat que el jo poètic expressa la perplexitat davant la mostra de narcisisme, qualificada d’indecent, de l’estimada: «el desig d’ella és el desig del subjecte desitjant traslladat a si mateixa» (Font, 2013: 175). Per tant, ella s’ha fet estimar pel jo poètic –s’ha estimat a través del jo poètic– un cop aquest es trobava desposseït de si mateix i el seu cos havia esdevingut la transsubstanciació de l’estimada. D’aquesta manera es materialitza la possessió eròtica: el jo poètic ha estat alienat, ha esdevingut “tu”. El «revolt» del següent encavalcament, que forma un altre moviment serpentejant, marca un canvi de direcció en els objectius carnals d’aquest “tu”, que tan podria ser el “tu” que es refereix a l’estimada com el “tu” que es troba dins el jo poètic i que no deixa de ser un reflex del desig inculcat per l’estimada dins el cos de la veu poètica posseït per aquesta força. En

---

<sup>155</sup> Per a més informació sobre les fonts literàries que Ferrater podia haver utilitzat, remetem als articles d’Arqués (2001: 121-143), Cornudella (2002a: 31-57) i també a l’estudi de Jordi Julià (2007: 225-226).

aquest punt, el poema (i la crítica que s'ha encarregat de comentar el poema) ofereix diverses opcions possibles d'interpretació. En primer lloc, podem

«contemplar la possibilitat d'una relació homosexual (aparentment més rebutjada que desitjada) entre el jo i l'altre que s'expressa com si fos una relació heterosexual a causa de la interposició de la noia. El jo i l'ella abans, quan s'estimaven, formaven un sol cos i una sola ànima; el lligam encara no s'ha trencat del tot, malgrat la infidelitat; per la qual cosa, quan la noia abraça el rival, és com si part del jo també l'acariciés; el jo, només de pensar-ho, experimenta odi i fàstic (perquè el rival, posseint-la a ella, els posseeix a tots dos)» (Perpinyà, 1997: 102).

Tanmateix, aquesta interpretació té un problema, i és que "l'altre cos" que apareix en el poema, el cos que en l'últim vers és palpat per una mà que pertany tant a l'estimada com al jo poètic, no apareix connotat amb cap marca de gènere. L'altre nou amant, doncs, tant pot ser un home com una dona:

«si qui actua és la dona estimada, que ha traït el jo líric amb un altre "cos", llavors el jo líric que es fon i es confon amb i en ella és també endut a la traïció, amb l'ambivalència derivada de l'ambigüïtat del cos nou (si és masculí, llavors tindrà una relació homosexual; en el cas invers, del Tu que busca una Ella, llavors el jo líric gaudiria d'una relació heterosexual a través d'una altra persona)» (Arqués, 2001: 141).

Així mateix, també podem entendre que és precisament el jo poètic «qui busca un altre cos –masculí o femení, no importa– portant a dins el fantasma dominant d'aquella dona amada (Tu), la qual també és arrossegada a cometre fantasmàticament una traïció» (Arqués, 2001: 141). D'aquesta manera, el neguit i l'angoixa, que expressa la veu poètica es pot justificar a partir de la sentència de l'últim vers: la mà que palpa un altre cos –un cos que no és el de l'estimada– és la mà del jo poètic, però la força que l'empeny a fer-ho no prové d'ell mateix, sinó que prové de l'estimada convertida en desig del jo poètic (Cornudella, 2002a: 45).

Tant en un cas com en l'altre l'argument de la composició acaba amb un resultat força similar: la dona sent desig d'ella mateixa, per aquest motiu empelta el jo poètic de desig d'ella, quedant aquest posseït per la seva força sensual. Quan un dels membres de la parella queda exhaust del joc pervers de miralls que és la seva relació, busca altres



cossos amb els quals excitar-se de nou. Tot i això, aquestes noves experiències sexuals inclouen, també, per la força de la possessió eròtica primera, l'antic amant, amb qui es recorren conjuntament els cossos nous. En aquest sentit, la relació entre "Posseït" i "El mutilat", poema que no hem comentat anteriorment per la seva manca de contingut estrictament eròtic, és evident, ja que totes dues composicions s'articulen «des de la retòrica de la identitat poètica i, sobretot, de l'experimentació dels límits textuais del *jo* i la seva subjectivitat» (Font, 2013: 29). Els dos poemes versen sobre l'esquinçament que suposa la finalització d'una relació de parella, amb la singularitat que en la ruptura hi intervenen tres personatges, per bé que les seves respectives veus poètiques ho enfoquen des de perspectives diferents. El *jo* poètic de "Posseït" comparteix amb el *jo* poètic d'"El mutilat" una forma de desdoblament; però si a "El mutilat" la veu poètica «intenta una última maniobra retòrica per fer valer el seu desig» (Cornudella, 2002a: 54) i, així, evitar de conviure amb el seu propi *jo* abandonat, a "Posseït", contràriament, veiem com el *jo* poètic comparteix amb l'antiga estimada les mateixes noves experiències sexuals. Per tant, tot i que les dues composicions es refereixen a una experiència de ruptura sentimental, "Posseït" mostra el vessant més eròtic i carnal que pot comportar el despreniment de l'amor.

El poema que segueix "Posseït" és "Maria", el títol del qual remet, suposadament, al nom de la noia estimada, que novament és absent. En els versos inicials, la veu poètica descriu alguns dels atributs de la noia, com per exemple el seu tacte, i ho fa a través de diverses sinècdokes. En primer lloc, parla dels seus cabells, que no «cobrien del tot les orelles» i, en el vers següent, dels «ornaments pesats», que semblen referir-se a la roba. Així doncs, Ferrater optà per oferir una imatge parcial de l'estimada, potser perquè, com es pot comprovar en els versos finals, ella es troba «molt lluny» i, per tant, tots els enunciats de la veu poètica no han estat sinó rememoracions d'alguns, però només alguns i, per tant, parcials, records que encara conserva de la noia. També ens sembla interessant remarcar el fet que el *jo* poètic, ja en el moment en què es produí la trobada amb l'estimada, es veia identificat amb el vent: «odi del vent / que no sabia com desferlos». D'aquesta manera és com la veu poètica expressa el desig i, alhora, la frustració experimentats en el moment en què tenia la noia al seu costat però no aconseguia treure-li la roba. A més, la imatge del vent suggereix una força en moviment difícil d'aturar i també difícil de controlar. En aquest sentit, són ben significatives les frases que ocupen els versos finals, perquè són les que fan del tot evident la llunyania de l'estimada: «Tu, /

nòmada de molt lluny, cap a molt lluny». El fet que la noia es qualifiqui de «nòmada» implica un moviment continu, que queda reforçat amb «la preposició “de” davant del sintagma “molt lluny” implica una separació d’origen i la preposició “cap a” implica un moviment cap a un més enllà, cap al futur» (Massip, 2011: 7). Per tant, el passat i el futur de la noia marquen una distància –temporal i física– envers la veu poètica. L’últim vers de la composició mostra la contradicció amb què el jo poètic viu el seu desig: «Jo com un vent, jo insistint amb el vent». Si bé ell és comparat amb el vent, la força motriu que l’empeny cap a la noia, també ha de lluitar contra la distància que els separa, és a dir, es troba movent-se enmig del no-res donada l’absència de l’estimada.<sup>156</sup> El vent, per tant, realitza una funció ambivalent en el poema: és identificable amb la força del desig que empeny el jo poètic a cercar la noia, però, alhora, mostra el distanciament que impossibilita la unió de la parella.

Els últims dos poemes de la primera secció de *Les dones i els dies*, “By natural piety” i “Exeunt personae”, tenen com a protagonistes diferents dones, filtrades per la perspectiva masculina del jo poètic. Tots dos poemes, malgrat les diferències evidents, es poden relacionar perquè la veu poètica ofereix un retrat de les peculiaritats individuals de diverses dones, l’estimada en el cas de “By natural piety” i tres dones distintes en el cas d’“Exeunt personae”, incloent-hi, en alguns fragments, algunes referències eròtiques o amoroses que volem destacar.

A “By natural piety”<sup>157</sup> els records del passat de la noia hi exerceixen un paper fonamental, ja que la composició transita per un viatge, físic i simbòlic al mateix temps, a través de la rememoració de les vivències infantils i adolescents de la noia. El viatge arriba fins a concloure que és gràcies a la suma de totes les experiències passades que anem naixent com a persones adultes; és a dir, que la singularitat de les vivències anteriors és el que determina la manera de ser en el present. El punt de partida de l’experiència que recrea la composició és la voluntat del jo poètic de conèixer el passat de l’estimada. És destacable el recurs formal que utilitzà Ferrater per marcar el contrast entre passat i present:

---

<sup>156</sup> A propòsit de la poesia de Carles Riba, autor que Ferrater admirà, s’ha postulat que el vent podria representar la imatge del destí i que els camins podrien representar la imatge de la voluntat (Boixareu, 1978: 211). Aquesta lectura concordaria perfectament amb el contingut del poema “Maria”.

<sup>157</sup> Partim d’una minuciosa anàlisi del poema realitzada per Pere Ballart (1991: 94-100).

embullats de marrades. El teu cos  
ha pujat fins aquí.

Vull que ara em duguis  
avall. Vull que m'ensenyis els indrets

Els dos encavalcaments i la ruptura tipogràfica del canvi d'estrofa mostren clarament les diferències entre el passat de la noia i el present compartit amb el jo poètic: el cos d'ella ha arribat dalt, és a dir, s'ha format i ha crescut. Però la veu poètica li demana que el condueixi avall, fins al fons de la seva memòria, per així poder recórrer conjuntament el camí vital que ha seguit. El procés de creixement corporal de la noia es mostra en diversos fragments de la composició, alguns dels quals inclouen clares connotacions sexuals («la teva / closa i total natura femenina») i d'altres en què el significat no va més enllà del creixement físic («la bàscula et marcava el benefici»). Tanmateix, el que ens sembla més destacable és que la representació de la noia efectuada a partir de les diferents parts del seu cos aparegui a l'inici i al final del poema, dos fragments importants donada la seva singular posició en la composició, i que ho faci a través de la forma sinecdòquica. La primera es refereix al cabell de la noia, concretament a la llum solar reflectida sobre el cabell de la noia, «una operació amb clar valor de sinècdoque» perquè «remet a la noia en tota la seva contingència» (Ballart, 1991: 96). La segona és la mà que apareix en els últims versos, que significa el retrobament simbòlic entre la noia i el present, i també el retrobament físic entre la noia i el jo poètic. La relació entre aquests dos fragments és evident, doncs, perquè si bé a l'inici hi apareixia «l'obra d'un sol instant», que era la llum sobre el cabell de la noia, al final del poema hi trobem «l'obra bona del passat», que no és sinó la mà de la noia –i, per extensió, la noia al complet– construïda a partir de totes les seves experiències anteriors resseguides al llarg de la composició.

Com ja hem apuntat, tot i que els dos poemes comparteixen un mateix protagonisme femení, les diferències entre “By natural piety” i “Exeunt personae” són diverses. A “Exeunt personae” es fa un retrat de tres personatges femenins, cadascun dels quals ocupa una de les tres estrofes de la composició. Cada una de les estrofes comença amb un “Tu”, que es refereix a la dona a la qual es dirigeix directament la veu poètica. La primera estrofa retrata la «filla clara del silenci», en què no sabem detectar-hi reminiscències o subtiletes eròtiques. En canvi, en la segona i la tercera estrofa, n'hi

apareixen diverses. La segona estrofa està dirigida a la «mare dels obllits», que segurament a causa de la seva naturalesa caduca i, per tant, amb una memòria passatgera, no reclama a la veu poètica el seu amor, fet que li provoca una intranquil·litat que no li permet serenar. Tot i això, és en la tercera estrofa, que reproduïm a continuació, on s'hi pot detectar un contingut més explícitament eròtic:

Tu, germana indulgent, no veus en mi  
coses que et facin nosa per no veure'm,  
i em prens com un costum, obert i buit,  
i vas per mi sense enretirar res,  
amb un instint de molt abans, senzill  
com ho és la sang dels homes i les dones.

En primer lloc, ens sembla destacable que en el primer vers de l'estrofa el jo poètic qualifiqui la noia de «germana indulgent»<sup>158</sup> perquè, d'aquesta manera, tots dos es troben situats en una mateixa posició, no hi ha distàncies generacionals ni jerarquitzants com pot succeir en el cas de la «filla» i de la «mare», aparegudes en les estrofes anteriors. A més, el qualificatiu «indulgent» indica que no hi ha la voluntat de fer mal. L'adjectiu pot contrastar amb els versos següents, en què el jo poètic mostra un to de certa queixa envers l'actitud de la dona, que l'utilitza –és ben fàcil pensar que sexualment– sense refinaments ni subtileses. Tanmateix, en els versos finals, aquesta actitud, que podríem qualificar d'ancestral, es veu justificada gràcies a la qualificació adjectiva: és un instint antic i senzill, que es compara a un element natural i vivificador com la sang «dels homes i les dones». Aquesta última apreciació també ens sembla destacable, ja que reforça la idea d'igualtat entre un sexe i l'altre apareguda al primer vers de l'estrofa. Per tant, de les tres dones presentades a “Exeunt personae”, l'última és la que s'aproxima més al jo poètic masculí, malgrat o gràcies al seu rudiment voraç i instintiu.

Finalment, abans de tancar l'apartat dedicat a *Da nuces pueris*, volem comentar breument una composició que Ferrater descartà per a la publicació de *Les dones i els dies*, “Per celebrar la joventut”, que conté algunes imatges eròtiques remarcables. Pel fet

---

<sup>158</sup> Aquesta denominació també recorda al primer vers de “L'invitation au voyage” de Baudelaire, al qual ja hem fet referència anteriorment: «*Mon enfant, ma soeur*». A més, la caracterització de la dona a la qual es dirigeix el poema de Ferrater, concorda perfectament amb la caracterització femenina efectuada per Baudelaire en aquesta composició.

de tractar-se d'un poema publicat només a la primera edició de *Da nuces pueris*, ha acabat relegat a una posició molt poc vistosa, però ens sembla un poema prou interessant per tenir en compte en el corpus de composicions eròtiques o amoroses de Gabriel Ferrater.

La veu poètica de "Per celebrar la joventut", a més d'oferir una descripció eminentment plàstica d'una noia amb qui ha mantingut una relació sexual, expressa una problemàtica inherent en el fet poètic: la difícil relació entre allò que es diu i allò que es voldria dir, així com la inseguretats davant la possibilitat d'arribar al coneixement veritable a través dels mots.

Or i cirera i taronja. Colors  
tots d'ànima vermella. Si els explico,  
si els poso en un bon ordre, i dic que d'or  
ho és el cabell, parlo d'un roig de llavis  
i d'un vestit taronja, faré prou,  
ara que parlo d'una noia? Em sembla  
que encara hauria de comprendre l'ànima  
vermella d'aleshores, els colors  
desordenant-se àgilment, i fugint  
cadascun d'ell mateix, per a ser més  
germà dels altres, i cremar a la flama  
vermella, on se'm fonia el fil de plom  
per on m'allargo gris, quan no em sorprèn  
cap ànima, i no em toca sinó creure  
que sé el que dic (i parlo d'una noia).

Des del primer vers, la veu poètica ofereix una descripció de l'amant a partir de tres colors, que primer s'ubiquen en el cos de la noia separatament i, més endavant, en expressar la relació sexual mantinguda, es fonen conjuntament per tal de cremar en una mateixa flama, que es pot considerar una reminiscència del «urimur igne pari» ovidià (*Heroides*: XIX, v5). Aquesta «flama vermella» no és sinó el sexe de la noia, ja que el jo poètic reconeix que és en aquest lloc, en aquesta flama, on se li fon «el fil de plom / per on m'allargo gris», metàfora utilitzada per referir-se al sexe masculí. La problemàtica sobre la comprensió a través dels mots utilitzats pel poeta arriba més endavant, quan es pregunta directament si aquests tres colors són suficients per

descriure la noia en qüestió. La seva resposta indica que també hauria de tenir en compte «l'ànima / vermella d'aleshores», és a dir: l'aspecte de l'interior de la noia en el moment d'entregar-se sexualment. Tanmateix, en els versos finals el jo poètic confessa que aquella ànima no va sorprendre'l i que, per tant, segurament no hi havia res gaire interessant en l'interior de la noia. Per tant, amb la descripció física del seu cos a través dels tres colors en té prou per fer-ne el retrat degut.

D'aquesta manera, la veu poètica relaciona l'erotisme amb la creació poètica i, al mateix temps, ofereix una distinció clara entre l'interior de les persones i el seu aspecte físic –ja hem advertit la importància que adquireixen els cossos en la poesia eròtica de Ferrater– en el moment de consumació carnal; per bé que en el cas concret de “Per celebrar la joventut” hi ha una aposta clara per la superficialitat colorista i sinestèsica del femení. Per tots aquests motius hem cregut pertinent d'incloure'l en el corpus de la present tesi doctoral, ja que ofereix un tractament de l'erotisme que no trobem en gairebé cap dels altres poemes del mateix Ferrater i, per tant, aporta una visió nova de l'objecte d'estudi de la present tesi doctoral.



#### 4.2.2. *Menja't una cama*

Tal com hem indicat a la presentació de *Da nuces pueris*, dos dels poemes inclosos a la primera edició d'aquest poemari també foren publicats a la primera edició de *Menja't una cama* i, finalment, inclosos a la segona secció de l'edició definitiva de *Les dones i els dies*. Es tracta de “Cambra de la tardor” i “Le grand soir”. De fet, “Cambra de la tardor” era l'encarregat de tancar *Da nuces pueris*, i a *Menja't una cama* servia d'obertura del poemari. Aquest desplaçament és menys evident en l'edició definitiva de *Les dones i els dies*, ja que la seqüència lògica en la lectura dels poemes consecutius de cada secció no canvia.<sup>159</sup> Tot i les variacions existents entre el primer i el segon poemari de l'autor, existeix certa continuïtat, ja que «Ferrater va pretendre establir una clara connexió entre les seves dues primeres obres en fer encapçalar el seu segon llibre amb una de les seves millors peces, “Cambra de la tardor”» (Julià, 2004: 23). Aquesta és una de les seves composicions breus més recordades i més admirades, i ha gaudit de nombroses aproximacions per part de la crítica ferrateriana.

La persiana, no del tot tancada, com  
un esglai que es reté de caure a terra,  
no ens separa de l'aire. Mira, s'obren  
trenta-set horitzons rectes i prims,  
però el cor els oblida. Sense enyor  
se'ns va morint la llum, que era color  
de mel, i ara és color d'olor de poma.  
Que lent el món, que lent el món, que lenta  
la pena per les hores que se'n van  
de pressa. Digueu, te'n recordaràs  
d'aquesta cambra?

«Me l'estimo molt.

Aquelles veus d'obers – Què són?».

Paletes:

manca una casa a la mançana.

«Canten,

i avui no els sento. Criden, riuen,

i avui que callen em fa estrany».

Que lentes

---

<sup>159</sup> Si deixem de banda, esclar, l'epígraf de La Fontaine i la “poètica” de Ferrater amb què es tancà la primera edició de *Da nuces pueris*.



les fulles roges de les veus, que incertes  
quan vénen a colgar-nos. Adormides,  
les fulles dels meus besos van colgant  
els recers del teu cos, i mentre oblides  
les fulles altes de l'estiu, els dies  
oberts i sense besos, ben al fons  
el cos recorda: encara  
tens la pell mig del sol, mig de la lluna.

El poema “Cambra de la tardor” presenta l'escena d'una parella a l'interior d'una cambra després d'haver consumat una relació sexual.<sup>160</sup> La cambra o l'estança és un motiu líric que compta amb una llarga tradició literària i, en la poesia catalana del segle XX, és freqüent que també incorpori dos elements inseparables del seu context: la finestra i la persiana (Balcells, 1988: 54). El poema de Ferrater comença, precisament, amb la plasmació lírica del símbol de la persiana,<sup>161</sup> que aïlla els amants de l'exterior però que, al mateix temps, i pel fet de trobar-se «no del tot tancada», deixa passar la llum, l'aire i els sorolls externs a l'interior de l'habitació en què es troben els amants. Els set primers versos del poema, doncs, són la descripció ambiental de l'escena que discorre a l'interior de la cambra. En primer lloc, la persiana i el contrast entre l'aïllament i l'obertura; en segon lloc, la constatació de la veu poètica que el cor acabarà oblidant el record de la llum que projecten les trenta-set esclatxes de la persiana; i, per últim, la descripció sinestèsica de la llum, «que ara és color d'olor de poma», una «metonímia poèticament productiva a causa del seu referent del perfum de la poma, madura i odorífica, tan característicament tardoral» (Romeu, 1993: 285), ja que la composició se situa en l'època de l'any en què és habitual efectuar la recollida de les pomes.

---

<sup>160</sup> A propòsit de “Cambra de la tardor”, Jordi Julià destacà que «la poesia ferrateriana és permeable a contenir nous usos amorosos, al marge del matrimoni –com no ho havia estat fins aleshores la poesia catalana–, abundant en els encontres íntims entre dues persones» (Julià, 2004: 23). De l'afirmació de Julià podem estar d'acord amb la novetat i el trencament que suposà l'obra de Gabriel Ferrater en el moment en què fou publicada, però en cap cas no podem subscriure l'afirmació sobre «els nous usos amorosos, al marge del matrimoni», perquè en trobem nombrosos exemples des dels inicis de la literatura catalana. Només en la present tesi doctoral ja hem analitzat les obres poètiques de dos autors que demostren que les experiències eròtiques fora del matrimoni, presentades, a més, a través d'un explícit tractament, són freqüents en la poesia catalana de l'època immediatament anterior a Ferrater. De fet, aquest és un dels objectius principals del nostre estudi: demostrar que la temàtica eròtica no ha restat en cap moment al marge de la literatura catalana.

<sup>161</sup> Com ha estat indicat, són diversos els poemes de Ferrater en què l'observació i la descripció del món s'efectuen des de la contemplació rere la finestra (Balaguer, 1991: 50).

Seguidament, el jo poètic es plany de la lentitud del món amb la repetició d'una mateixa frase que no fa sinó reforçar la idea de perennitat, tot contraposant-la amb la rapidesa amb què fugen les hores felices que ha compartit juntament amb l'estimada. El marcat contrast entre la fugacitat del temps que ha compartit amb la noia i la lentitud del món troba un paral·lel en el contrast entre l'exterior i l'interior de la cambra que ha estat descrit en els versos inicials. Els binomis i contraposicions són recurrents en l'obra poètica de Ferrater, i "Cambra de la tardor" és un dels poemes en què aquesta operació queda perfectament exemplificada. També són característics de l'obra de Ferrater, sobretot a partir de *Menja't una cama*, els diàlegs en estil directe entre diferents personatges. En aquesta composició podem observar com la veu poètica formula a l'estimada una pregunta directa: si recordarà la cambra que ha estat escenari de la seva trobada sexual. La resposta de la noia, breu però significativa, també apareix en estil directe, amb un trencament formal i tipogràfic de vers que no fa sinó reforçar visualment l'intercanvi de veus amb un ritme més viu. La noia sent amor per la cambra, per aquest motiu la recordarà un cop s'hagi separat del jo poètic. D'aquesta manera, doncs, és com si l'amor materialitzat carnalment per la parella hagués travessat les fronteres corporals dels amants i hagués arribat a envair fins i tot l'habitació en què tingué lloc la seva trobada sexual, com si la cambra fos una extensió del seu amor.<sup>162</sup> Per tant, en la resposta de la noia s'hi pot llegir una idea clau del poema i del conjunt de la poesia de Gabriel Ferrater: en la mesura en què estimem (o hem estimat) algú o alguna cosa, som capaços de mantenir-ne viu el record en la memòria. Com veurem, l'amor i les relacions sexuals s'assimilen a l'experiència corporal, no pas sentimental, i per aquest mateix motiu som capaços de conservar-ne el record.

Tanmateix, el fil discursiu de la noia canvia ràpidament de direcció. Es preocupa per les «veus d'obriers» que solien arribar des de fora i que en el present en què se situa l'anècdota poemàtica «avui que callen se'm fa estrany». Per tant, la noia experimenta una sensació de perplexitat degut al canvi d'hàbit dels obrers, fet que reforça la idea de moviment continu que es troba a la base del poema: contrast entre interior i exterior, transcurs incessant del temps, canvis de llum, diferències entre oblit i record, moviments dels cossos dels amants, etcètera. Fins i tot l'arribada de les fulles roges, característiques de l'estació de l'any en què se situa la composició, es troba expressada

---

<sup>162</sup> Aquesta mateixa idea apareix en poemes posteriors de Gabriel Ferrater, i serà fonamental a la quarta secció de *Les dones i els dies*, que correspon a la segona part del poemari *Teoria dels cossos*.

en termes que denoten canvi i moviment. En primer lloc, perquè les veus dels obrers són assimilades a les «fulles roges» que, a més, són qualificades de «lentes», igual com ho era el món de què es planyia el jo poètic en els versos anteriors. El fet que tant les «fulles roges de les veus» i «el món» es qualifiquin de lents demostra com aquestes «fulles roges» no són sinó una metonímia de la totalitat del món exterior. Però, d'altra banda, les fulles de les veus apareixen amb un nou apel·latiu un vers enllà: «incertes». D'aquesta manera, es representa l'exterioritat de la cambra com un món insegur en què, possiblement, l'única certitud sigui el pas del temps.<sup>163</sup>

D'altra banda, els besos que el jo poètic efectua sobre el cos de la noia són també assimilats a les fulles, conjugant així desig eròtic i temporalitat cíclica. Tanmateix, en aquest cas, les fulles dels besos es troben adormides, fet que potencia «la visió dels moments immediatament posteriors a l'amor» (Vallcorba, 2001: 332). El contrast, doncs, entre l'exterior (insegur) i l'interior (segur) de la cambra es demostra també a través de l'actitud d'unes i altres fulles: unes són lentes i incertes; les altres, tranquil·lament adormides, colguen el cos de la noia. El fet que els besos de l'amant es vegin identificats amb les fulles troba una justificació en els versos següents: després d'un estiu, època en què les fulles encara es troben dalt dels arbres, arriba la seva caiguda, és a dir: arriba el recer, l'espai recollit en què els amants poden donar-se escalfor mútuament. Tot i això, també podem interpretar que la caiguda de les fulles tardorals funciona com a correlat objectiu per tal d'expressar el declivi de la relació amorosa entre el jo poètic i la noia. D'aquesta manera, el pas del temps reflectit en el poema mostraria «les transformacions del sentiment al llarg d'una relació amorosa» (Macià; Perpinyà, 1986: 122). Malgrat les diferents lectures que podem fer de “Cambra de la tardor”, aquestes no afecten, al nostre entendre, el sentit últim del poema, ja que la plasmació de l'escena amorosa d'una parella just després del moment d'haver consumat l'acte sexual permet d'emetre una reflexió sobre l'amor i la condició humana amb una meditació sobre el pas del temps. En els últims dos versos del poema hi trobem l'epifonema, la reflexió moral que se'n desprèn, en què hi apareix una idea recurrent en l'obra ferrateriana: la memòria del cos. El cos és capaç de recordar profundament els dies oberts de l'estiu, ja que tal com s'indica en l'últim vers del poema, la pell de la noia

---

<sup>163</sup> Jaume Vallcorba remarca que la imatge literària de les fulles en relació amb «el pas de l'home pel món, en aquest córrer incessant i cíclic de les hores i les generacions» és antiga, concretament homèrica; i també donà alguns exemples de l'ús d'aquesta imatge en poemes d'altres autors (Vallcorba, 2001: 327).

mostra la morenor adquirida pel sol de l'estiu i, alhora, la llum de la lluna atribuïda a la tardor.<sup>164</sup> Per tant, el record de les experiències passades queda acumulat a l'interior del propi cos, però no pas al cor, tal com apareixia indicat en el cinquè vers del poema. Així, tal com hem apuntat, la reflexió moral de "Cambra de la tardor" indica que allò veritablement transcendent són les experiències corporals, com per exemple l'acte sexual, ja que les experiències sentimentals no assoleixen tanta profunditat. Les "libracions dels cors", per dir-ho a la manera ferrateriana, vénen determinades per elements exteriors i, per tant, no tenen la propietat de ser recordades per la memòria corporal, com sí que ho són les experiències físiques.

La composició que segueix "Cambra de la tardor" és "Tres llimones". Malgrat que en una primera lectura no sembla que el poema contingui cap element eròtic, ni tan sols subtil o recòndit, la nostra percepció pot canviar si sabem que les «tres llimones, posades / a l'aspre de la llosa» no són sinó un correlat objectiu que Ferrater utilitzà per referir-se a tres dones. Dolors Oller explicà que, segons Joan Ferraté, Ferrater tenia una especial predilecció per comparar les llimones amb figures femenines atractives i que, en el poema que ens ocupa, «les tres llimones són, eren, la senyora Margarita Sentís i les seves dues filles» (Oller, 1986: 205-206). D'aquesta manera, la composició permet una lectura amb un component eròtic que potser, sense aquesta informació, ens hauria passat desapercebut. No afirmem pas que aquest sigui el seu sentit fonamental, però donada la temàtica de la present tesi doctoral ens sembla remarcable l'expressió del desig que aquestes tres llimones, que aquestes tres dones, despertin al jo poètic i la formulació de l'acceptació d'aquest mateix desig com a inassolible.

Gener benigne. Sota  
molt d'aire verd, les coses  
avui no es fan esquerpes  
ni el lloc és àrid. Mira:  
tres llimones, posades  
a l'aspre de la llosa.  
Perquè es mullen de sol  
i pots considerar  
sense dubte ni pressa

---

<sup>164</sup> L'associació del sol amb l'estiu i la llum de la lluna amb la tardor, reflectida aquí en el color de la pell de l'estimada, apareix també a la part final del poema del mateix Ferrater "Octubre", com ja hem tingut ocasió de remarcar.

la mètrica senzilla  
que les enllaça, et penses  
que signifiquen res?  
Mira, i ja han estat prou  
per tu.

Cor seduït  
renuncia des d'ara,  
calla. No faràs teu  
el joc de tres llimones  
a l'aspre d'una llosa.  
Ni sabràs aixecar  
protesta abans de perdre'l.  
Cap surt de la memòria  
no abolirà la plàcida  
manera de morir-se  
que tenen els records.

En primer lloc, hem de tenir en compte la posició que el poema “Tres llimones” ocupa en el conjunt de *Menja't una cama*: es troba immediatament després de “Cambra de la tardor” i comença amb la referència a un «Gener benigne». Per bé que tots dos poemes incorporen una descripció sinestèsica de l'ambient en què discorre la situació presentada, ja que al segon vers de “Tres llimones” hi trobem l'expressió «molt d'aire verd» que, d'alguna manera, enllaça amb la sinestèsia apareguda a “Cambra de la tardor”, també es marca un transcurs temporal: es passa de la tardor al gener, i aquest canvi temporal implica un canvi en les preferències d'atracció que sent el jo poètic envers els cossos de les dones. Així doncs, a la primera part de la composició la veu poètica ens ofereix la descripció detallada de les tres llimones,<sup>165</sup> dirigint-se directament a un “tu”, que es troba en situació d'observador, a través de l'ús de l'imperatiu «Mira» fins a dues vegades. Tanmateix, no és fins a la segona part del poema, marcada tipogràficament amb el trencament del vers catorzè, que descobrim que aquest “tu” no és sinó el «Cor seduït» del jo poètic, una assimilació remarcada visualment a través de la disposició tipogràfica:

---

<sup>165</sup> Xavier Macià i Núria Perpinyà feren un repàs dels poemes de Gabriel Ferrater en què hi apareixia la imatge de la llimona, recurrent en la seva obra, i intentaren donar una explicació simbòlica del seu sentit (Macià; Perpinyà, 1986: 110-112).

«el retard de l'aparició de la veritable identitat guarda una doble intenció: en primer lloc, activa l'expectativa d'un *tu* extern (o lector), l'altre que és convidat a mirar la mateixa escena que el jo líric i, en segon lloc, la identificació del *tu* com a “cor seduït”, trencant per consegüent l'expectativa, situa en primer pla el desplaçament voluntari del jo líric respecte a l'emoció de la contemplació» (Font, 2013: 276).

El desplaçament envers el sentiment d'atracció per les tres llimones que efectuà Ferrater troba una explicació en el contingut de la segona part del poema. El jo poètic fa callar el seu «cor seduït», que ha de renunciar al desig que sent per les tres dones; li fa entendre que no podrà fer seu «el joc de tres llimones / a l'aspre d'una llosa. / Ni sabràs aixecar / protesta abans de perdre'l». Per tant, s'evidencia que el desig suscitat per les tres llimones no és accessible, no es pot «fer el pas del joc dels cossos al joc del llenguatge, al joc del càlcul mètric que obre el camí a la memòria» (Ollé, 2001: 279). Els últims quatre versos de la composició són la reflexió moral derivada de l'experiència de contemplació: «la impossibilitat d'aprehendre la realitat ni tan sols com a record» (Ballart, 2007: 113). És a dir, el poema expressa la fugacitat del desig, de l'atracció, de les experiències estètiques, que estan destinades a dissoldre's en l'oblit. Així, i seguint el comentari d'Oller, que l'experiència descrita a “Tres llimones” incorpori un component eròtic pel fet de referir-se a tres dones, no fa variar el sentit del poema, ja que «no importa la substància del pretext, sinó la manera com apareix configurat en el poema» (Oller, 1986: 206). D'aquesta manera, a “Tres llimones” tornen a aparèixer conjuminats els dos grans temes de la poesia de Ferrater: l'atracció sensual envers les dones i els processos de memòria i d'oblit que comporta l'ineluctable pas del temps.

La problemàtica de la pervivència de les experiències transfigurades en paraules o en art és un altre tema recurrent de l'obra poètica de Gabriel Ferrater, tal com podem observar en el poema següent de la segona secció de *Les dones i els dies*, “Si puc”. D'aquesta composició volem destacar sumàriament les dues sinèdoques amb què la veu poètica es refereix al “tu”, que fàcilment podem identificar amb l'estimada: «els teus cabells / o l'escata de sol / que et vibra en aquesta ungla». Les referències per sinèdoque, com hem tingut ocasió d'observar anteriorment, són freqüents en la poesia de Ferrater. L'exemple de “Si puc” demostra, novament, que és a través de les diferents i diverses parts del cos que el jo poètic arriba a formar-se una visió completa de la persona. Aquest motiu explica que les particularitats dels cossos prenguin tanta rellevància en

l'obra de Gabriel Ferrater, i un altre exemple de la significació que pren la corporalitat en la poesia ferrateriana el trobem en el poema "No una casa":

«Si ara poses la mà  
que em faci una teulada  
damunt del front, serà  
sencera una caseta:  
el pit, una paret,  
i m'amago al racó  
que fa amb l'altra paret,  
el braç».

I fora, dona,  
mira la serralada  
dels coixins: el recer  
on se't recull el càndid  
ample hivern dels llençols.  
A la carena, mira  
l'or tebi de la làmpara,  
sol clavat a la posta  
que sagna delicat  
i no diu que sofreix.  
És el nostre paisatge,  
dona. Fins a arribar-hi  
jo també he corregut  
camins dubtosos. Dona,  
amaga més la cara  
al racó del meu pit.  
No em miris, i no em deixis  
veure'm dins el teus ulls  
la figura poc certa,  
sense pedra ni aplom.

"No una casa" presenta una escena similar a la que hem trobat al poema "Cambra de la tardor": una parella d'amants situats a l'interior d'una cambra, possiblement moments després que hagin consumat una relació sexual. A més, totes dues composicions incorporen un diàleg entre els dos personatges en estil directe, amb un to col·loquial i planer. Aquest recurs, que esdevindrà cada vegada més habitual en la poesia de Ferrater, permet tancar el poema en una escena íntima de la qual el lector no pot apropiarse, ja que només la pot observar externament (Font, 2013: 216). Com que l'enunciat està

format a través de dues veus diferents, a través de «dues situacions d'enunciació en què el jo poètic d'un esdevé el tu poètic de l'altra» (Julià, 2007: 177), el lector ha de reconèixer ràpidament que les dues perspectives són completament subjectives i, per tant, que no hi ha un portaveu absolut de la veritat (Sala, 2001: 301). Els versos inicials corresponen a la veu de la dona, que crea un joc simple però efectiu: imagina que les diferents parts del cos del seu amant formen una casa en la qual ella es troba recollida. Tanmateix, el jo poètic masculí, que s'incorpora discursivament amb un trencament de vers molt freqüent en la poesia de Ferrater, segueix la mateixa idea de la dona però amb un altre objectiu, fet que demostra un primer distanciament entre el plantejament del personatge femení i el del personatge masculí, distanciament que esdevé determinant en els últims versos de la composició. El jo poètic es fixa en l'exterior d'aquesta «casetta» imaginada per la dona: els coixins i els llençols formen una serralada, i la bombeta de la làmpada simula una posta de sol. Aquest és el seu paisatge, el paisatge exterior a la casa on es troba recollida la dona.<sup>166</sup> Si llegim literalment el poema, només és la dona qui es troba situada a l'interior de la casa que, paradoxalment, ha estat construïda gràcies al cos del jo poètic masculí, el qual, per tant, es troba en una situació intermèdia: no és ni dins ni fora, sinó que és la mateixa casa. Al vers dinovè arriba la primera al·lusió del jo poètic a una situació compartida: «És el nostre paisatge». Tanmateix, si es tracta d'un paisatge comú és perquè tant ho és de la dona que es troba a l'interior de la casa com de la pròpia casa, ja que la visió de l'exterior es fa des de la mateixa perspectiva. I els versos següents continuen de manera similar: «Fins arribar-hi / jo també he conegut / camins dubtosos». En primer lloc, s'indica que el jo poètic masculí i la dona comparteixen un mateix lloc, però el «també» fa pensar que els camins que han seguit fins arribar-hi han estat diferents i, a més, comporten resultats diferents: ella és dins la casa i ell és la casa. La relació física que els uneix, per tant, es troba expressada mitjançant metàfores molt diferents, gairebé oposades.

La relació entre la feminitat i la llar compta amb una llarga tradició literària. És més freqüent trobar la metàfora de la dona-casa que no pas la de l'home-casa, i en termes sexuals és fàcil entendre que sigui així. Així doncs, a “No una casa” Ferrater invertí significativament els rols tipificats, perquè és des del punt de vista femení que el cos de l'home es converteix en el recer on ella pot sentir-se emparada. La imatge de la casa,

---

<sup>166</sup> El contrast entre interior i exterior, entre d'altres, és una altra de les característiques que comparteixen “No una casa” i “Cambra de la tardor”, construïts tots dos mitjançant les contraposicions.



d'altra banda, està associada simbòlicament a la seguretat i a la unió, i aquest símil també és capgirat en aquest poema. En els últims versos de "No una casa" el jo poètic masculí reconeix la seva pròpia debilitat mitjançant el tòpic de l'emmirallament dels amants, fet que contrasta amb la seguretat expressada per la dona, i acaba convertint la imatge de la casa, projectada com a correlat objectiu de la relació de la parella, en una construcció ruïnosa i sense futur. Per tant, "No una casa" es prefigura com un «poema meditatiu enmig d'una situació amorosa» (Julià, 2007: 177), igual com "Cambra de la tardor", ja que totes dues composicions ofereixen una reflexió moral sobre la inseguretat d'un mateix i de la unió amorosa.

Del poema "Per no dir res", tot i que no incorpora referències explícitament eròtiques perquè hi manca la sexualitat, ens interessa remarcar el plaer corporal experimentat per una noia que serveix de pretext de la composició. "Per no dir res" està construït amb la voluntat de plasmar la manca de significació que tenen les imatges un cop han estat assumides i situades dins la memòria personal, ja que la reflexió moral que se'n deriva sembla dir-nos que «les experiències més poderoses són les que no es deixen reduir a imatges recordades» (Terry, 1991: 38). Per aconseguir-ho, Ferrater utilitzà un seguit d'imatges que expressen el plaer sensorial d'una «noia atònita / que una nit se'n va sola / a endinsar-se en el bosc». En aquest context, la noia, que més endavant es considera «la dolça ignorant», experimenta diverses sensacions gràcies al contacte amb la natura un cop s'ha despullat. La veu poètica focalitza el pensament de la noia i expressa de manera paradoxal els seus sentiments durant l'estona nocturna que passa al bosc. Si diem que és paradoxal és perquè de la mateixa manera que l'experiència li provoca plaer també li provoca temor. Tanmateix, el que a nosaltres ens sembla més destacable donada la temàtica del nostre estudi, és la manera com estan expressades aquestes sensacions corporals, ja que la tria del lèxic utilitzat sembla indicar una anticipació del despertar sexual instintiu de l'adolescent. Per exemple, la descripció de la nuesa de la noia es fa a través de dues frases que es refereixen a la mateixa acció, fet que demostra la voluntat de l'autor de remarcar l'estat en què es troba: «es despulla i s'ajeu / a la pinassa, nua / com les pedres». També, més endavant, el jo poètic parla del «tremolor / dels grills inacabables, / fresses que fugen, pedres / tèbies, sorprenents / fiblades de la pell / nova a exposar-se», que denoten un ambient fàcilment relacionable amb el desig d'experimentació sexual d'una noia jove o, si anem un pas més enllà, al lliurament de la noia als seus instints carnals.

Així doncs, podem observar com a la segona secció de *Les dones i els dies* la corporalitat va prenen cada vegada més rellevància, tot i que la majoria de poemes inclosos no són estrictament eròtics. Un altre d'aquests casos és "Matèries", en què el jo poètic anuncia diferents objectes que són «les coses que de nen / sabien traspasar-te / de paradís cruel». És remarcable que el «paradís» es qualifiqui de «cruel» perquè en els últims versos del poema aquest marcat contrast inicial pren tota la seva significació: «Fruit prohibits, tancades / matèries del món. / I el teu cos: l'obstinada penetrant acció». Si relacionem els primers versos de la composició amb els últims, veiem com l'operació plantejada per Ferrater a "Matèries" és evidenciar que tant als infants com als adults hi ha objectes i situacions que, per més desitjats que siguin, no es troben a l'abast o no són assolibles. La veu poètica enumera diferents «matèries» a les quals no ha pogut accedir en el temps passat per tal d'arribar al "fruit prohibit" del present: el cos de la dona que desitja penetrar activament.<sup>167</sup> Per tant, el jo poètic expressa la sensació de frustració experimentada en assumir que no pot posseir l'objecte de desig.

Una sensació ben diferent, en canvi, és la que trobem al poema "Tam gratumst mihi", una versió moderna del poema II dels *carmina* de Catul, el títol del qual és un vers de l'original llatí.<sup>168</sup> En la primera edició de *Menja't una cama*, aquesta composició servia d'epígraf del recull, que també incorporà uns versos del poema "Captain Craig" d'Edwin Arlington Robinson. Tanmateix, "Tam gratumst mihi" fou inclòs a la segona secció de *Les dones i els dies* des de la seva primera edició, l'any 1968.

Si no els cau de les mans, quan l'agafin  
sota el desfici d'una tarda buida, o mentre  
se'ls va tancant a poc a poc la porta  
del son, si doncs per ell em veig  
entre les mans de les dones, serà just  
que m'estimi el meu llibre, tant com  
algunes es troben estimar el reclam  
de felicitat, que se les va endur.

---

<sup>167</sup> Com tindrem ocasió de demostrar més endavant, són diversos els poemes de Gabriel Ferrater en què la descripció dels genitals femenins es realitza a través d'una adjectivació que remet al tancament, a l'objecte clos.

<sup>168</sup> En l'apartat introductori ja hem fet esment de la influència i la presència de l'obra de Catul en la poesia de Gabriel Ferrater.

“Tam gratumst mihi” presenta una declaració del jo poètic, identificat en la figura del poeta, que mostra el seu amor cap al seu llibre, ja que és gràcies al llibre que es troba entre les mans de les dones. D’aquesta manera, la veu poètica es transfigura en el llibre, que ha passat a ser una extensió d’ell mateix i, per tant, funciona com a metonímia de la seva persona. L’element corporal que es destaca de les dones lectores, i en aquest cas és evident que sigui així, són les mans, una altra sinècdoque que demostra la preferència de Ferrater en l’ús d’aquest recurs per tal de referir-se als cossos, específicament al cossos de les dones en aquest poema.<sup>169</sup> El fet que siguin «les dones», i no pas una dona concreta, és significatiu perquè denota una generalitat, una manca d’individuació de les dones lectores, que són presentades com un conjunt del qual el poeta no pot destacar-ne res, per desconeixement, i no pot escollir-ne cap, perquè és el seu llibre l’objecte escollit per les dones i no pas a la inversa. Així, el llibre conté les virtuts que el jo poètic ha volgut mostrar d’ell mateix per tal que acabi essent triat per «les dones»: ell s’ofereix a través del llibre i elles s’encarreguen de triar-lo o no. L’amor que el jo poètic expressa cap al seu llibre, gràcies al qual ha arribat al contacte intel·lectual i corporal amb les dones, és comparat amb l’amor que algunes d’aquestes dones senten pel llibre, que apareix descrit com «el reclam / de felicitat crida, que se les va endur». D’aquesta manera, el poeta estableix una diferència “amorosa” entre les dones que estan en contacte amb el llibre perquè se l’aproprien i les dones, «algunes» només, que són prop del llibre perquè fou el mateix llibre, i per extensió, el mateix poeta, qui s’apropià d’elles. Al llarg del poema, doncs, es combinen diverses formes de relacions amoroses i físiques, que confirmen el caire eròtic de la relació entre autor i lector en la mesura en què la relació entre escriptura i lectura és entesa com un coit esporàdic (Macià; Perpinyà, 1986: 118).

Els últims poemes inclosos a *Menja’t una cama* formen un conjunt que dista dels anteriors a causa de les seves característiques mètriques.<sup>170</sup> Es tracta de «peces escrites en decasíl·labs blancs, que rondan els trenta versos, i que recorden molts dels poemes de *Da nuces pueris*» (Julià, 2004: 22). El primer poema d’aquest grup és “El lleopard”, una composició protagonitzada per un personatge ric i sàdic «que pot pagar-se capricis luxosos i malaltissos o construir-se paradisos absurds. Fins i tot pot procurar-se la

---

<sup>169</sup> En el poema “Cargol”, que també forma part de la segona secció de *Les dones i els dies*, es descriu el gest d’una minyona de la següent manera: «La mà, / sense carícia ni esma, s’arrapa / a la galta del xicot» i, a través d’una punyent ironia sarcàstica, es relaciona aquest gest amb el moviment d’un cargol.

<sup>170</sup> Ens referim, per ordre d’aparició, a “El lleopard”, “Els polls”, “Societas Pandari”, “Els miralls”, “L’oncle”, “Els innocents” i “Le grand soir”, deixant de banda “Guineu”, que és un poema curt que Ferrater situà com a clausura del poemari.

transferència del seu desig d'animalitat i sadisme a una bèstia imponent, príncep dels felins: el lleopard» (Oller, 1986: 203-204). Abans, però, de centrar-nos en aquesta transferència de desig d'animalitat, ens sembla interessant remarcar una imatge que apareix en els versos inicials de la composició, la de les «Noies pageses, / per venir a l'alcova del senyor, / porten collars, arracades i anells / d'or hieràtic», ja que presenta clarament l'ambient de perversió instintiva que envolta el protagonista d'"El lleopard". A més, aquesta referència a la sexualitat es reprèn en els últims versos del poema, quan el xòfer del senyor s'adona «que al cor del ric hi grunyen passions / ennuegades com les que ell, de nen, / sentia rogallar en la nit dels míseres, / quan dormia a la cambra dels seus pares». Per tant, després d'haver descrit amb minució detall el desig de perversió del ric, la veu poètica conclou que l'instint d'animalitat sàdica és compartida tant per rics com per pobres, ja que fins i tot el xòfer sap reconèixer com a seva aquesta passió brutal, «que s'assembla molt a la que ell sentia quan, de petit i dormint a la cambra dels seus pares, assistia a la brutalitat d'una relació sexual feta amb urgència i misèria» (Oller, 1986: 204). La diferència substancial entre uns i altres rau en l'acompliment d'aquest instint passional, perquè el senyor ric pot explorar-lo fins a les últimes conseqüències, sentint-se satisfet i sense remordiments de consciència; en canvi, el xòfer no té la possibilitat de viure'l esplendorosament, sinó que l'ha de retenir en el seu interior sense experimentar-lo.

En una línia similar podem situar el poema "Els polls", que en l'edició definitiva de *Les dones i el dies* s'acara directament amb "El lleopard". Aquesta composició mostra una passió complementària i oposada a l'anterior, el masoquisme (Oller, 1986: 204), i ho fa a través de la descripció de diverses experiències d'un personatge masculí que sent excitació pels elements més visceralment de la realitat. És per aquest motiu que, en els versos finals del poema, es descriu el plaer experimentat pel fet de posseir uns polls que ha aconseguit ficant «la mà al baix ventre d'una vella». Tot i que "Els polls" només incorpora aquesta referència a la sexualitat, hem cregut oportú remarcar-la perquè demostra que Ferrater no s'abstingué d'explorar imatges relacionades amb la malaltia i amb la putrefacció dels cossos, que també apareixen en altres composicions de l'autor i que ja hem tingut ocasió de remarcar anteriorment.

El poema següent és "Societas Pandari", construït formalment a partir de quatre veus distintes que apareixen separades tipogràficament. Les tres primeres veus corresponen

als parlaments efectuats per tres homes diferents, que no podem considerar pròpiament veus poètiques perquè només són citades; són alienes al jo poètic, que no les assumeix com a pròpies (Ballart, 1998: 209). Els tres parlaments anuncien, respectivament, només una part del conjunt del discurs, que es dirigeix a un “tu” que fàcilment podem identificar amb la figura del jo poètic. Un jo poètic, d’altra banda, al qual només podem atribuir els últims dos versos de la composició i que, per tant, actua com a «personatge-narratori» (Sala, 2001: 300).

«Tant com riuen les noies. En el dubte,  
riuen: no saben com els pot tocar  
de pagar el deute que mai no han promès,  
però coneixen que esperem cobrar-lo  
d’elles només. D’aquesta, tu? Si vols  
cobrar-te el deute que no vaig cobrar  
i trossejar una serpeta de riure,  
jo et deixaré la clau del meu estudi  
on no hi haurà ningú».

«Deu anys més jove  
que jo. Deu anys encara no passats  
amidant l’un amb l’altre els bastonets:  
les decències (seva i de les altres),  
els afectes i els pactes. Jo et diré  
com pots persuadir-la que t’accepti,  
que comenci a acceptar. Tu la faràs  
sofrir, i aprendràs molt. Després, quan sàpigues  
com una dona es gira a ser feliç,  
un dia que enraonem, potser seré  
jo qui t’escolti».

«Aquí tens diners  
perquè trepitgis ben fort, i t’oblidis  
que no t’has vist gens clar. Si en ella sotges,  
planes enllà, com trota el teu orgull,  
entra-hi, travessa, i ferma l’ase esquerp.  
Talla camins per aquest cos, i beu,  
fresca per tu, la súplica dels ulls.  
Quan tornis, entraràs al teu reialme:  
home fet home, vindràs amb els homes».

Isis de plata, sents el que et demano?  
La Cara de Lleó pels que han parlat.

El títol del poema significa “societat de Pàndar”, i remet al personatge homònim de l’obra medieval *Troilus i Crèssida*, de Geoffrey Chaucer, un mitjancer de la seducció amorosa que en la literatura anglesa ocupa el mateix paper que la *Celestina* en la literatura espanyola, tal com remarcà el propi Gabriel Ferrater (Ballart, 2012: 61-62). En aquest sentit, les tres veus masculines presenten al jo poètic diferents recursos i diferents tàctiques de seducció, i l’insten a que les utilitzi amb alguna noia. Els seus consells no contempen cap mena d’escrúpol, cap principi moral; s’especula, per exemple, amb el pagament de diners, a la primera i la tercera estrofa, per tal d’aconseguir l’amor d’una dona. Així, els consells dels tres homes són emesos «des de la prepotència i l’abús de força masculins» (Ballart, 2012: 62), i s’autopresenten com la millor opció per conquerir una dona, posseir-la carnalment i, d’aquesta manera, convertir el jo poètic en un veritable home, ja que així demostraria la seva masculinitat més brutal –i, segons semblen indicar, més veritable. El jo poètic en fa prou amb només dos versos per distanciar-se radicalment dels plantejaments anteriors emesos pels tres homes, demanant a Isis, la deessa egípcia de la feminitat,<sup>171</sup> que els castigui per allò que han dit. Per tant, “Societas Pandari” no fa sinó criticar els discursos sexistes, entaulats «des de la prepotència i l’abús de força masculins» (Ballart, 2012: 62), presents en les relacions entre homes i dones.<sup>172</sup>

La composició amb què “Societas Pandari” s’acara a l’edició definitiva de *Les dones i els dies* és “Els miralls”,<sup>173</sup> que presenta un fort contrast amb el poema anterior. En primer lloc, perquè la veu poètica focalitza un pensament eminentment femení i, per tant, representa un canvi de perspectiva de gènere respecte la composició immediatament anterior. La veu poètica, en les dues primeres estrofes, presenta una tipologia de dona: la que no s’accontenta amb el primer que li ofereixen i busca i rebusca

---

<sup>171</sup> Un altre personatge de la mitologia egípcia present en la última tanda de poemes de la segona secció de *Les dones i els dies* és Osiris, que apareix a “Els innocents”. En aquesta composició, el déu egipci es qualifica de «lotus fàl·lic» i remet a un temps passat que mereix ser oblidat. D’altra banda, també ens sembla interessant la referència final a «les serres d’una mantis, / religiosa com nosaltres, sense / orgasme. No rosega, no tritura», perquè marca un contrast entre l’anterior referència sexual, vinculada al passat, i la de la mantis religiosa, vinculada al present en què se situa l’acció de la composició. Tot i l’aparició d’aquests elements vinculats a la sexualitat, no podem considerar que “Els innocents” sigui un poema eròtic, però, tot i això, tampoc no volíem deixar de destacar-los breument.

<sup>172</sup> Paradoxalment, Salvador Oliva se serví d’aquest poema, en un article seu publicat l’any 1979, com a exemple de la misogínia sexual o eròtica de la poesia de Gabriel Ferrater (Perpinyà, 1997: 163).

<sup>173</sup> També succeïa a la primera edició de *Menja’t una cama*, però no era així en algunes edicions de *Les dones i els dies*.

per tal d'aconseguir trobar el millor en un «tribut de bon ordre i qualitats / que ella vol exactar de cada dia». La temàtica de la tria apareix en molts poemes de Ferrater, com hem pogut observar, ja que «la problemàtica moral de l'execució de la voluntat i de les seves renúncies consegüents el preocupava especialment» (Perpinyà, 2012: 220). A “Els miralls” la indecisió i la recerca constant de la primera dona-tipus contrasta amb el convenciment de la tria efectuada per la segona dona que apareix en el poema. A l'inici de la tercera estrofa,<sup>174</sup> la veu poètica emet el seu judici: considera que és millor la dona «lleial i oculta» i anuncia els beneficis de la tria consolidada que fa temps efectua. Tanmateix, a la quarta estrofa, la veu poètica es pregunta «I què, si té hores de dubte?», i a través d'un llarg parèntesi de quatre versos planteja alguns d'aquests dubtes, que es posen en relació amb la discontinuïtat sentimental d'altres dones que no han optat per aquesta voluntat de permanència. En l'estrofa següent apareix l'emmirallament al qual fa referència el títol de la composició, i que ben significativament no es tracta d'un emmirallament amorós: «Que en tots nosaltres, miralls on es mira / quan sospesa la prova de l'encert / amb què s'ha triat ella els seus per sempre, / retrobi, sempre nítida, una imatge». D'aquesta manera, la veu poètica involucra el lector a través del “nosaltres” i planteja un emmirallament ontològic de la dona (in)segura de la seva tria, que busca la reprovació dels altres per confirmar l'encert de la seva decisió voluntària. Per tant, les dues tipologies de tria vital i sentimental, representades en el poema en les dues figures femenines, necessiten igualment l'existència de les altres, a través de les quals poden comparar i valorar l'encert de la decisió presa, sigui quina sigui.

El poema que tanca la segona secció de *Les dones i els dies* és “Guineu”<sup>175</sup> en què es recupera, a l'últim vers, una associació que ja hem comentat a propòsit del poema “No una casa”, la de la dona-casa. La veu poètica de “Guineu” exposa la pèrdua existencial d'un “tu” que podria ser el mateix jo poètic, distanciant-se d'aquesta manera de la sensació de malestar que presenta. El poema està plantejat a través de quatre preguntes, situades en quatre estrofes diferents, que són formulades i resoltes per la mateixa veu poètica. El sentiment angoixós, de pèrdua existencial, que relata aquesta composició es

---

<sup>174</sup> El poema “Els miralls” presenta un assaig de joc formal que Ferrater utilitzà de manera recurrent a *Teoria dels cossos*: oferir una mètrica expressa a certs versos per la seva particular significació o pel fet d'encapçalar diferents parts del poema. Així, a “Els miralls”, veiem com «cada vers d'inici, després d'un punt i a part, és octosíl·lab, mentre que la resta són tots decasíl·labs perfectes» (Macià; Perpinyà, 1986: 39). D'aquesta manera es marquen tipogràficament i mètricament les diferents parts de la composició.

<sup>175</sup> No succeïa així a la primera edició de *Menja't una cama*, en què després de “Guineu”, que, això sí, era l'últim poema que figurava a la taula, Ferrater incorporà un fragment de “La busca de Averroes” de Borges i el poema “Sinite parvulos venire”, que posteriorment no fou recollit a *Les dones i els dies*.

veu incrementat per la constatació del pas del temps, indicat a través del «dia que es mor» amb un crepuscle de color «roig pudent de guineu», una imatge sinestèsica i violenta similar a la del poema “El ponent excessiu”, inclòs en aquesta mateixa secció de *Les dones i els dies*. Tanmateix, en els últims tres versos de “Guineu”, el jo poètic (es) pregunta: «Què faràs? Tornar-te'n / on saps que et rebran / les cases i les dones». Per tant, l'epifonema de la composició mostra una conclusió moral que insta el destinatari a fugir del lloc on es troba i tornar finalment a una mena de refugi existencial representat per les cases i les dones; és a dir, l'empeny a buscar l'acolliment de les persones i els objectes que el podran rebre afectuosament. Aquest final ens sembla significatiu donada la posició que ocupa el poema, com a tancament de la segona secció de *Les dones i els dies*. Així, després dels viaranys apareguts en el transcurs del poemari, l'autor oferí una solució a favor del recolliment i l'acolliment íntims.





### 4.2.3. *Teoria dels cossos*

La primera edició de *Teoria dels cossos*, de l'any 1966, aparegué amb tres seccions diferenciades per A, B i C, és a dir, diferenciades per lletres «en lloc de xifres, al·ludint als conjunts matemàtics» (Cornudella, 1988: 24). Cada secció portà per títol el lloc de composició dels poemes: «A. Cadaqués», formada pel “Poema inacabat” i la “Tornada”; «B. Londres, Colliure, Hamburg», que incloïa vint-i-set composicions breus ordenades alfabèticament pel títol; i, finalment, «C. Calafell i Hamburg», que constà de dotze poemes «de caràcter molt més heterogeni, formalment i temàtica, i constitueix la secció de *Les dones i els dies* més desatesa per la crítica, probablement a causa de les dificultats que presenta l'aprehensió dels sentits d'alguns dels seus poemes» (Perpinyà, 1991: 14). Així mateix, Ferrater encapçalà cada secció amb una citació d'un tractat d'àlgebra de Paul Dubreil que fa referència a la teoria dels cossos de Galois. D'aquesta manera, els epígrafs de cada una de les seccions servien per reforçar el sentit del títol del poemari i, per tant, podem considerar que amb *Teoria dels cossos* Ferrater pretenia d'establir un diàleg entre el llenguatge eroticoamorós i el llenguatge matemàtic.

Tanmateix, des de la primera edició de *Les dones i els dies* i fins arribar a l'edició definitiva, les característiques de les parts incloses a *Teoria dels cossos* han experimentat diversos canvis. En primer lloc, una de les diferències més evidents és l'eliminació de les localitzacions de cada una de les seccions, igual com l'eliminació de les citacions de Dubreil. En segon lloc, també és destacable la modificació en l'organització de les parts: la primera part de *Teoria dels cossos* és la tercera part de *Les dones i els dies*; la segona és la quarta; i, finalment, la última, és la cinquena i també última de *Les dones i els dies*. El nombre de poemes inclosos a la segona i a la tercera part del poemari de 1966 també varià respecte l'edició definitiva de *Les dones i els dies*, que passaren de vint-i-set a vint-i-vuit i de dotze a setze, respectivament. Finalment, a l'edició definitiva de *Les dones i els dies* la suma dels versos de “Poema inacabat” i “Tornada” és de 1.334, tal com s'indica en el mateix poema, però a la primera edició de *Teoria dels cossos* el nombre de versos apareguts fou menor a causa de la tisorada que comportà la tramesa a censura del poemari.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Per a més informació sobre els canvis que Ferrater realitzà a “Poema inacabat” i a “Tornada” per tal que la publicació de *Teoria dels cossos* fos aprovada per la censura, remetem a Cornudella (2003: 14-18).

Donada la temàtica específica de la present tesi doctoral, ens centrarem especialment en la segona part de *Teoria dels cossos*, quarta a *Les dones i els dies*, perquè és la que «tracta d'un dels cossos més simples, el camp de *dos* elements: i és, efectivament, un poemari intimista en què apareixen molts graus de les relacions eròtiques» (Cornudella, 1988: 25). Tot i això, no volem deixar de destacar alguns fragments del “Poema inacabat” i de la “Tornada” que ens semblen interessants pel que tenen a veure amb qüestions amoroses o sexuals. A més, hem de tenir en compte la posició especial que ocupen aquests dos poemes, que en formen un de sol segons les paraules del propi autor, en el conjunt de la seva obra poètica: Ferrater els col·locà com a obertura del seu tercer poemari i com a part central del volum que conté la seva poesia completa.

Una de les característiques més rellevants, i també més destacades per part de la crítica, del “Poema inacabat” i la “Tornada” és l'esquema mètric utilitzat: 1.334 versos octosíl·labs que formen apariats de rima assonant, imitant l'estil de Chrétien de Troyes, tal com s'afirma en el mateix poema, però també el *Don Joan* de Byron, tal com indicà el mateix Ferrater:

«quan un poeta –o quan un escriptor en general– es posa a imitar, el resultat de la imitació és força imprevisible i en aquest cas em vaig proposar d'imitar Chrétien i, quan tenia escrits sis o set-cents versos, em vaig adonar que en realitat imitava una cosa molt distinta, que és el *Don Juan* de Byron. És a dir, que aquest poema és completament digressiu, personal, passant de la història a les circumstàncies del dia (el fet que tal dia fa tramuntana a Cadaqués, que tal altre dia fa vent de mar, etc.) El model, evidentment, que hi havia per darrere és això: el *Don Juan* de Byron» (Ferrater, 2003: 27-28).

En aquest context, doncs, hem de valorar el sentit del “Poema inacabat”, que presenta «un complex teixit de reflexions sociològiques, literàries, personals i amoroses» (Perpinyà, 1991: 15). En primer lloc, hem de considerar la situació des de la qual el jo poètic emet el discurs, ja que es presenta a si mateix de manera molt concreta: «Diré que sóc / a Cadaqués, en ple melós / endormiscat mes de setembre / (quan les hiperbòries fembres / van mancants)». Aquest detall podria semblar insignificant, però pren rellevància uns versos enllà, quan la veu poètica ofereix la descripció d'Helena, que no és sinó la noia a qui està dedicat el poema, la destinatària del poema, i que també ha marxat de Cadaqués. La qualifica de «dona novella, que has marxat / amb la faldilla

de tergal / i el jersei verd, a examinar-te», per tant, amb només tres versos la veu poètica caracteritza diàfanament la joventut d'Helena. Aquest tret contrasta, si seguim la mateixa estrofa, amb la vellesa d'algunes de les coses amb les quals es relaciona Helena: «(un triomf de gall t'encenia) / la passió amb què descobries / que les coses que tu has volgut / i que algunes que has obtingut / són velles com les velles faules / i molt més velles que els exàmens: / a tu, Helena, que ara aprens / a viure». Per tant, el procés d'aprenentatge en què es troba la noia no només té a veure amb un examen de literatura, com s'explica en un fragment anterior, sinó que la joventut també és vista com el moment en què s'aprèn a viure. Així mateix, una altra característica de la joventut és la passió pel descobriment i per la possessió de noves coses, encara que siguin velles. Una de les concepcions que més fàcilment es poden relacionar amb la joventut serà, precisament, el tema principal de "Poema inacabat": «el dret a fer-se independent, / però serà el dret de les filles / que jo no tinc». Per tant, al llarg dels primers versos, la veu poètica, que es reconeix madura, bascula entre la joventut i la vellesa, un contrast diferenciador que està íntimament lligat amb la relació establerta entre Helena i el jo poètic. Com ja hem tingut ocasió de remarcar a propòsit d'altres composicions del mateix Ferrater, la caracterització de l'estimada, o de les noies que són objecte de desig per part de la veu poètica, com a dona jove és un tret recurrent de la poesia de l'autor, ja que «quasi tots els poemes amorosos fan referència a la joventut de l'estimada» (Macià; Perpinyà, 1986: 124).

"Poema inacabat" continua amb diverses «dedicatòries a amics i personatges reals del ram de la literatura» (Perpinyà, 1991: 18), d'entre els quals nosaltres només destacarem la figura de William Morris, del qual la veu poètica diu que «Si volgués fer com William Morris / se n'aniria tot en orris. / Ell embarcava el rei Artur / i Ginevra i Excalibur, / i ho salvava a cop d'erotisme, / de sentiment i de sadisme». Precisament, al llarg del "Poema inacabat" podem comprovar com les mostres eròtiques, sentimentals o sàdiques són puntuals però recurrents i, quan apareixen, ho fan per aconseguir un propòsit literari concret, ja que Ferrater s'aplicà un exigent sentit crític que li serví «d'antídot per a qualsevol temptació de convertir el poema en una mena de vehicle per a l'autocomplaença» (Ballart, 2007: 99). Per tant, la presència de l'erotisme a "Poema inacabat", i al llarg de l'obra poètica de Ferrater, no serà mai gratuïta, sinó que apareixerà a disposició de l'autor per fer valer un discurs líric i comunicatiu amb un sentit profund més enllà del seu propi significat literal.

Així ho podem comprovar en un fragment posterior, en què la veu poètica presenta l'heroi protagonista de la història sobre la qual, suposadament, versarà el "Poema inacabat". Es tracta d'un «heroi ben del meu temps, / un temps que ja se m'ha fet vell», i això el porta a reflexionar sobre el pas del temps i l'envelliment, que relaciona amb el desig carnal: «Cert que el cos perd el seu encant, / però a mi el que m'ha encantat / sempre han estat els altres cossos / [...] Que et fessis vella tu, Helena, / sí que em faria escopir sang. / No vull recordar que una sang / jove, va omplir un dia la dona / que avui he vist netejar anxoves». D'aquesta manera es consolida una idea a la qual ja hem fet referència anteriorment: el desig sexual es relaciona amb la joventut, i molt sovint aquest anhel apareix en el context d'una reflexió sobre el pas del temps. El desig que sent la veu poètica per Helena queda reforçat pel contrast que suposa el rebuig provocat per la vellesa de l'anxovera, que no pot imaginar jove i bonica. Així, la veu poètica és capaç d'acceptar els canvis que ha sofert el seu propi cos al llarg dels anys, «però rebutja el temps que corromp la bellesa de la joventut dels altres –especialment el que gosarà tocar la de l'estimada» (Perpinyà, 1991: 19).

La sexualitat, doncs, es fa present en la descripció del temps de l'heroi, que no és sinó el temps de la joventut del jo poètic, aquell en què «Espanya / s'aixecava al meu temps de fam»; és a dir, el temps de la postguerra. La veu poètica, en el repàs que efectua de les circumstàncies històries per les quals passà la societat durant la postguerra, recorda que «(fins hi havia putes de tren / que feien l'ofici pels vàters)». Aquests dos versos es troben entre parèntesis, un recurs molt freqüent al llarg de "Poema inacabat" i també del conjunt de l'obra poètica de Ferrater, que són utilitzats per expressar un matís sobre el contingut exposat i que incorporen, la majoria de vegades, un component irònic o sarcàstic per part de la veu d'enunciació. En aquest fragment, com dèiem, el jo poètic fa paleses les necessitats, també sexuals, que vivia el conjunt de la societat durant la postguerra, evidenciant que les mancances afectaven tots els àmbits de la vida corrent i que els desitjos carnals també maldaven, com qualsevol dels altres, per ser satisfets. Així, Ferrater exposà ben explícitament la vivència d'un tipus de sexualitat en el context de la postguerra, fet que duia, implícitament, la marca de la clandestinitat.

Tanmateix, la posició moral del narrador de "Poema inacabat" és la defensa del compromís amb la pròpia vida per sobre dels compromisos polítics o socials. Per aquest

motiu adverteix a Helena, que «Quan se t'acosti un lúbric d'ànimes / (ja m'entens) no li diguis gràcies / si et grapeja la teva. Fuig, / que s'ajaci en el seu rebuig, / i el vici que voldria fàcil, / que se li torni solitari. / Prou et deurà, si va aprenent / que és art llarga fer-se decent / i decent vol dir solitari, / lluny de *strip-tease* fraternitaris». Tot i que el passatge incorpora una sèrie de referències sobre «el dret a fer-se independent» i la fermesa de mantenir-se independent, l'advertiment del jo poètic a Helena també pot entendre's com un advertiment en clau sexual o eròtica, sobretot per l'ús del lèxic utilitzat: «lúbric», «grapeja», «s'ajaci», «vici», «*strip-tease*», etcètera. Per tant, podem entendre que la veu poètica està advertint Helena que no es deixi endur per les passions i els temperaments sexuals propis de la joventut, ja que és millor que triï conscientment amb qui vol compartir la seva carnalitat.

Segons ha estat dit, i com ja hem tingut ocasió de remarcar anteriorment, una gran part de l'efecte de “Poema inacabat” «depèn de la relació que s'estableix entre el poeta i la persona a la qual s'adreça. Aquesta relació és ricament ambígua: produeix alhora la franquesa i l'humor del poema; en canvi, la diferència d'edat entre els dos protagonistes presenta el problema de les generacions d'una manera molt directa» (Terry, 1991: 21). Hi ha un fragment en què la veu poètica fa confluïr tres joventuts en el seu discurs: la seva, la de l'heroi i la de d'Helena.<sup>177</sup> Tot i que el jo poètic reconeix que en el present en què se situa el poema, que és el temps de la joventut d'Helena, s'han trobat solucions per les agonies i els dubtes dels joves, no té clar que siguin tan eficaços com semblen «quan veig que el noi té encara flàccida / la mà nocturna, i sento l'àcida / cremor de la noia que riu». Per tant, a pesar dels canvis produïts en el terreny dels convencionalismes socials produïts durant els últims anys, i que marquen bona part de la diferència generacional entre la veu poètica i Helena, encara existeixen situacions, com la que apareix descrita en els versos citats, que no han canviat: si a un noi no se li endureix el membre durant una trobada sexual, passa a convertir-se en objecte de burla per part de la noia amb qui pretenia de compartir l'experiència eròtica.

---

<sup>177</sup> Terry també indicà que allò que «uneix els protagonistes és “un garbuix de joventut”, o sigui, les seves pròpies joventuts, tan separades en el temps, i les de la gent que el poeta vol descriure com a part de la seva confessió» (Terry, 1991: 22). Per tant, una altra de les moltes característiques que “Poema inacabat” comparteix amb “In memoriam” és el fet de relatar una sèrie d'experiències passades des del distanciament temporal i moral de la veu poètica.

Com hem vist, a “Poema inacabat” també apareix el tema de la tria i l’elecció, ben recurrent en l’obra poètica de Gabriel Ferrater. El jo poètic ofereix una reflexió sobre aquest fet en un fragment dedicat a la descripció de la família de l’heroïna, en què diferencia clarament la posició que ocupaven els homes i les dones en el conjunt dels rols familiars: uns es troben situats fora de la llar i les altres a l’interior de la casa, on «s’allargava el branc femení, / sense esporgada ni cultiu. / Esporgada? Pornografia. / Cultiu? Qui s’hi comprometria / ans de saber el gust dels marits: / no lliguem de mans el destí». Per tant, quan la veu poètica reprèn el tema de la tria, no ho fa referint-se a Helena, sinó a la situació que vivien les dones durant la postguerra, concretament en el context de la família de l’heroïna de “Poema inacabat”. Més endavant, el jo poètic continua la seva descripció, desenvolupada des del punt de vista habitual de la major part d’homes de la postguerra que es podien trobar en un lloc com Reus: «En les dones, la quantitat / garanteix la uniformitat / o la neutralitat interna. / La botella l’encetem plena. / Una dona, l’ús l’ha d’omplir. / El cos, d’allò que seran fills, / i l’enteniment, de decències / que deslliuraran paciències». Aquest fragment evidencia que en l’època en què se situen els personatges de la història narrada a “Poema inacabat”, les dones ocupaven una posició que les relegava a les tasques de la llar i a la reproducció dins el matrimoni. Fins i tot podem observar com des de la pròpia feminitat no es donava l’oportunitat a les noves generacions de dones de tenir un destí diferent: «Ni la mateixa matriarca / va distingir mai els caràcters. / Les reconeixia pel torn / domèstic d’obligacions / que les veia exercir». Tanmateix, la veu poètica sí que sap reconèixer que les filles tenien «el seu ombriu / racó dolç» i també «una animeta que reposa / (l’ànima, aquest minúscul foc / d’una cuca de llum: el cos). / I si algun dia algun espasme / convulsa un séc a alguna galta, / no es pot pas dir que sigui un fet: / s’oblida com els pensaments / o les pel·lícules o els somnis». Així és com la veu poètica ens ofereix el relat de les petites passions que es permetien les noies, que, com no podia ser d’altra manera, existien encara que més tard hi efectuessin una imposició d’oblit o de silenci per tal de no dur-les a terme.

En aquest sentit, és significatiu el judici de la mare sobre els homes: «La mare sempre s’ha guiat / per un principi ben trenat / que el seu cervellet no destria: / una temptació, tan viva / que els mariques i els capellans / no s’hi sabran resistir mai, / és la de fer mal a una dona, / i el clergue doncs és arma forta / per les civils guerres fembrils». Així doncs, si tenim en compte la posició taxativa de la mare, podrem entendre quines són

les circumstàncies familiars que feien que les filles no es refiessin de lliurar-se als seus propis instints i, per tant, que no actuessin de manera independent. A més, la veu poètica deixa ben clar que les relacions entre homes i dones no eren fàcils, ja que apareixen descrites com si es tractés d'una guerra civil, una circumstància històrica a la qual es fa referència recurrentment al llarg del poema.

Bona part de les experiències narrades a "Poema inacabat" tenen com a protagonistes personatges femenins. Hem de tenir en compte que en la poesia de Ferrater «les dones són la forma representativa de l'amor, sensitiu i sensible que ell entén com a força creadora. Així la dona i el poema són per al poeta els objectes directes de la seva creació i referències directes del senyal que el pas del temps deixa en la seva experiència» (Cabré, 1974: 1530). En el fragment final de "Poema inacabat" la veu poètica confessa que la història explicada no és sinó la història de «com vaig ser jove entre unes noies / com les que et conto, i com les noies / que et conto, havien de sofrir / entre els joves com jo m'he vist». Aquest mateix fil discursiu es reprèn a l'inici de la "Tornada", en què el jo poètic reconeix la seva falta de sensibilitat sentimental i sexual durant la seva joventut. És a través del distanciament envers el record de tot allò explicat que la veu poètica és capaç de reconèixer, en el present en què se situa la composició, que «Joves i noies fan amor / (si bé no sempre fan l'amor): / és la creença més difosa. / Jo no ho sé veure. Amb les persones / primeres de què puc fer ús, / només construeixo el discurs / del poder i dels seus deficiis». Per tant, seguint el fil discursiu emès pel jo poètic ferraterià, en la joventut masculina la sexualitat és viscuda com un acte pel qual s'adquireix poder i que porta implícit un defici, fins i tot una violència. Tanmateix, amb el pas dels anys i el distanciament envers el record de tot allò explicat, la veu poètica es capaç d'efectuar una «crítica de l'egoisme sexual i maldestre dels joves (mascles)» (Perpinyà, 1991: 23) i, per extensió, una autocrítica retroactiva.

Per tant, el jo poètic exposa personalment algunes de les seves experiències eròtiques amb noies, tot i que utilitza un recurs de distanciament utilitzant la referència a un «noi bestiolet» que «va fent treballar els dits / i ni tan sols d'ungles es llima / per no esgarrinxar una vagina. / Té ben ficat dins el seu cap / que una noia no pot triar: / la que no té fitxa de verge / és per tots, o bé es fa la bleda». La rotunditat de l'expressió es troba justificada perquè, amb aquests mots, la veu poètica pretén advertir Helena de l'aprenentatge que pot extreure de les experiències exposades al llarg de la composició,



ofertes des de la maduresa del jo poètic; ja que és gràcies a Helena, «i a través d'ella l'amor i totes les dones i els amors del poeta», que s'uneixen els records dins un mateix temps divers (Cabré, 1974: 1531). D'altra banda, es mostra confiat en Helena i en el poder de la seva independència de decisió: «d'aquest noi bestiolet, / tu que ets una mica més llesta / que aquelles pobres noies meves / procures mantenir-te'n lluny / (si bé no estic del tot segur / que sota d'alguna disfressa / no et rodi a frec, i dispensa)». La figura del noi-bestiola ja havia aparegut anteriorment, justament en els versos del “Poema inacabat” en què la veu poètica demana a Helena que es fixi bé en «les intencions dels ulls vells, / i no em sabràs trobar cap home / innocent com les bestioles». Per tant, la identificació de la veu poètica amb el «noi bestiolet» que s'insinuava en el fragment anterior, es reprèn i es pot justificar per la caracterització del propi jo poètic, que se situa en l'edat madura –en contrast permanent amb la rememoració de les experiències passades durant la seva joventut i amb la joventut d'Helena.

Tanmateix, el pas inexorable del temps també es troba reflectit en la descripció que la veu poètica ofereix de l'evolució vital que experimentaren les noies de la seva joventut. Si bé durant la guerra i els primers anys de la postguerra eren noies que havien après a fer-se lliures, poc després, «per l'any quaranta-quatre», «havien després de viure» i «la factura / que les noies de la sutura [...] / van pagar, un cop establert / l'ordre que es va saber fer estret / per uns quants anys, va ser ben alta. / Poques es van trobar casades. / Arribada una edat (no ho sents?) / la dona se'ns casa amb un güell / amarg d'urgència: la rata / que salta, quan veu que naufraga / del vaixell de la vida. No / alçaré lamentacions / per les altres, per les deixades / de compte, les calumniades». En aquest fragment, doncs, el jo poètic ofereix un marcat contrast entre les vivències, referides a la sexualitat, de la joventut de les noies que van viure la guerra,<sup>178</sup> i les experiències que els va tocar de viure uns pocs anys més tard, durant la fosca postguerra. Al fragment final de la “Tornada”, el jo poètic confessa que gràcies a la divagació que l'ha portat a recordar les dones del seu passat, pot estalviar-se de narrar com s'enamora l'heroïna. Això el porta a reflexionar sobre la naturalesa de l'amor: «Si l' enamorar-se d'un home / se m'acut cosa extravagant, / l'extravagància la fan / la majoria de les dones, / gent enraonada: alguna solta / deu trobar-se en el joc estrany». Per tant, al llarg de “Poema

---

<sup>178</sup> Al poema “In memoriam” també apareix la concepció que durant la guerra civil els joves gaudien d'un estadi de llibertat que els permetia de fer coses que potser no els pertocaria per la seva edat degut a la manca d'atenció i de poder sobre ells que exercien les figures progenitores, preocupades per altres qüestions.

inacabat” i “Tornada”, la major part de referències dedicades a l’amor, l’erotisme i la sexualitat tenen com a finalitat defensar la independència de les dones, defensar la llibertat d’elecció de les dones.<sup>179</sup> Per aquest motiu la veu poètica demana a Helena que triï conscientment (ja que l’amor es qualifica de sentiment irracional) amb qui vol compartir la seva vida i la seva carnalitat. I ho fa a través de l’exposició, al llarg de “Poema inacabat” i “Tornada”, de diversos exemples nefastos referits a l’heroïna i la seva família, i també a un cúmul de circumstàncies personals que formen part de les experiències passades del mateix jo poètic. Per tant, i com ja hem tingut ocasió d’apuntar a propòsit dels últims poemes de *Da nuces pueris* i, en part, de *Menja’t una cama*, en el final de cada una de les diferents seccions de *Les dones i els dies* la feminitat adquireix un notable protagonisme.

Tal com hem indicat a l’inici del present capítol, ens sembla especialment rellevant la temàtica tractada a la segona part de *Teoria dels cossos*, que passà a conformar la quarta secció de l’edició definitiva de *Les dones i els dies*, ja que l’erotisme és la qüestió central. Una de les característiques més rellevants d’aquesta secció és l’ordenació dels poemes: apareixen en forma d’abecedari, organitzats alfabèticament pel seu títol, que és sempre un únic mot. Així, la quarta secció de *Les dones i els dies* consta de vint-i-vuit poemes breus (els tres més llargs, “Idolets”, “Metrònom” i “Riure”, no superen els trenta-dos versos), presentats a través del mateix mode de disposició que segueixen els diccionaris. Es tracta d’un ordre que no és sinó «un desordre per raó de la seva evident manca de motivació», ja que «l’ordre alfabètic desafía la trama, el desenvolupament, el fil, en favor d’una convenció mil·lenària i absolutament privada de sentit» (Besa, 2001: 160). Si, generalment, es considera que qualsevol poema és un artefacte per si sol, en el cas de la quarta secció de *Les dones i els dies* la individuació poemàtica és encara més evident, perquè la organització per la qual optà Ferrater desautomatitza la rutina lectora que ens fa llegir de manera progressiva i seqüencial i, així, el lector queda alliberat de la possibilitat d’establir relacions de continuïtat (Besa, 2001: 164). Per tant, l’acarament dels poemes inclosos en aquesta secció presenta molt sovint relacions de combinació, contrast o contradicció en una lectura continuada. Aquest fet adquireix una notable rellevància donada la temàtica de la secció, dedicada específicament a la recreació

---

<sup>179</sup> Especialment en el cas de la “Tornada”, que és un «poema enterament dedicat a la dona. A totes les que ell ha estimat, en el present o en altres temps; però sempre són dones de cos jove i bonic» (Cabré, 1974: 1532). Així mateix, en les següents seccions de *Les dones i els dies*, podrem comprovar com aquest tema també adquireix una importància cabdal.

d'experiències eroticoamoroses, perquè, així, les composicions acaben «formant una figura polièdrica de les relacions d'amor: del riure al plor, de la felicitat a la dissort, de la incomprensió a l'amable insolència» (Julià, 2004: 24).

La primera composició de la secció és “Boira”,<sup>180</sup> que se situa a l'albada, reprenent tangencialment el tòpic de l'alba com a moment de separació dels amants després d'haver passat la nit junts. Ens sembla significatiu que aparegui aquest motiu justament en el primer poema de la quarta secció de *Les dones i els dies*, perquè, d'aquesta manera, en l'inici d'un nou dia s'inicia una nova part del poemari. Tanmateix, la utilització que Ferrater realitzà del tòpic no és gens convencional, ja que hi manquen molts elements i d'altres apareixen tergiversats. Tot i això, el cert és que a “Boira” pren molta rellevància el pas del temps, de la mateixa manera com succeïa a “Punta de dia”, un poema de Ferrater que també se situa a l'albada i que forma part de la primera secció de *Les dones i els dies*.

Molt abans que te'ls tornis vella i grisa,  
l'ombra del núvol meu damunt l'estesa  
de natura i conreu: la teva terra,  
com un floc lleu de cendra, imperceptible  
per tots ells, però encara no per tu,  
quan se l'endugui un últim pà·lid vent  
s'arrijarà convulsa per l'adéu,  
i et deixarà el record d'un fred caduc.  
Sé com, després, se'ls obriran les vies  
de sol, quan, dins la múltiple sorpresa  
de fulles nobles, els fibli l'orella  
l'àgil flauta infernal del teu migdia.  
Ho sé jo, que ara emboiro el teu profund  
crepuscle matinal. Tot desesper  
d'alçar-me, m'emparraco en esbarzers  
i omplo de plor còrrecs d'incertitud.

---

<sup>180</sup> La quarta secció de *Les dones i els dies* hauria d'haver començat amb el poema “Any”, ja que així figura en les galerades del llibre, però la censura obligà a suprimir-lo (Cornudella, 2010: 213). Tot i això, “Any” fou afegit al “Suplement” que incorpora l'edició definitiva de *Les dones i els dies*. Repassarem els motius eròtics de les composicions que formen part d'aquest “Suplement”, que són quatre, a la part final del nostre estudi dedicat a l'obra poètica de Gabriel Ferrater.

En primer lloc, el jo poètic de “Boira” es presenta com un «subjecte escindit» (Oller, 2011: 94), ja que s’identifica amb l’ombra d’un núvol de boira matinal que es troba situat damunt una terra «de natura i conreu», que no és sinó un correlat objectiu que serveix per designar la noia estimada. Per tant, el núvol fa ombra i priva a la terra de «la claror i l’escalfor del sol. El contrast entre les figures que fan referència a la noia i les que fan referència al que parla és desolador, en el sentit que l’amor de l’home a la noia està vist amb conseqüències que a ella li són negatives» (Oliva, 2015: 61). Igual com hem tingut ocasió de remarcar a propòsit d’altres poemes, “Boira” també mostra un contrast entre les posicions masculina i femenina, ja que la identificació del jo poètic amb la boira remet a la incertesa, a la feblesa; en canvi, la identificació de la dona amb la terra, indica seguretat. A més, com és habitual en la poesia de Ferrater, a “Boira” la noia també és caracteritzada per la seva joventut, ja que el primer vers ubica els amants temporalment: «Molt abans que te’ls tornis vella i grisa», és a dir, molt abans que l’estimada arribi a la seva maduresa. És fàcil imaginar que la parella es troba en un context posterior a una relació sexual pel «floc lleu de cendra» que apareix a l’últim vers de la primera estrofa, i que remet al símbol eròtic de l’amor com a foc i a «les brases de la unió sexual que ja s’han apaivagat» (Perpinyà, 1991: 42). El pas del temps, reforçat a través de l’ús de diversos adverbis temporals,<sup>181</sup> és crucial en aquest poema, perquè és l’element que causarà la separació dels amants. Aquesta constatació –la separació futura– provoca una inseguretat al jo poètic, que es veu expressada al vers vuitè, quan descriu la suposada sensació que experimentarà el cos i la pell de la noia un cop la parella d’amants s’hagi de separar: «s’arissarà convulsa per l’adéu, / i et deixarà el record d’un fred caduc». El fet que el jo poètic qualifiqui de fred i caduc el record que deixarà a la noia un cop ja no es trobin junts, indica la manca de passió i la manca de possibilitats de futur que pot imprimir en el cos de l’estimada. Així, la condició efímera de l’amor transcendeix el nivell ontològic de la veu poètica, que se sabrà sol després d’haver estat desposseït de la seva «terra» (Macià; Perpinyà, 1986: 88), una «terra» que no és sinó la presència corporal de l’estimada. És a dir, la relació entre l’home i la noia és «brutalment negativa per a ella, perquè ell no és ni tan sols un núvol; és l’ombra d’un núvol, la qual provoca fred a l’estesa de natura per ser conreada, treballada, sobretot pels que vindran després, que tenen en el poema una presència molt general, però també un pes considerable» (Oliva, 2015: 63).

---

<sup>181</sup> Estudiats per Salvador Oliva (2002: 82-83).

Aquesta descripció sensorial referida al cos de la noia i que ha estat provocada per la veu poètica, contrasta amb la que apareix a la tercera estrofa, dedicada a la sensació que provocarà la noia als seus futurs amants. Es tracta d'un esclat solar que implica llum i escalfor, i que s'associa a la noia i a la seva passió femenina, representada per «l'àgil flauta infernal del teu migdia». La flauta d'Iblis, que podem considerar equivalent al dimoni de migdia i que popularment s'associa a la lascívia i la seducció, apareix fins a tres vegades en l'obra poètica de Ferrater,<sup>182</sup> i sempre s'utilitza per indicar una passió instintiva desmesurada. Així doncs, la noia apareix en el context del seu migdia, moment de màxima esplendor de calor i de llum del dia i, per tant, associat al desig. Un desig que es veurà acomplert a través d'experiències carnals amb altres amants, no pas amb el jo poètic; ja que el jo poètic només emboira el «profund crepuscle matinal de la noia», i quan ella arribi al «migdia» ell ja no serà al seu costat. La projecció d'un futur separats justifica la «figuració dramàtica d'aquest amant que, impotent davant la força que fa ressorgir la seva jove estimada, ha d'abandonar-ne la tutela i deixar per a d'altres (“ells”) el seu descobriment» (Oller, 2011: 94). Aquest és el veritable motiu que provoca al jo poètic una manca de certitud, expressada taxativament en els últims versos de la composició: «Tot desesper / d'alçar-me, m'emparraco en esbarzers / i omplo de plor còrracs d'incertitud». Per tant, l'arribada del nou dia implica la separació dels amants, però l'angoixa i l'esquinçada incertesa que expressa la veu poètica no només remet a aquest moment, sinó també al futur. Un futur en què el jo poètic present el trencament definitiu de la relació de parella, i precisament pel fet de ser presentit, és «sentit com si fos present» (Oliva, 2015: 64).

En el poema següent, “Bosc”, la veu poètica no es dirigeix a la noia estimada, sinó que utilitza el recurs distanciator de parlar-se a si mateix a través de la segona persona. Tot i això, l'estimada també es fa present en el poema, que no és sinó la descripció del record d'una relació sexual mantinguda al mig d'un bosc, fet que justifica el títol de la

---

<sup>182</sup> La primera referència l'hem trobat a “Faula primera”, de *Da nuces pueris*, en què un dimoni de migdia ataca el protagonista de la composició i fa que s'enamori apassionadament. Al poema “A mig matí”, que també forma part del primer poemari de Ferrater, la flauta d'Iblis s'associa també al migdia, i és vista amb recel i malfiança. Així mateix, Ferrater també utilitzà la mateixa imatge en una carta de l'any 1945 dirigida a la seva mare i enviada mentre l'autor es trobava fent el servei militar a Aragó. Aquest fet indica «que la significació d'aquesta imatge va més enllà de l'ús estricament poètic, tal com demostra la seva formulació en un context de registre familiar» (Font, 2013: 166). Per tant, és evident que els grups nominals “dimoni de migdia” i “flauta d'Iblis” remetien al mateix símbol expressiu –una intensa eclosió, una explosió– que forma part de la subjectivitat estilística de l'autor (Oller, 2011: 298-299).

composició. En aquest sentit, hem de tenir en compte que alguns dels títols dels poemes de la quarta secció de *Les dones i els dies* «semblen només existir per fer perceptible la cadena alfabètica, i semblen estar doncs més al servei d'aquesta línia horitzontal i llisa, i amb estrips, que no pas del text que intintulen» (Besa, 2001: 170). En el cas de “Bosc”, el títol del poema és un extracte del contingut i també del seu sentit últim.

Recorda. Cinc nivells.  
Terra i vida obscura.  
Una heura profusa.  
I ella. Damunt d'ella  
l'aranya oscil·lant,  
la vespa frement  
i tu. L'esbarzer  
a frec teu, infecte  
rovell. Cinc nivells  
d'un solatge espès  
d'instints ensonyats.  
I tot al voltant,  
projecte de llum  
cansat o inexpert,  
vèieu enfilar-se  
les soques dels roures.  
Res no hi confiava,  
però et vas girar  
furtiu, ulls beguts.  
Un instant d'aguait  
i, brusc-excitades  
com nervis, les branques  
van reïnar sofre  
de sol hivernal.

La primera frase de la composició és «Recorda» que mostra, per tant, que el contingut del poema no és sinó la descripció d'un record. Aquesta particularitat explica que el jo poètic utilitzi la segona persona del singular per referir-se a ell mateix, ja que d'aquesta manera és més fàcil conduir la rememoració dels fets pels laberints de la memòria. A “Bosc” es presenten «el decorat de l'acció i la disposició dels personatges d'una manera molt esquemàtica i amb una gran economia verbal (vs. 1-7) segons una distribució de “cinc nivells” (v. 9) sobreposats: 1) la terra i l'heura; 2) una noia; 3) una aranya; 4) una

vespa; 5) un home» (Perpinyà, 1991: 44). Per tant, en primer lloc es descriu l'escenari, el paisatge boscà i, seguidament, les diferents parts que conformen la parella d'amants. Hem d'entendre que «l'aranya oscil·lant» situada sobre la noia és una metàfora per designar els òrgans sexuals femenins i, així mateix, «la vespa frement» és la metàfora utilitzada per referir-se als membres sexuals masculins. L'aranya teixeix la seva pròpia forma per tal d'acollir i, alhora, aconseguir alimentar-se, els insectes. La vespa es presenta davant la xarxa de l'aranya per lliurar-s'hi. D'aquesta manera, la visió de la trobada sexual és totalment fragmentada per les especificitats de cadascuna de les parts que hi intervenen: el bosc sexualitzat, la noia i el seu sexe, el jo poètic i el seu sexe. En aquest sentit, és important remarcar la implicació que tenen els elements que formen part del bosc en el coit descrit, ja que l'«instint ensonyat» expressa un dubte sobre l'assoliment de l'orgasme. Aquest dubte troba un paral·lelisme en l'entorn natural, en el qual s'assimila la manca de confiança: els roures busquen un «projecte de llum / cansat o inexpert». Per tant, si finalment la parella aconsegueix arribar al clímax sexual és gràcies a la visió d'un raig de llum que s'escola entre les branques: «brusc-excitades / com nervis, les branques / van reinar sofre / de sol hivernal». Tal com ha estat indicat, Ferrater trobà «en la llum del sol un correlat objectiu de l'actitud anhelosa de l'ésser humà contemplatiu» (Corretger, 2001: 196). Així, seguint aquest argument, és fàcil entendre que el personatge masculí de “Bosc” passi de la incertesa sobre l'assoliment de l'orgasme a la força per tal d'aconseguir-lo. En els últims versos de la composició es compara l'expulsió del semen «a una expulsió de sofre hivernal de les soques. Per això les branques s'exciten bruscament som si fossin nervis, perquè el poema aplica l'orgasme a les branques» (Oliva, 2015: 73). D'aquesta manera, podem comprovar com «la tradició mítica del sol com a principi masculí i de la terra com a principi femení actua de ple dins aquest poema. Així, el bosc és l'espai dels amants» (Perpinyà, 1991: 44), utilitzant un cúmul de paral·lelismes amb els elements que es troben al bosc per tal de descriure l'acte sexual.

La composició amb què s'acara “Bosc” és “Corda”,<sup>183</sup> en què el jo poètic torna a optar pel procediment de dirigir-se directament a una segona persona del singular que no és sinó ell mateix. El poema està construït a partir d'una sèrie de set tercets: els versos

---

<sup>183</sup> A la primera edició de *Teoria dels cossos* aquest poema no apareixia; fou incorporat a la primera edició de *Les dones i els dies*. Tanmateix, el mateix poema fou publicat, amb anterioritat a *Teoria dels cossos* i amb el títol de “Rapte”, a l'*Antologia de la Poesia Reusenca* que l'any 1962 edità la secció de literatura del Centre de Lectura de Reus.

intermedis són decasíl·labs i la suma del primer i el tercer en formen un altre. Aquesta formalització estròfica serveix de paral·lelisme del tema del poema: el triangle amorós. Aquest motiu és present en altres poemes de Gabriel Ferrater, com per exemple “Posseït”, en què també apareix la infidelitat, o “El mutilat”, en què el jo poètic es refereix a ell mateix a través de la segona persona del singular; amb els quals es pot relacionar “Corda” per aquestes i altres característiques. Tanmateix, un dels trets més rellevants de “Corda” és l’estructuració estròfica, que recrea la composició d’una corda –el correlat objectiu utilitzat en el poema per designar el triangle amorós–, i «la pròpia disposició gràfica n’acompanya el moviment. És l’única composició de Ferrater en la qual empra la visualitat del vers escrit per crear un efecte visual clar» (Font, 2013: 170). Per tant, forma i contingut es desenvolupen de la mateixa manera: a través de l’entortolliment de tres fils, com si es tractés d’una trena o d’una corda.

Tu ho has volgut,  
que et trenes com un fil amb el seu fil  
i retorces la corda.  
Tant has lligat  
que quan ella es redreça i se t’esmuny  
te’n vas a brins amb ella.  
Veus que ella pren  
el mot que va ser teu i el porta a un altre,  
i fins a un que odies.  
Aquell seu gest  
és forma en negatiu d’un gest que has fet,  
Ets tan lluny, i te’l veuen.  
I si et traeix,  
fremiràs que has lliurat natura teva  
i un home la penetra.  
Li dónes goig  
perquè en recobri goig un dels que tu  
no vols conciliar-te.  
L’últim estrip  
serà de dir-te: «Tu que et fas l’estret,  
qui ets? Vals tu més que ella?».

En el primer dels tercets, l’únic que no està sagnat, podem observar com apareixen els tres elements que conformaran el nucli de la composició: el jo poètic i la seva voluntat,



el fil de la noia que trena i el fil de l'home rival amb què es retorça la corda. Així, el lector assisteix a l'enredament progressiu del fil que es va transformant, a mesura que avança la composició, en una corda que sembla cada vegada més difícil de deslligar. Les següents tres estrofes estan dedicades a descriure la relació entre la veu poètica i la noia i els canvis que ha anat sofrint, de manera que «el tu desitjant es mesura en les males accions de l'altre amorós respecte a una anterior unitat mútua» (Font, 2013: 170). En primer lloc, podem observar les conseqüències del lligament efectuat pel jo poètic, que fa que la noia es redreci i s'esmunyi. Aquest moviment es veu reiterat a la tercera estrofa, però referint-se a la utilització del codi amorós que la parella formada pel jo poètic i la noia havia creat: ara ella l'utilitza amb un nou amant. La desposseïció –carnal i sentimental– que implica aquest fet per al jo poètic, es veu transfigurada en un gest que apareix a la quarta estrofa, que descriu el gest de la noia com el negatiu (en el sentit de negatiu fotogràfic, és a dir: una còpia que encara ha de ser revelada per aconseguir-ne el positiu)<sup>184</sup> d'un gest propi de la veu poètica. Per tant, ella s'ha apoderat dels mots i els gestos del jo poètic i els utilitza amb un altre home, un procediment similar al que apareix descrit al poema “Posseït” i que també implica la pèrdua d'identitat de la veu poètica. Aquesta apropiació de mots i gestos del jo poètic no pot ser menystinguda, perquè demostra que tota relació –amorosa o eròtica– forneix de coneixement –intel·lectual i corporal–, i tenint en compte que la major part de dones estimades o desitjades que apareixen en l'obra poètica de Gabriel Ferrater són caracteritzades per la seva joventut, podem concloure que l'autor oferí, també en els seus poemes eròtics, un valor didàctic de l'amor i de les relacions carnals, definit en alguna ocasió amb el terme d'«erotisme moral» (Marco, 1968: 83). En canvi, les estrofes cinquena i sisena focalitzen el pensament del jo poètic, que sent dolgut quan imagina l'home rival, el nou amant de la noia, penetrant el que havia estat la seva «natura». Així, podem observar com l'assimilació de la dona a la terra i a la natura, apareguda als primers poemes de la secció, es va consolidant en la poesia de Ferrater. D'aquesta manra, el goig expressat a la sisena estrofa no és sinó la transsubstanciació del goig sentit durant la relació passada que la noia experimenta amb un nou amant.

---

<sup>184</sup> Segons Pere Ballart, aquest procediment, el de la còpia fotogràfica negativa que el lector s'ha d'esforçar a positivament, és el que Ferrater utilitzà en el poema “A l'inrevés”, inclòs a la primera secció de *Les dones i els dies* (Ballart, 2007: 81).

Tot i això, a l'última estrofa es produeix un estrip, que no és sinó el moment en el qual la corda del triangle amorós construïda pel jo poètic –i formada per ell mateix, la noia estimada i l'home rival– es trenca. Aquest moment és crucial, perquè a través d'aquest trencament el jo poètic s'interroga a si mateix i pren consciència del valor que tenen els seus actes i les seves accions, fet que evidencia «la dificultat de mesurar les seves pròpies accions amb si mateix» (Font, 2013: 171), deixant de banda les vivències compartides amb la noia estimada. A més, com que tot el poema està construït a partir de la interlocució amb una segona persona del singular, el lector es veu implicat en la interrogació, ja que és fàcil tenir la impressió d'entrar a formar-ne part, encara que sigui clar que la veu poètica no fa altra cosa que dirigir-se a si mateixa.

Tal com hem indicat, les vivències eròtiques aporten un coneixement a les persones que les experimenten. En aquest sentit, ja hem tingut ocasió de remarcar, a propòsit d'altres poemes de Ferrater, la capacitat memorialística del cos, que té la propietat de recordar i adquirir coneixement a través del contacte carnal. Aquesta concepció també apareix a la composició “Dits”, que descriu com «es confiaven / els teus dits entre els meus dits» i ho feien lleugerament, igual com lleugerament s'inicià «la pluja d'una nit». Per tant, de la mateixa manera que en el poema “Bosc”, a “Dits” les condicions ambientals també es veuen assimilades a les accions de la parella. La situació descrita a través del contacte sinecdòquic fa referència al moment de separació d'una parella. Inicialment, sembla una separació momentània: «Un instant menut d'adéu. / Oh, només per dos dies». Així i tot, a mesura que avança la composició podem observar com la separació pot esdevenir definitiva, ja que el jo poètic expressa la sensació de pèrdua fins a dues vegades, a l'onzè vers i també a l'últim. Tanmateix, el que ens interessa remarcar d'aquest poema és l'emmagatzemament de memòria que pot efectuar el cos a partir del contacte físic amb altres cossos. En el comentari referit a “Cambra de la tardor”, inclòs a la segona secció de *Les dones i els dies*, hem fet notar la diferenciació entre el cos i el cor per la seva capacitat i incapacitat de recordar. A “Dits” apareix un contrast similar: la veu poètica es dirigeix al seu «cor confús», ja que «aquesta nit faig engrunes / amb la traça de record / que tinc als dits». És a dir, el cor no és l'encarregat de servir el record de la persona estimada, sinó que són els dits, la part del cos del jo poètic que ha estat en contacte amb l'altre, el que conserva el record de «l'ombra del toc / dels teus dits», que serà l'única companyia durant els dos dies buits de la presència de la persona estimada.

El poema “Dits” s’acara directament amb “Engany”, entre els quals és fàcil establir una relació no només per la referència al “cor perplex” del quart vers, similar al «cor confús» del poema anterior, sinó també perquè apareix una altra diferenciació entre cor i cos. Tanmateix, la construcció formal d’“Engany” i la de “Dits” és extremadament distinta. En primer lloc perquè “Engany” presenta un diàleg entre dues veus que queda reforçat per la composició estròfica i les marques tipogràfiques. El poema consta de sis parelles de versos, cada una de les quals està enunciativa per una veu diferent. El primer (versos 1 i 2), tercer (versos 5 i 6) i cinquè (versos 9 i 10) parell de versos es troben entre cometes, al contrari dels parells segon (versos 3 i 4), quart (versos 7 i 8) i sisè (versos 11 i 12).

«Digues, per què em vas fer  
confiar en mi?».

T’he pogut enganyar,  
cor tan perplex?

«M’has volgut subornar,  
caut, sense orgull».

Sense espera, amb orgull,  
te’m vas concedir.

«I era per fer-me mal  
quan vingués avui!».

Oh, com te m’has cregut  
que em fores fidel?

La identificació de les dues veus d’enunciació és difícil d’establir perquè Ferrater oferí molt pocs indicis de les seves característiques. Tanmateix, si haguéssim de formular alguna hipòtesi, ens decantaríem per pensar que la primera veu que apareix és la de la dona de la parella, precisament perquè ho fa entre cometes i aquesta és la marca que Ferrater utilitzà habitualment en oferir la veu a un personatge diferent del jo líric. Per tant, la segona veu seria la de l’home, la del jo poètic masculí. Tot i això, no podem descartar la possibilitat inversa, ni qualsevol altra possibilitat,<sup>185</sup> perquè, com ja hem

---

<sup>185</sup> Núria Perpinyà sosté que el poema “Engany” no és sinó un diàleg discordant «entre el cor i el cos. Aquest text significa l’única provatura de Ferrater en el camp de la poètica abstracta» i identifica la veu que es troba entre cometes amb la veu del cor i l’altra amb la del cos (Perpinyà, 1991: 45-46). La interpretació no ens sembla satisfactòria ja que, com indica la pròpia autora, Ferrater no utilitzà mai aquest tipus d’abstraccions i, en canvi, és molt freqüent trobar en els seus poemes fragments de diàleg en estil directe entre la parella d’amants. Així mateix, no deixa de sorprendre’ns que l’autora opti per aquesta identificació simbòlica de les veus i, en canvi, consideri que el poema anterior, “Dits”, «és un poema

subratllat, no hi ha cap indicatiu que ajudi a establir una identificació clara de les dues veus que enuncien equitativament el discurs poemàtic. Malgrat això, ens sembla que la no-identificació d'aquestes dues veus no fa variar el sentit últim del poema.

La primera veu planteja un interrogant en els dos primers versos de la composició, en els quals demana a l'amant per quin motiu la va fer confiar en ella mateixa. Això fa que la segona veu planteji una segona pregunta: «T'he pogut enganyar, / cor tan perplex?». El fet que la segona veu es dirigeixi a la primera amb l'apel·latiu "cor perplex" és un dels motius, com ja hem dit, que ens fa relacionar "Engany" amb "Dits". A més, el poema avança cap a l'expressió d'una infidelitat sexual que, per extensió, és una experiència corporal; així, es mostra altra vegada una diferenciació entre cor i cos. Segons la recriminació que apareix als versos 5-6, podem pensar que és precisament el fet d'haver adquirit confiança en ella mateixa que la primera veu se sent enganyada. La recriminació és invertida per la segona veu, ja que recorda que fou ella qui se li va concedir sense esperes. Els retrets van incrementant progressivament, i en el següent parell de versos veiem com la primera veu retorna al tema de l'engany, provocat per la confiança en ella mateixa, que li ha provocat dolor i angonya. Els últims dos versos, emesos per la segona veu, mostren una sorpresa, en forma d'interrogant, que semblen tergiversar l'engany i parlen d'una infidelitat comesa per la primera veu. És a través de la confiança adquirida en si mateixa, provocada per la segona de les veus, que la primera veu ha estat capaç d'entregar-se sexualment a una altra persona. El dolor expressat remet a la presa de consciència de la primera veu, que s'adona que la segona veu havia planejat anteriorment tots els esdeveniments per tal que ella –la primera veu– no pogués sinó cometre la infidelitat sexual. Així doncs, la intensitat de la discussió relatada en estil directe incrementa fins a la culminació que representa aquesta última estrofa, en què es fa evident el recargolament de les intencions i de les accions d'ambdues veus, que troba un paral·lel en la formalització del mateix poema.

El motiu de la traïció sexual i sentimental també apareix en la composició següent, "Esparver", en què la veu poètica torna a dirigir-se a si mateixa iniciant una mena d'autointerrogatori que no sembla resoldre l'enigma de la pregunta. D'aquesta manera,

---

menor de Ferrater» (Perpinyà, 1991: 45), quan precisament és un poema en què la diferenciació entre cor i cos es troba, al nostre entendre, a la base de la seva significació profunda.

el poema indaga les circumstàncies que dugueren la veu poètica a cometre un «disbarat» durant una nit d'un estiu llunyà: una infidelitat sexual.

Sabia jo que un esparver furtiu  
va temptant cel fins a trobar un clivell,  
s'esmuny i em ve, i es regira fressós  
als braços meus, l'ala xopa de sal?

Un mal estiu s'emmagranava espès.  
Dies premuts, grums de sang i d'ossets.  
Pellaven sec les genives del sol.  
Tarava el corc la fibra de les nits.

Quin disbarat, tant d'estiu i tan lluny!  
Aquesta nit, que un dring ha esmicolat  
vidres de cel, i m'esgarrinxia fresc  
el blau urpat que riu, sé el disbarat.

Sabia jo que un esparver, quan és  
del tot furtiu, i em vol sorprendre i riu,  
coneix quin cos manllevar, i dar-me engany  
que torna amb mi la noia que tinc lluny?

Roent de sal, volta cales, de nit.  
Els farallons estellats li han burxat  
el ventre clar, quan neda dins el fosc.  
Trepitja fort quan és molla de gin.

I aquest sobtat esparveret que riu  
de ser bo amb mi, m'enganya amb gust de sal  
i ens rebolquem com algues en cabdell.

Llengüejo i ric, mossego cabell curt  
i xuclo endins valvada orella, fruit  
de fosca mar, la mar de noies, lluny.

El poema "Esparver" ha estat objecte d'aproximació per part de diferents crítics ferraterians que n'han realitzat comentaris ben dispars. No hi ha una lectura comuna, única. No hi ha acord amb la identificació femenina o masculina de la figura simbòlica de l'esparver,<sup>186</sup> ni tampoc amb la identificació de quin membre de la parella és el que

---

<sup>186</sup> Julià sosté que es tracta d'una dona, basant-se, sobretot, en un poema de John Skelton en què l'esparver s'associa a una figura femenina. A més, reporta una citació del propi Ferrater en què admet la seva l'admiració per l'obra d'aquest autor anglès (Julià, 2004: 82-83). En canvi, Perpinyà es decanta per una lectura tradicional de la figura de l'esparver, símbol de l'amant caçador masculí, basant-se en el tòpic amorós medieval (Perpinyà, 1991:46).

comet la infidelitat sexual.<sup>187</sup> Certament, la composició està construïda a partir d'una ambigüitat calculadíssima que dificulta l'establiment de la identificació dels personatges que realitzen cada una de les accions del poema –l'ús de diferents temps verbals, conjugats en diferents persones, no hi ajuda–, igual com complicat és d'establir la identificació dels personatges als quals es refereixen cada un dels sintagmes qualificatius –i l'ús de formes genèriques tampoc no hi ajuda–.

Nosaltres ens centrarem especialment en els elements que remetent a l'expressió del desig i l'encontre sexuals. La primera referència clarament eròtica no apareix fins a la tercera estrofa, quan la veu poètica diu: «m'esgarrinxo fresc / el blau urpat que riu». Aquest «blau urpat que riu», que no és sinó el subjecte que «esgarrinxo» el jo poètic, és una metàfora que remet a l'esperver, ja que té urpes i pot volar arran de mar –blau– i pel cel –blau–. L'adjectiu «fresc» és el complement circumstancial de l'acció verbal, i ens decantem per fer-ne una lectura simbòlica en lloc de literal: no és que l'esperver esgarrinxi la veu poètica amb una temperatura freda, sinó que l'esperver l'esgarrinxa d'una manera nova, no coneguda, és a dir: fresca.<sup>188</sup> La significació del verb esgarrinxar denota un component d'esquinçament bruscat de la pell, que reforça la idea d'experiència nova i, fins a cert punt, dolorosa. A més, a la primera estrofa es diu que l'«esperver furtiu / va temptant cel fins a trobar un clivell» i aquest «clivell» ens ha de fer pensar en una obertura corporal amb certa verticalitat, a la qual poder penetrar i, per tant, és fàcil associar-lo als genitals femenins.

A la cinquena estrofa trobem una imatge explícitament sexual que, a més, incorpora novament un component de violència: els farallons que burxen el ventre. La imatge ha de remetre forçosament a una trobada carnal heterosexual, perquè els farallons són una metàfora dels atributs sexuals masculins i la metonímia del ventre fa referència al sexe femení. Així mateix, l'adjectiu del vers següent, «molla de gin», explicita que s'està parlant d'una dona. La diferència, però, d'aquesta cinquena estrofa amb la tercera és que a la tercera els temps verbals remetent a la primera persona del singular i estan situats en

---

<sup>187</sup> Ballart deixà escrit que el jo poètic masculí comet una traïció sexual amb una altra dona a causa de l'absència temporal de l'estimada (Ballart, 2012: 63). En canvi, Alegret sosté que el jo poètic imagina la noia estimada practicant sexe amb altres homes i això serveix d'explicació i de justificació per a l'experiència de caire homosexual del jo poètic masculí (Alegret, 2013: 78).

<sup>188</sup> Sigui com sigui, l'adjectiu «fresc» contrasta, en tots dos sentits, amb l'ambient estiuenc descrit en l'estrofa anterior, excessivament calorós, feixuc. Per tant, l'acció “fresca” de l'esperver representa un canvi: o bé per la seva temperatura o bé pel que implica de trencament de la rutina.

el present d'«aquesta nit», quan la veu poètica reconeix que «sé el disbarat». En canvi, els verbs de la cinquena estan conjugats en tercera persona. Per tant, és evident que es tracta de dues experiències sexuals distintes: la que hem comentat anteriorment està protagonitzada per l'esperver i la veu poètica, i la que apareix a la cinquena estrofa es refereix a un home i una dona que no podem identificar.

Per últim, les darreres dues estrofes d'«Esparver» tornen a estar protagonitzades pel jo poètic que enuncia el discurs poemàtic i l'«esperveret», que mantenen una relació sexual descrita com una rebolcada d'«algues en cabdell». La veu poètica, en l'última estrofa, expressa els seus moviments durant la trobada sexual a través de quatre verbs que impliquen l'acció de la seva boca: «*Llengüejo i ric, mossego* cabell curt / i *xuclo* endins valvada orella». <sup>189</sup> La «valvada orella», caracteritzada com un «fruit / de fosca mar, la mar de noies, lluny», fa pensar en una metàfora dels genitals femenins. Tal com ha estat indicat, «valvada» pot fer pensar en “vulva” (Oliva, 2015: 68), i que sigui un fruit de mar connota la imatge d'un mol·lusc (Julià, 2004: 87), espècie marina que popularment s'utilitza com a símbol sexual femení. Així, la «valvada orella» funciona com a imatge metafòrica d'uns genitals femenins i, llavors, la veu poètica fa referència a un contacte sexual oral, denotat per la significació dels verbs apareguts anteriorment.

Per tant, tenim un esperver que busca un «clivell» i es regira als braços de la veu poètica a la primera estrofa. A la segona se'ns parla d'un ambient passat sufocant, asfixiant i dolorós. A la tercera, la veu poètica s'adona d'un disbarat comès durant una nit, la mateixa nit en què l'esperver del primer vers l'esgarrinxà d'una manera nova. Seguidament, a la quarta estrofa, la veu poètica expressa la seva sorpresa, la seva perplexitat, davant l'acció enganyosa de l'esperver, que li manlevà el cos fent-li pensar que la noia estimada era prop. Amb un nou gir argumental, a la cinquena estrofa se'ns presenta una relació heterosexual amb un component de violència. Les dues últimes estrofes, que són els dos únics tercets de la composició, s'han de llegir com una mateixa unitat de contingut: la descripció de la relació sexual mantinguda entre la veu poètica i l'esperver. Així doncs, fins al segment final de la composició no es descriu el «disbarat» i l'«engany» comès per l'esperver i la veu poètica, és a dir, la consumació de la seva relació sexual. En els passatges anteriors se'n fa referència, però aquestes indicacions

---

<sup>189</sup> La cursiva és nostra.

només s'utilitzen per marcar la distància entre el temps present de l'enunciació poemàtica, quan la veu poètica és capaç d'assimilar l'experiència, i el moment en què van produir-se els fets. El que no concorda amb cap ubicació temporal clara és la relació heterosexual de la cinquena estrofa. Podem seguir la interpretació d'Alegret, que sosté que en aquesta estrofa el jo poètic descriu «les activitats nocturnes que ell sap, o imagina, que fa la noia estimada, lluny d'ell, en alguna localitat costanera no esmentada» (Alegret, 2013: 78) i, per tant, les imatges del cinquè vers serien una projecció de les relacions sexuals que la veu poètica imagina que manté la noia que estima amb altres homes.

Així doncs, només queda per identificar masculinament o femeninament l'esperver. I també la veu poètica. No apareix cap marca de gènere referida a la veu poètica; per tant, per què hem de pensar la veu poètica és necessàriament masculina? L'ús habitual de la veu masculina en la poesia de Ferrater no ens sembla un motiu o un argument suficient en aquest cas,<sup>190</sup> perquè la complexitat del poema "Esparver" rau, precisament, en el joc d'ambigüitats i ambivalències constant que l'autor hi planteja. Per aquest mateix motiu, per què no preguntar-nos si la veu d'enunciació és masculina o femenina? Si es tractés d'una veu femenina no hi hauria discrepàncies sobre la figura simbòlica de l'esperver, ja que en la tradició literària occidental ha representat freqüentment l'amant-caçador masculí. L'únic factor que hauríem de tenir en compte és que la veu poètica femenina que formula el discurs està enamorada d'una altra dona. Ja hem vist a propòsit d'altres comentaris referits al poema "Esparver" que la possibilitat d'una relació homosexual apareix reiteradament. En tots els casos, però, es postula sempre entre dos homes, mai entre dues dones. ¿Tindria sentit el poema si pensem que la veu poètica és femenina, que es troba lluny de la seva estimada i que manté una relació sexual amb un home? Nosaltres pensem que sí. El component d'estranyesa, de sorpresa envers l'engany de l'esperver quedaria del tot justificat. Així mateix, la imatge del «clivell» apareguda al segon vers i la de l'esgarrinxament de la segona estrofa prendrien tot el sentit. A més, la «valvada orella, fruit / de fosca mar, la mar de noies, lluny» adquiriria, fins i tot, sentit

---

<sup>190</sup> Núria Perpinyà, referint-se al poema "Noies", que tindrem ocasió de comentar més endavant, afirmà que «és un bon exemple per il·lustrar que una identificació errònia de les veus no sols introdueix malentesos en el text, sinó que pot transformar un poema absolutament intel·ligible en un poema críptic. Llegim "Noies" pensant que la veu dels dos primers versos és la del jo poètic. No hi ha manera de copsar el sentit del text. Tornem-lo a llegir atribuint els dos primers versos a l'estimada. Cap dificultat» (Perpinyà, 1991: 59). Tot i que l'afirmació de Perpinyà se centra en el cas concret de "Noies", ens sembla que el fragment citat és revelador de la diversitat de veus del conjunt de la poesia ferrateriana, apuntada també per Sala (2001: 297), així com de la possibilitat d'identificar la veu poètica com a femenina.



literal: a través de l'orella de l'esperver la veu poètica imagina que està mantenint un contacte sexual oral amb uns genitals femenins. D'aquí que l'esperver sigui capaç de fer-li creure a la veu poètica «que torna amb mi la noia que tinc lluny».

Tanmateix, també podríem pensar que aquesta noia que es troba lluny podria ser la mateixa veu poètica anys enrere. Així, el «lluny» no seria espacial, sinó temporal. Llavors, a través de la relació heterosexual amb l'esperver masculí, la veu poètica femenina rememoraria els seus anys passats, una època anterior de la seva vida en què mantenia relacions sexuals amb homes i no amb dones. D'aquesta manera, el «mal estiu» que apareix a la segona estrofa i que remet a un ambient asfixiant i dolorós, podria referir-se a aquesta etapa anterior. Per tant, el «disbarat» de l'estiu llunyà seria precisament el fet d'haver mantingut en el passat relacions sexuals amb homes, i el «disbarat» comès «aquesta nit» amb l'esperver seria, doncs, haver tornat a cometre el mateix “error”. Fins i tot podríem arribar a imaginar que l'experiència sexual descrita a la cinquena estrofa no és sinó la rememoració d'una relació heterosexual mantinguda per la mateixa veu poètica femenina i, llavors, que estigui descrita amb tanta violència, fins i tot amb repulsió, adquiriria sentit a la llum del seu lesbianisme.

Tot són possibilitats, no podem descartar-ne cap. El poema no ofereix certes, gairebé ni tan sols ofereix indicis. En canvi, les imatges simbòliques sexuals són notables, i és aquí on volíem arribar finalment: la identificació femenina o masculina dels personatges que apareixen a “Esparver” no treu ni afegeix valor a la vivència que hi trobem expressada. Per tant, sigui quina sigui la interpretació que en fem, el que a nosaltres ens sembla més destacable del poema en qüestió és, en primer lloc, la designació de les accions sexuals a través de la violència («m'escarrinxa», «han burxat / el ventre clar», etc.) i, en segon lloc i últim, la imatge del contacte sexual oral produïda a través d'una orella assimilada al sexe femení. Aquest ús ens sembla indicatiu, com ja hem tingut ocasió de remarcar anteriorment, de la preferència de Gabriel Ferrater per la utilització de les sinèdoques en la seva poesia eròtica.

D'altra banda, la composició “Fill” representa un cas excepcional en el conjunt de la poesia ferrateriana, perquè, tal com mostra el títol del poema, planteja la problemàtica de la paternitat i la maternitat.

Cruixi la tarda. El temps se'ls ennuegui.  
Traspuen sorollets. Tota una casa  
malfrisa, i esgarrifa la cisterna  
de silenci. Feliç pis clausurat.  
Batega un fòsfor fred, s'adorm la bèstia  
d'aigua fonda, els dos cossos llarg-nuats.  
El trenc, a temps. Anyellet de sabó,  
ella sota la dutxa. Les paraules  
i el riure, lleus damunt la pell, escuma  
que fugi amb l'aigua brusca.

El trenc, el xiscle  
d'una cinta de serra: el plor d'un nen  
esquinça violent.

«És potser el nen  
que no hem fet, i que se'ns queixa».

Fill,  
criatura dels altres, calla. Troba't  
els dos que tu delates, pobres dos  
que es van prometre, i no han sabut complir-se.  
Temptador massa tosc, ens fas vergonya.  
Troba qui t'ha volgut quan oferies  
un altres cos. Rebolqueu-vos tots tres.

En la primera estrofa, seguint el mateix plantejament que en d'altres poemes del mateix Ferrater, se'ns presenta un cambra closa en què dos amants han acabat de fer l'amor. A la segona estrofa, en canvi, el jo poètic situa la seva amant a la dutxa, on «les paraules / i el riure» que tenia sobre la pell, i que intuïm que s'hi han situat com a conseqüència de l'acte sexual, fugen amb l'aigua. En aquest sentit, ens sembla pertinent de recordar la idea, freqüent en la poesia de Gabriel Ferrater, i que pot intuir-se també en aquest fragment del poema "Fill", que el cos té memòria, capacitat per emmagatzemar records. En aquesta composició, és com si les paraules i el riure que s'han donat abans, durant o després de la relació sexual implícita en el context de la situació que descriu el poema, només poguessin marxar de la memòria corporal de la noia a través del contacte amb l'aigua i el sabó. Aquesta acció es pot relacionar fàcilment amb el veritable tema de la composició: la procreació, perquè d'aquesta manera el poeta indica una presa de decisió de la noia envers allò que vol conservar corporalment i allò que vol fer desaparèixer del seu cos, ja que el poema "Fill" ofereix una valoració realitzada a partir del plantejament

sobre la paternitat i la maternitat. El pretext o l'anècdota que suscita la reflexió sobre aquest tema és el xiscle d'un nen que plora, en un pis veí. La noia expressa una primera reacció que en el poema és traslladada en estil directe: «És potser el nen / que no hem fet, i que se'ns queixa». El comentari pot contenir cert to irònic o burleta, però provoca en el jo poètic una reacció immediata sobre la qüestió de la procreació i la descendència, que acaba amb dos versos, dirigits a la «criatura dels altres» que plora, ben taxatiu: «Troba qui t'ha volgut quan oferies / un altre cos. Rebolqueu-vos tots tres». Per tant, el jo poètic envia el nen i el seu plor als seus progenitors, que són els que se n'han de fer càrrec ja que van ser ells que no van poder sucumbir el desig de veure materialitzat el seu amor en un fill.<sup>191</sup>

La major part de poemes eròtics de Gabriel Ferrater no inclouen reflexions o referències a la procreació, sinó que donen una rellevància fonamental a l'expressió del desig carnal. Un exemple paradigmàtic d'aquest ús és el poema "Joc", que també inclou la caracterització de l'estimada com a noia jove, un tret recurrent en la poesia de l'autor, com ja hem tingut ocasió d'observar a propòsit d'altres composicions.

Pots jugar amb el seu cos,  
que és jove i riu, i vol  
el joc, i no n'ha tingut prou.  
Encara creus que en tu hi ha vici?  
Mostra el teu vici. Dóna't  
sencer. Si te l'estimes,  
no li ofeguis aquest tremolor:  
la curiositat del cos, que tu  
fa massa temps que en dius desig.

El poema "Joc" presenta la majoria de les característiques amb les què podem objectivar la poesia eròtica de Gabriel Ferrater. En primer lloc, es fa evident el paper fonamental de la corporalitat en la producció poètica de l'autor, ja que la noia es presenta amb una metonímia del seu cos, no pas per ella mateixa. En aquest sentit, la descripció és l'habitual: joventut i riialla, a més de ganes d'experimentació sexual. La voluntat de més

---

<sup>191</sup> Tal com indicà Perpinyà, el poema "Fill" és un dels poemes amorosos de Ferrater que ha rebut interpretacions més dispars: alguns crítics hi troben un jo frustrat per la seva manca de procreació i, en canvi, altres hi veuen «el menyspreu dels amants clandestins envers els matrimonis convencionals amb fills» (Perpinyà, 1997: 162). La nostra lectura es decanta, certament, per la segona opció, sense que els amants hagin de considerar-se clandestins forçosament.

«joc», que no pot ser sinó un joc sexual, sembla relacionar-se, precisament, amb la joventut de la noia. Així, la composició resulta un bon exemple de la iniciació de l'estimada a les arts amatòries, ja que el jo poètic s'identifica en la figura madura que la pot instruir. El contrast entre la maduresa del jo poètic i la joventut de la noia es fa evident, sobretot, en els versos quart i cinquè. El jo poètic, dirigint-se a si mateix a través de la segona persona, es pregunta si les seves ganes de «joc» no s'han convertit en «vici». D'aquesta manera, la distància generacional entre un i altre es mostra a través de la denominació: l'acumulació d'anys i experiències del jo poètic, que encara té ganes de joc sexual, podria esdevenir vici; en canvi, la joventut i la manca d'experimentació de la noia són, precisament, el que fa que tingui més ganes de jugar.<sup>192</sup> Al llarg de la poesia de Ferrater trobem «*the building of one's own identity in youth by means of experiencing life to the full. For Ferrater, this experience becomes inextricably linked with hedonism and eroticism*» (Roser, 2000). Per això ens sembla significatiu que el poema s'intituli “Joc”, mot que connota la idea d'una sexualitat alliberada, viscuda sense massa implicacions, com si fos un simple *divertimento*. L'hipotètic «vici» del jo poètic, en el context de la iniciació eròtica de l'estimada, és tingut com una virtut i no pas com un problema, perquè així la noia pot assolir un coneixement sexual. A més, el següent fragment justifica plenament aquesta transmissió: si el jo poètic estima la noia el millor que pot fer és entregar-se, donar-li la satisfacció carnal desitjada i no pas ofegament instintiu. Finalment, en els últims dos versos de la composició es reforça clarament la diferència generacional, que inclou també una diferència de valoracions morals, en l'expressió i en l'experimentació carnal: la noia jove sent una «curiositat del cos», és a dir, es troba en un moment d'iniciació, d'experimentació de noves sensacions; en canvi, el jo poètic fa temps que es conforma amb el simple «desig», que no implica abrandament, ni potser tampoc tanta passió, com la que pot sentir la noia estimada.<sup>193</sup> Per aquest motiu es posa a prova a si mateix, autoconvidant-se des de la provocació (Font, 2013: 219), per tal d'oferir a la noia el «vici» que encara conserva, ja que «la desinhibició de qualsevol tabú sexual passa per l'abandó d'una errònia aproximació verbal al cos» (Ollé, 2001: 281).

---

<sup>192</sup> Una valoració similar dels termes és la que trobem en el poema “Sobre la catarsi”, en què es parla del «vell luxuriós» comte Arnau i de l'instint d'impuresa de Maragall.

<sup>193</sup> Perpinyà considerà que és la noia jove «qui l'ensenya a aprehendre l'experiència sensible com a tal, despullant-la de significacions ulteriors; és la seva joventut qui ensenya a l'amant més madur –i substancialment reflexiu– la joia de l'acció per l'acció» (Perpinyà, 1991: 56).

Les diferències experimentals i morals entre l'estimada i el jo poètic també es fan presents en el poema següent, "Kensington", per bé que no adquireixen tanta rellevància com a "Joc" i que impliquen unes conseqüències ben diferents. "Kensington" contrasta amb la resta de composicions de la secció per la seva qualitat formal i pel joc, de naturalesa retòrico-metafòrica, que s'hi recrea (Macià; Perpinyà, 1986: 124). Es tracta d'un "joc" iniciat per la dona, com ja hem vist que succeïa en el poema "No una casa", inclòs a la segona secció de *Les dones i els dies*, i, de la mateixa manera, "Kensington" també incorpora fragments de diàleg en estil directe.

La llum de l'estiu nòrdic és immensa,  
i aquelles tardes que no moren mai.  
Com la pau de després. Quan elles diuen  
gairebé el vell secret que cerquem sempre  
per camins nous.

I ella parla, i em diu  
les imatges que amb ella fan camí:  
el camí seu, tan lent, per on la meno  
fins al cim.

«Sempre em sembla que em transformo.

No sabràs mai les coses que em fas creure,  
cos meu. Una vegada, vaig ser Kensington,  
aquesta estesa de carrers retorts,  
clars de llum sense sol. I fa un moment  
et dic que m'he tornat una flor groga».

D'imaginar floral, a mi m'és fàcil.

*Du bist wie eine Blume*, i a la mà  
tinc encara un record de flor carnívora,  
la cosa que es va obrint fins a una flor  
de carn humida, corol·la desclosa  
vasta increïblement, perquè, insecte,  
m'hi doni. Dic:

«Et tornes una flor,  
i tot el cos et puja cap aquí».

M'he torçat. Pura llum. Tots els dibuixos  
que sé calcar no valen. Corregeix:

«No, si la flor no compta. És que era tota  
grogua. Te m'he tornat una flor groga».

En la primera estrofa es presenta la situació ambiental de la parella d'amants, realitzada des de la perspectiva del jo poètic masculí. Així, el poema comença amb una referència a la llum, element que acabarà adquirint, al llarg de la composició, una rellevància primordial. La «pau de després» fa referència implícita a la sensació d'alleugeriment posterior a una relació sexual, suggerida també per la frase amb què es tanca aquesta primera estrofa: el «vell secret» que els homes anhelan trobar a través del contacte físic, corporal, amb la feminitat. És una generalització, perquè les dones apareixen en plural, «elles», i el jo poètic se situa a la banda oposada, a través d'un "nosaltres" desitjós. A més, també es fa referència a la recerca –sexual– per «camins nous», que no implica sinó una multiplicitat d'experiències, viscudes amb persones diferents.

A partir de la segona estrofa de la composició es fa referència concreta a l'estimada. Per tant, després d'oferir la situació ambiental i després d'una valoració general sobre les relacions entre els homes i les dones, el jo poètic inicia la concreció de l'estimada i els camins que han seguit, dos elements que conformen la base fonamental sobre la qual se sustenta la situació descrita a "Kensington". Aquests versos introdueixen el parlament de la dona, que apareix en estil directe: ella descriu les imatges que l'acompanyen en el seu camí, i el jo poètic és la persona que condueix la noia fins al cim del seu camí, lent. L'encavalcament dels versos i la imatge simbòlica que descriuen fan referència a l'assoliment del clímax sexual. Per tant, es confirma que la situació descrita en el poema s'ha d'ubicar en els moments posteriors a una trobada sexual.

Tot i que el parlament de la dona es dirigeix explícitament al seu propi cos, pel fet de situar-se en el context immediatament posterior a una relació carnal, és fàcil pensar que, implícitament, també es dirigeix al jo poètic masculí que es troba al seu costat. La noia expressa les sensacions experimentades durant l'acte sexual a través d'una correlació objectiva que projecta la transformació del seu cos en realitats diferents, que poden anar de l'assimilació al barri londinenc que dona títol al poema, fins a una «flor groga». En aquest sentit, «l'assimilació simbòlica –i substancialment sexualitzada– de la terra com a dona que hem vist als poemes "Boira" i "Bosc" es reprèn aquí modernitzada (la terra urbanitzada de la gran ciutat)» (Perpinyà, 1991: 48). Tanmateix, aquesta assimilació és presentada per la veu de la pròpia noia, no pas pel jo poètic masculí, i ens sembla destacable la descripció que efectua del barri, perquè també fa referència a la llum: «aquesta estesa de carrers retorts / clars de llum sense sol». En primer lloc, que aparegui

el determinant «aquesta» pot ser indicatiu de la situació espacial en què es troba la parella d'amants. És a dir, seria fàcil pensar que el determinat s'utilitza per proximitat. D'altra banda, que el carrers s'adjectivin com a «retorts», denota una complicació en l'organització que també pot relacionar-se amb la descripció lumínica del barri. Però no podem obviar que la noia expressa l'assimilació del seu cos a Kensington en forma passada («Una vegada, vaig ser Kensington»),<sup>194</sup> i que caracteritzi aquest paisatge –real i corporal– amb els components negatius amb què ho fa, indica una manca de satisfacció. En canvi, l'assimilació a una «flor groga» de «fa un moment», situada, doncs, en els instants immediatament anteriors al present en què se situa la composició, sembla tenir unes connotacions més positives, més apassionades, en definitiva: més satisfactòries.

L'estrofa següent demostra la pretensiosa superioritat del jo poètic envers l'estimada, a qui suposadament ha de menar fins al cim del seu camí lent. Així doncs, la veu poètica masculina se centra en l'imaginari floral, recurs eufemístic que en bona part de la tradició literària s'ha utilitzat com a metàfora del sexe femení, a partir d'un vers de Heine. Llavors, el jo poètic crea una metàfora floral per tal de descriure els genitals de la noia mitjançant un record recent que conserva encara a la seva mà –perquè el cos té memòria. Primer parla d'una «flor carnívora» que s'obre fins a convertir-se en una «flor / de carn humida», completament oberta per tal que el jo poètic, assimilat a un insecte, pugui entregar-se plenament a la consumació. En aquest sentit, és interessant que el primer estadi de la flor sexual sigui el de «flor carnívora» i, immediatament després, passi a ser una «flor / de carn». Aquesta evolució demostra que el cos ha estat capaç de convertir-se en allò de què s'ha alimentat anteriorment a través d'un procés d'assimilació retroactiva.

En els versos següents torna a aparèixer l'estil directe, però en aquest cas inclouen un parlament del jo poètic masculí, que descriu una acció, «tot el cos el puja cap aquí», que podem suposar que es troba acompanyat per una gesticulació. Tanmateix, la imatge creada no és vàlida. Abans d'arribar a la sentència de la dona, formulada també a través

---

<sup>194</sup> No ha de sorprendre que el poema porti per títol “Kensington”, encara que sigui una assimilació passada, perquè com ja hem remarcat a l'inici de les nostres pàgines dedicades a la quarta secció de *Les dones i els dies*, Ferrater utilitzà uns títols que no unifiquen el text, sinó que «l'escapcen, perquè en són un extracte (una citació), i el text no hi surt guanyant, des del punt de vista del sentit. Sinecdòquic, parcial, aquest mot-títol mai no farà ombra al text [...] Ferrater inverteix l'operació lexicogràfica: en lloc de definir un mot, denomina un text» (Besa, 2001: 170).

de l'estil directe en els últims dos versos del poema, alterant, per tant, l'ordre lògic i cronològic del diàleg, el mateix jo poètic reconeix el seu error, la seva falta d'aprofundiment o de comprensió, perquè «ha reduït al tòpic la formulació singular de la seva estimada, en la qual l'important és la força del color: el groc com a esclat vital o com a desvari, i, sobretot, com a llum» (Perpinyà, 1991: 49). Com ja hem indicat, la llum és un dels elements que vertebraven el poema, i gràcies a l'assimilació de la noia a «una flor groga» durant l'acte sexual, pren una significació encara més rellevant. La veu poètica no ha sabut entendre el veritable sentit profund de la imatge de la noia, per aquest motiu Ferrater atorgà la veu a la noia en els dos últims versos del poema, per tal de corregir-l'ho. Així mateix, en aquesta última frase de “Kensington”, la noia també demostra el seu perdó envers el jo poètic equivocat, i ho fa a través de l'ús d'un datiu ètic, que tant pot referir-se al seu propi cos com al jo poètic, reforçant, doncs, la idea de possessió amorosa i sexual: «Te m'he tornat una flor groga».

Alguns dels elements de “Kensington” reapareixen al poema següent, amb el qual es troba acarat directament, que s'intitula “Kore”.<sup>195</sup> Ens referim, per exemple, a la simbolització del sexe femení dels versos quart i cinquè: «Somriu quan tu surts d'ella / i es torna a cloure intacta». D'aquesta manera es recupera la idea d'obertura i de clausura dels genitals femenins després de la unió carnal, que també hem observat al poema “Kensington”. Tanmateix, la diferència substancial entre “Kensington” i “Kore” rau en el qualificatiu «intacta», igual com de fonamental era el qualificatiu –i no pas el substantiu– en la sentència de la composició anterior. A “Kore” la noia es mostra impertorbable, submissa, sol·lícita, igual com l'estatueta a què remet el títol del poema. Aquí no hi ha transformacions corporals, ni assimilacions corporals, ni projeccions corporals durant el coit, perquè «la separació dels dos després de la fusió corporal, és un atribut més de l'entramat amorós, no pas l'objectiu final, motiu pel qual no hi ha possessió, ni dissolució de les dues entitats sinó que el poema es trava en la distància que els separa» (Font, 2013: 208). Aquesta diferenciació de posicions troba una possible explicació en els últims versos del poema: «Encara / li cal sumar-se. Encara / va naixent

---

<sup>195</sup> «El mateix títol activa l'intertext de forma decisiva, ja que Kore (Κόρη, dona jove) designa una tipologia d'estàtua de l'època arcaica de l'Antiga Grècia, que representa una dona jove dreta i rígida, com una columna totalment exposada a la mirada. Habitualment es presentava vestida i una de les seves evolucions formals va consistir en ajustar el teixit al cos femení, idea que ens fa pensar en una sexualització de la figura. Tot i amb això, el més rellevant és el rostre estereotipat, ja que no pretenia ser un retrat d'una dona real. Un rostre sempre o gairebé sempre somrient: el centre del mateix poema» (Font, 2013: 207).



el seu cos». D'aquesta manera la veu poètica evidencia la joventut de l'estimada, que es troba en un moment vital en què «el creixement del cos actua com a correlat material – fictici– del creixement personal global» (Perpinyà, 1991: 57). En canvi, la posició en què se situa el jo poètic és la d'observador privilegiat i, alhora, actiu participatiu en el procés de creixement, no compartit, de l'estimada. I és precisament pel fet de trobar-se en aquest procés de suma corporal i vital que la noia jove es clou «intacta», sense correlacions, per tant, després de la trobada carnal.<sup>196</sup>

El procés d'aprenentatge, de descobriment d'un mateix i de reivindicació individual, que en la poesia de Ferrater s'associa principalment a l'etapa de joventut, apareix també en el poema següent, "Lorelei". Novament, el títol de la composició deixa clar el pretext de la composició: la recreació del «mite de l'ondina del Rhin que atreu els vaixells als farallons és subvertit en mans de Gabriel Ferrater fent explícita la lectura eròtica que jeu a l'estructura profunda del cant de les nimfes de les aigües, de tal manera que l'ofec és un ofec sexual, o, si es vol, mortalment sexual» (Macià; Perpinyà, 1986: 169-170). Certament, a la quarta i última estrofa del poema de Ferrater, que manllevà la versió del mite d'una composició de Heine,<sup>197</sup> trobem la descripció d'una trobada, implícitament sexual, entre Lorelei i la veu poètica: «Ara la mena un seny d'ofrena: / li han dit sempre que l'ofegues. / I això, tota soleta, / la noia meva ho ha fet». Així doncs, expressant a través de termes eròtics una situació fatal, Ferrater capgirà el mite i tergiversà el referent base que havia pres per a la construcció de la seva composició, en la qual es dota d'individualitat corporal el personatge de Lorelei.

El poema "Mudances" inclou una referencialitat molt més eròtica, més explícitament eròtica. Fins i tot la forma amb què està construïda la composició, mitjançant dos llargs parèntesis que ocupen gairebé la totalitat dels versos, reforça la idea que desenvolupa el títol: els canvis anímics i emocionals experimentats durant una trobada sexual.

---

<sup>196</sup> Un exemple que contraduïu la idea «que la construcció d'un individu es realitza de manera lineal i progressiva» i que, per tant, «la dona fóra una fase superior a la noia i, per extensió, ell que és més gran, estaria en un nivell encara més alt» (Perpinyà, 1991: 59) la trobem al poema "Metrònom", en què el jo poètic efectua una autocrítica per no saber conciliar l'alternança rítmica entre dona i noia de la seva estimada. Així mateix, el poema "Metrònom" també mostra com «la transició a la maduresa a penes es pot acomplir sense cap pèrdua» (Terry, 1991: 30).

<sup>197</sup> Recordem que un vers del mateix Heine també apareix al poema "Kensington" de Ferrater. Per a més informació sobre la utilització que Ferrater efectua del model de Heine al seu poema "Lorelei" remetem a l'estudi de Jordi Julià (2007: 193-198).

Va i torna, àgil,  
de la tendresa al riure, del pudor  
(la cara que, quan venç  
el seu defalliment, es tomba fera  
i fuig al fosc sota el teu pit)  
a la insolència (la mà,  
l'ocell agut de burla i de pregunta:  
com te'l sents a l'espatlla, i et mesura  
fins on s'haurà escruixit la teva fusta  
desesperada en erigir-se).

El poema “Mudances” presenta la immediatesa amorosa i considera la relació sexual un joc per ell mateix, per aquest motiu no hi apareix cap anècdota concreta (Macià; Perpinyà, 1986: 124) i s'utilitza un ritme ràpid. La frase principal del poema, la que es troba fora dels parèntesis, és sintètica i precisa: «Va i torna, àgil, de la tendresa al riure, del pudor [...] a la insolència», i remet als canvis d'estat anímic de la noia durant la relació sexual. Interpretem que es refereix a la noia perquè es parla del «riure», acció que al llarg de la poesia ferrateriana apareix principalment associada a la feminitat. Els dos parèntesis, per la seva banda, serveixen per matisar les últimes dues actituds descrites a la frase principal: el pudor i la insolència, respectivament. La cara que es recull sota el pit del jo poètic, que en aquest cas torna a referir-se a si mateix a través de la segona persona, és la mateixa que hem vist en el poema “No una casa”, de la segona secció de *Les dones i els dies*. Aquesta acció impedeix l'emmirallament dels amants i, per tant, també impedeix la manifestació explícita de la incertesa del jo poètic davant l'estimada. La imatge de “Mudances” es pot interpretar de la mateixa manera, ja que la metàfora expressada en el segon parèntesi es circumscriu en una direcció similar. Així, la mà s'assimila a un «ocell agut», i aquesta equiparació remet a una agilitat d'accions que hem d'associar als gestos de la noia i que troba un paral·lel en la significació de la frase principal del poema. Tanmateix, la veu poètica descriu en el segon parèntesi l'actitud insolent de la noia, per això també apareixen la «burla» i la «pregunta», dirigides al jo poètic masculí. La metàfora de la fusta erigida fa referència al sexe masculí, i l'escruiximent durant l'erecció desesperada dóna sentit a la insolència de la noia, a la seva burla i a la seva pregunta. La imatge final connota una diferència d'edat i, per tant, també una diferència de possibilitats corporals i físiques entre el jo poètic masculí i la noia, tal com és habitual en la poesia de Ferrater.

“Mudances” s’acara directament amb “Neu”, una composició en què tornem a trobar l’escena d’una parella d’amants ajaguts damunt un llit, possiblement després d’haver consumat una relació sexual.<sup>198</sup> A “Neu” també hi apareixen referències explícitament eròtiques, per bé que ho fan amb una significació ben diferent de la què hem trobat en el poema anterior. En aquesta composició es reprèn el tema de la infidelitat.

Feixuga damunt teu. La cara cerca  
un encaix al teu coll, i va parlant.  
Entra la llum de neu, i tu recordes  
quin fred teníeu. Ella et va contant  
coses i coses, i escoltes i oblides,  
com si et contés un somni. Fins que et diu  
que l’altre dia et va fer el salt. Tremoles.  
«Per què et sorprèn? Ja ho saps, que de vegades  
algú m’endú».  
«Potser no m’ha sorprès,  
però em fa pena».  
I ella se’t redreça,  
s’allunya de la injúria en què vol  
endurir-se el teu cos, i amb ulls encesos:  
«Més me’n fa a mi. No saps com és. No hi ha  
res més horrible. Et trobes al damunt  
un home qualsevol—».  
I surts de tu.  
Tremoles. No fa gaire, pel carrer,  
ella tenia fred al teu costat.

El contingut i el sentit últim de “Neu” són clars, i aquesta claredat queda reforçada a través de l’aparició del diàleg de la parella d’amants en estil directe. Aquests fragments incorporen el registre oral, que contrasta amb el registre elevat típic de la poesia lírica. Tot i això, nosaltres ens centrarem en l’expressió de la corporalitat dels amants i la significació que aquesta pot adquirir en el context de reflexió eròtica que proposa la composició. En primer lloc, és destacable la primera frase del poema, «Feixuga damunt

---

<sup>198</sup> Com hem tingut ocasió d’observar, és recurrent que els poemes de Ferrater s’iniciïn amb la imatge d’una parella sobre el llit. Un altre poema d’aquesta mateixa secció, que no comentarem per l’escassetat de contingut eròtic, en què també hi apareix aquesta escena és “Oci”, que s’inicia amb els següents versos: «Ella dorm. L’hora que els homes / ja s’han despertat, i poca llum / entra encara a ferir-los».

teu», perquè concreta visualment la situació en què es troba la parella i, a més, informa sobre la càrrega física –i potser també emocional– que significa el cos de la noia damunt el jo poètic. La imatge següent és la mateixa que hem trobat en el poema anterior, “Mudances”, la de la noia amagant la cara al pit o al coll del jo poètic, acció que apareix en diverses composicions de Ferrater. Seguidament, s’expressa una altra sensació corporal, provocada per la «llum de neu»: el fred que els dos membres de parella han experimentat moments abans del present en què se situa l’escena descrita.

Abans de l’aparició explícita de la veu directa de la noia, el jo poètic fa la seva pròpia introducció al parlament i explica l’atenció que presta a allò que diu: s’ho pren com si li expliqués un somni, escoltant i oblidant, sense fer-li massa cas. Tanmateix, hi ha un moment de canvi brusc, marcat igualment per la sintaxi i la disposició dels versos: «Fins que et diu / que l’altre dia et va fer el salt». Així, «el salt» de la noia troba un paral·lelisme en l’encavalcament de la frase i en la reacció sobtada del jo poètic, que experimenta una sensació de fred cada vegada més acusada, que s’acaba convertint en un tremolor. Aquest tremolor fred no és compartit com el que havia aparegut en els versos anteriors, sinó que és una sensació que pertany únicament al jo poètic. El diàleg dels amants és igualment fred, hivernal, una ambientació que vertebrava la composició de dalt a baix, des del mateix títol. Però no hi ha una reacció abrandada per part de la veu poètica, com seria d’esperar en un context com el que planteja “Neu”, sinó que qui s’injuria és la pròpia dona. Així doncs, el paper que adopta la noia és ben atípic

«perquè és qui s’encolereix, ja sigui per un mecanisme de defensa abans que ell s’aïri en contra d’ella, ja sigui per afirmar la seva indefensió i el seu rebuig dels fets en qüestió i dels quals no és responsable. La renúncia de tota responsabilitat, és a dir, la declaració de no voluntarisme en el “delicte”, i el fet de presentar-se com l’única i vertadera víctima destorben tot blasme per part del tu» (Macià; Perpinyà, 1986: 134-135).

Els termes amb què la noia descriu la infidelitat no són gens atractius: «Et trobes al damunt / un home qualsevol». D’aquesta manera es capgira, literalment i figurada, la imatge de dona sobre home amb què s’obre el poema, i totes dues imatges incorporen en la seva significació un component negatiu. La primera perquè la presència de la dona sobre el jo poètic es converteix en una càrrega feixuga; la segona perquè la presència de l’«home qualsevol» sobre la dona no satisfà cap voluntat o cap anhel. La posició presa

pel jo poètic en els últims tres versos de la composició implica l'acceptació de certa part de responsabilitat en la infidelitat de la dona. En primer lloc perquè abandona conscientment la posició que seria habitual de prendre en la seva situació («surts de tu») i es posa en el lloc de la noia. Llavors, reitera la sensació de fred amb un «Tremoles» que es refereix al jo poètic situat al lloc de la noia, per això és capaç de comprendre els motius de la infidelitat. I, finalment, la veu poètica s'adona de l'apaivagament de la relació amb la dona: «ella tenia fred al teu costat». Per tant, la projecció hivernal efectuada al llarg de tot el poema és un correlat objectiu que serveix per expressar aquesta consciència de «mal amant que, en lloc d'abrusar l'altre amb l'escalfor del seu amor, només li aporta la seva fredor» (Perpinyà, 1991: 59). El «fred» aparegut en el quart vers era compartit tant pel jo poètic com per la dona, i aquest fet indica que tots dos han participat conjuntament en l'apaivagament de la passió amorosa de la seva relació, per bé que les seves accions i les seves reaccions els hagin dut a experimentar, separadament, dos tremolors diferents.

El poema “Neu” troba un contrapunt en el poema següent, “Noies”, ja que en tots dos hi apareix el tema de la infidelitat sexual. Les possibles interpretacions de “Noies” estaran determinades per la identificació que efectuem de la veu que formalitza els dos primers versos de la composició, en els quals es concreta l'objecte de desig a partir del qual es basa tot el poema: «Podria fer-ho amb una noia / menuda, com de marfil». Si pensem, com Perpinyà, que aquests dos versos són emesos per l'estimada, podrem llegir “Noies” com la recreació «d'una hipotètica infidelitat homosexual de l'estimada que rebla en un to més frívol el motiu de la traïció eròtica del poema anterior» (Perpinyà, 1991: 59). En canvi, si ens decantem per interpretar-los com una citació del mateix jo poètic efectuada en el passat, que en el present en què se situa la resta de l'enunciació poemàtica es dedica a comentar i revisar la seva antiga opinió, veurem com les noies menudes com de marfil i els homes rivals «coincideixen i acaben configurant un mateix grup, bàsicament perquè poden posar en perill la seva relació: elles perquè poden temptar-lo a ell, ells perquè poden temptar la seva parella» (Julià, 1999: 166). Sigui com sigui, els poemes “Neu”, “Noies” i també “Perdó”,<sup>199</sup> que també forma part de la quarta secció de *Les*

---

<sup>199</sup> En aquest cas, el jo poètic masculí demana perdó a la dona a qui ha estat infidel culpabilitzant el seu propi «cor trampós: / del teu perdó se'n fa permís». És evident, doncs, la diversitat de possibilitats i de responsabilitats sexuals que podem trobar en el conjunt de la poesia de Gabriel Ferrater.

*dones i els dies*, ens ofereixen la plasmació d'una experiència sobre el mateix tema, la infidelitat sexual, presentada des de perspectives diferents i, alhora, complementàries.

En un altre poema, “Riure”, el jo poètic presenta una llarga i variada descripció del gust dels petons de la seva estimada. Les accions més reiterades de la composició són, en primer lloc, els besos i, secundàriament, el riure. Per aquest motiu, i tenint en compte que la segona secció de *Teoria dels cossos* és plena de referències sinècdòquiques, sorprèn que, donada la temàtica del poema “Riure”, no apareguin explícitament els llavis de la noia. El poema comença amb una imatge tradicional: «El teu bes dins el meu bes». Però a partir del vers vuitè sembla descriure un contacte sexual oral: «l'última fruita interna / de carn, dins el jardí clos / on s'entra sense renom / (empresa tota furtiva: / delícia no vol crida)». L'assimilació progressiva dels llavis bucals als llavis genitals efectuada en la primera estrofa de la composició comporta una elevació del grau d'explicitació sexual que, alhora, és un paral·lelisme de la progressió del desig i de la satisfacció assolida gràcies a l'acompliment dels impulsos sexuals. Ja hem observat a propòsit del poema “Kensington” l'assimilació dels genitals femenins a una «flor / de carn», i a “Riure” hi apareix una «fruita interna / de carn», situada en un «jardí clos», que no podem interpretar en cap altre sentit que no sigui l'eròtic.<sup>200</sup> El que és sorprenent d'aquesta composició, però, és que l'entrada a aquest «jardí clos» carnal, metàfora que remet a l'inici de l'encontre sexual, troba un paral·lel amb el tancament i el secretisme de la furtivitat amb què està caracteritzada la relació sexual en el fragment del poema situat entre parèntesis, que indica la necessitat de ser discret amb el plaer assolit gràcies a la unió sexual.

“Signe” és una de les composicions de la quarta secció de *Les dones i els dies* que presenta de manera més explícita una parella d'amants durant l'acte sexual. El poema està construït formalment a partir de dues estrofes ben diferenciades. El significat de la primera estrofa és la forma dels cossos, i el significat de la segona és el sentit de la forma (Perpinyà, 1991: 57). Així, el conjunt poemàtic remet a un mateix “signe”, el de la unió carnal. Per tant, la relació entre la composició formal i el contingut del poema es mostra de manera indestruïble.

---

<sup>200</sup> Així mateix, al poema “Solstici”, el jo poètic utilitza la metàfora comparativa «fruit al meu abast» per designar l'estimada.

Quin pinzell d'orient  
obeïu, que us dibuixa  
un signe de carícia?  
Ratlles d'un cos i un altre  
no es destrien. Deixeu  
que us avingui l'abraç  
esbalaït. La mà  
se't vincla lluny. Un peu  
et prem la cara.

Veus  
que ella no el llegirà  
com tu, l'ideograma  
de l'instant, el traç d'esma  
que us estreny aquest nus?  
Ella calca un fantasma.  
Tu compliques records.  
Riu d'haver-ho gosat.  
Rius que vulgui, flexible,  
resseguir-los amb tu.

A la primera estrofa del poema es «dibuixa / un signe de carícia», que no és sinó l'embrollament dels cossos dels amants durant la seva trobada sexual. Explícitament, apareixen una mà, un peu i una cara, tres sinècdokes a través de les quals es fa evident la imbricació dels cossos, i «aquesta dissolució dels límits corporals es representa en la percepció d'un cos fragmentat» (Font, 2013: 212). Tanmateix, els dos cossos entremesclats de la parella d'amants «s'identifiquen amb la dimensió material d'un signe lingüístic, amb el significat, concretament amb la bigarrada mescla de traços d'un ideograma xinès» ja que els «caràcters xinesos [són] fets també de dos –o més– cossos gràfics combinats» (Ollé, 2001: 283). Així, en la segona part del poema s'efectua una interrogació sobre el significat d'aquest «ideograma / de l'instant» format per la unió corporal de la parella, i es fa evident la diversitat de motivacions que hi pot haver al darrere del desig sexual que ha propiciat la trobada. Els dos membres de la parella recorden, durant el coït, persones que formen part del seu passat personal, oblidant –o, si més no, deixant de banda– aquell amb qui està compartint el plaer sexual present. És a dir, tots dos comparteixen el significat de l'ideograma del signe de la carícia creat a la primera estrofa a través de la unió dels seus cossos, encara que per a cada un dels personatges comporti un significat diferent. Si la unió ha estat possible és perquè els dos

amants han actuat a partir d'un mateix procediment: tot dos han llegit el signe creat per la seva fusió corporal en relació amb les seves experiències passades (Ollé, 2001: 284) i, davant de la diversitat de significacions, tots dos han reaccionat de la mateixa manera, amb el riure. Tanmateix, la riulla també ha estat motivada per raons diferents: ella riu d'haver gosat calcar un fantasma (un home que forma part del seu passat); en canvi, ell riu perquè ella vol resseguir la complicació dels seus records (dones que formen part del seu passat) de manera conjunta. Així, la «radical incomunicació paradoxalment simultània a la màxima fusió corporal, passa per l'acceptació de grat de la participació en la reescriptura de la memòria de l'altre» (Ollé, 2001: 284). Per tant, el signe lingüístico-corporal dibuixat a la primera estrofa té un significat agredolç: en el moment concret de la unió sexual compartida amb l'amant es fan presents els records de la memòria individual de cada un dels dos.

Un tipus ben diferent de significació eròtica i sexual és la que trobem al poema "També", en què Ferrater recrea el tòpic freudià de l'amant-mare que es troba a la base del complex d'Èdip. Nosaltres ens centrarem en la idea de retorn a la matriu creadora de la dona, que apareix en el poema expressada a través d'una metàfora simple però efectiva: «la inacabable / cinta mètrica» que «s'enrotlla de cop / dins seu». Aquesta imatge evoca un entortolligament que podem relacionar amb la forma del fetus dins la matriu de la dona. A més, el contingut de la cinta mètrica és d'índole històric, i cada un de nosaltres som només una «ratlla mínima» de la cinta, fet que reforça la idea de retorn als orígens de la creació, al orígens de la humanitat, a través del contacte sexual amb la feminitat. "També" comença amb les paraules en estil directe de l'estimada, concreta i definida, que semblen formar part d'un diàleg entre la parella d'amants, en què es considera «que l'experiència amorosa reproduceix el vincle mare-fill» (Perpinyà, 1991: 51). Tanmateix, la reflexió condueix el jo poètic a una generalització, ja que «cada dona és diferent però totes simbolitzen el mateix» (Macià; Perpinyà, 1986: 165). Per aquest motiu, la projecció que Ferrater efectuà finalment d'aquesta amant-mare és teòrica, genèrica: «Una dona com una altra, / i és també l'única Gran Mare».

De manera significativa, "També" s'acaba directament amb "Úter", una composició que presenta una visió de la significació de la dona i del contacte sexual amb la feminitat del tot contraposada a la que acabem de veure. Si "També" presenta una reflexió teòrica sobre les relacions eròticoamoroses entre homes i dones, "Úter" serveix de contrapunt i



es pot considerar un «poema-anècdota o vivencial» sobre la mateixa qüestió (Macià; Perpinyà, 1986: 165).

Ja fa unes quantes hores que és aquí.  
Parts del seu cos, no les més íntimes  
però parts del seu cos, s'han escampat  
i repartit pels quatre o vint cantons  
d'aquesta cambra. I ara visc  
tot encledat dins la cosa que estimo.  
Un moviment que faig, i que m'estira  
enllà del meu replec, toca una mitja  
o una sabata o un jersei o una faldilla:  
les partions de la terra que és meva.

L'escenari que presenta "Úter" en els primers versos ja ha estat observat en altres poemes del mateix Ferrater: una parella d'amants situats a l'interior d'una cambra. Tanmateix, la presència de l'estimada no s'enuncia, com és habitual en la poesia de l'autor, sinó que la veu poètica només invoca «parts del seu cos» que acabaran esdevenint una presència totalitzadora (Font, 2013: 213). No és fins al cinquè i sisè vers que es fa evident que la cambra funciona com a correlat objectiu de l'estimada, reforçat per l'esclat de les porcions del seu cos. Per aquest motiu, el jo poètic situa la seva existència, la seva vivència, «dins la cosa que estimo»; així, no només es troba a l'interior de la cambra, sinó que també es troba a l'interior de l'estimada, ja que l'úter és la metàfora de la porta d'entrada a la dona. D'aquesta manera, podem observar com la idea de retorn a la matriu creadora femenina, que hem trobat a "També", apareix novament a "Úter", per bé que la incorporació d'elements físics dins altres elements físics mostra una possessió amorosa bidireccional: el jo poètic es troba a l'interior de la cambra, la noia es troba a l'interior de la cambra, la cambra es troba a l'interior de la noia i, per aquest mateix raonament, la cambra es troba a l'interior del jo poètic. En aquest sentit, qualsevol dels moviments de la veu poètica no fa sinó establir contacte corporal amb «els marges del cos de l'estimada per evidenciar, específicament, la transgressió de la distància entre ambdós cossos»; uns marges que són «els elements exteriors que vesteixen el cos: "mitja", "sabata", "jersei o faldilla", aquells elements que anuncien el cos del desig» (Font, 2013: 215). Els límits i les parts del cos de l'estimada són assimilats, en l'últim vers, a «les partions de la terra que és meva». Per tant, la identificació de l'estimada amb la terra, que ja hem comentat a propòsit d'altres poemes

de la mateixa secció de *Les dones i els dies*, pren a “Úter” una significació simbòlica i també literal si seguim el fil del correlat objectiu de la cambra que serveix per designar l'estimada: no només és un recurs metafòric, sinó que en aquest espai terrenal que representa la noia, el jo poètic també pot situar-s'hi i transitar-hi físicament. És l'espai comú de l'acompliment del desig.

Una metàfora similar és la que trobem en el poema “Xifra”, que clou la segona secció de *Teoria dels cossos*, quarta de *Les dones i els dies*.

Amor, portaves al món  
set mil set-cents seixanta-cinc  
dies, en cloure's la nit  
que em vas cridar del teu racó,  
veu que s'havia compadit  
i em rebies, cos bondadós.  
Quin joc perdut, quin rodar  
fins a trencar un brancam fosc.  
Set mil set-cents seixanta-cinc  
dies, abans no vaig trobar  
on te m'havies arraulit,  
amor, per créixer lluny de mi.

En aquesta composició el jo poètic és rebut pel «cos bondadós» de la noia, que l'ha cridat al seu «racó». Per tant, l'assimilació entre l'espai físic i el sexe femení es veu completament materialitzada en aquest poema. Així mateix, a “Xifra” també s'hi pot observar un ressò de la concepció de l'úter femení com creador i engendrador de vida perquè, en els últims tres versos, la veu poètica es lamenta d'haver trigat tant temps a trobar el lloc on l'estimada s'havia arraulit «per créixer lluny de mi». El fet que l'arrauliment i el creixement de la noia se situïn al mateix lloc on s'efectua la rebuda sexual, reforça la idea apareguda en els últims tres poemes que acabem de comentar. Poemes, aquests tres, que són els últims de la quarta secció de *Les dones i els dies*, és a dir, els encarregats de clausurar l'abecedari eroticomorós del conjunt de l'obra poètica de Gabriel Ferrater.

Contràriament, la cinquena secció del poemari (tercera a la primera edició de *Teoria dels cossos*) és molt més heterogènia que l'anterior i té un caràcter marcadament

intel·lectual. Tot i això, un dels fils temàtics que s'hi pot resseguir, i que en el context de la present tesi doctoral ens sembla més interessant de remarcar, és el retrat de diferents tipus de feminitat que trobem en diversos dels poemes inclosos, per bé que la presència explícita de referents eròtics o sexuals sigui menor.

La composició que obre la secció és “Cançó idiota”, que comença amb una contextualització històrica de l’any 1938, caracteritzat en l’últim i el primer vers del poema com a «Any de distrets Any trenta-vuit». El jo poètic explica que fou durant aquest any que «Vaig aprendre de fer l’amor / a l’ombra dels pins de Pedralbes». Malgrat el grau d’explicitació sexual de la frase, el veritable motiu que sustenta la composició és la guerra civil, concretament la batalla de l’Ebre, que es veu relacionada amb aquesta primera experiència carnal. Al penúltim vers, després de la rememoració de les experiències del jo poètic durant el període, s’acaben fusionant els dos fets –el sexual i el bèl·lic– en una mateixa imatge: «Quin rosat embull d’entreuix», que no mostra l’experiència eròtica com una manifestació concreta, tal com apareix en altres poemes de l’autor, sinó com un «embull» caòtic i irreal. La incorporació de vivències eròtiques en el context de la guerra civil permet de relacionar aquesta composició amb “In memoriam”,<sup>201</sup> que també és l’encarregat d’obrir la primera secció de *Les dones i els dies*, i amb el qual “Cançó idiota” comparteix alguns aspectes temàtics. Tanmateix, la forma amb què estan construïts un i altre poema és radicalment diferent, ja que el tret més destacable de “Cançó idiota” és la manca total de signes de puntuació, fet que el converteix en un cas aïllat del conjunt de l’obra de Gabriel Ferrater.

En canvi, la composició següent, “Tempestiva viro”, presenta un tipus de relacions eroticoamoroses més similars a les què hem trobat a la quarta secció de *Les dones i els dies*. La protagonista del poema és una noia jove que, com indica el títol del poema, que prové d’Horaci,<sup>202</sup> ja té edat per casar-se amb un marit (Perpinyà, 1991: 75). La veu poètica formalitza el seu discurs a través de la primera persona del plural, com hem vist que succeïa en molts fragments de la composició anterior, “Cançó idiota”, i també d’“In memoriam”. Ferrater utilitzà aquest recurs per situar les experiències expressades en

---

<sup>201</sup> La relació entre tots dos poemes també fou remarcada per Perpinyà (1991: 64) i Terry (1991: 16).

<sup>202</sup> Tot i que a la “poètica” inclosa al final de la primera edició de *Da nuces pueris* Ferrater declarà que «Catul és l’únic poeta antic que he arribat a conèixer» (Ferrater, 1987:73), una lectura atenta de la seva poesia permet comprovar que també fou un bon lector d’Horaci (Pérez, 2012: 176). A més, en un altre dels poemes inclosos en aquesta mateixa secció, “S-Bahn”, veiem com el jo poètic inicia el seu discurs amb una altra citació d’Horaci.

l'adolescència del jo poètic, quan encara no s'ha produït completament l'escissió entre el grup del qual forma part i la seva pròpia individualitat. Aquesta és, a grans trets, la mateixa situació en què es troba la noia sobre la qual parla "Tempestiva viro". En primer lloc, hem de tenir en compte que es tracta d'una noia bella, ja que a la primera estrofa s'explicita que «Vèiem amic el seu cos / i ens crèiem que ella no ho sabia. / Li espiàvem si voldria / quedar-se enrera, en un revolt». Per tant, la noia en qüestió és l'objecte de desig per part del "nosaltres" que inclou la veu poètica. A la segona estrofa es fa una clara diferenciació entre dues tipologies de noies segons la seva predisposició sexual: les estretes («les que no s'obren, / les justes que només s'exposen / a dar-nos filles») i les seduïbles. Així mateix, en aquestes dues primeres estrofes, la veu poètica planteja alguns dubtes sobre en quin dels dos grups cal ubicar la noia objecte de desig. La resposta arriba a la tercera estrofa: «enguany / no ens ha burlat, i ens fa vergonya». Paradoxalment, doncs, el grup d'adolescents format també pel jo poètic sent vergonya per l'acompliment del desig sexual de la noia, tot i que suposadament fos això el que pretenien, el que desitjaven. La paradoxa troba una explicació en els dos següents versos de la mateixa estrofa: «La pensem a recer, confosa / amb el cos que s'ha triat». És a dir, el problema, allò que veritablement provoca «vergonya», és que la noia hagi escollit algú altre amb qui satisfer el seu desig, fet que alimenta encara més la presència de la noia en pensament dels nois –que no han estat triats.

A les següents estrofes la veu poètica canvia el seu to, ja que «dedica una llarga i afectiva pregària de desitjos» motivada pel temor «pels perills i per les maldiciences que correrà la noia que s'ha lliurat al seu instint vital [...] i pel mal ús que d'ella en poden fer els "nois bestiolets"» (Perpinyà, 1991: 76). En aquest sentit, ens sembla interessant de remarcar una imatge de la penúltima estrofa aplicada a la noia, perquè denota una visió de la dona i de les seves actituds similar a la que hem trobat en altres poemes del mateix Ferrater: «dòcil al gust de la terra, / encauada al fosc d'un pit». Així, podem observar com les noies lliurades a l'acompliment dels seus desitjos sexuals són assimilades a la terra, amb totes les connotacions vitals i instintives que això implica. A més, també presenta la noia salvaguardada al pit d'un amant, com si puntualment fos necessari acollir-se en alguna mena de refugi corporal enmig de la diversitat d'experiències sexuals. Aquesta és la idea amb què es clou el poema: «Que en tots els llits on es cabdella / l'acotxi una mà de repòs». És a dir, que la multiplicitat d'amants aportí a la noia una satisfacció plena, i que li aboleixi les hipotètiques incerteses.

Una altra composició d'aquesta secció que també ofereix un retrat de diferents tipus de dones és "Les generacions", un poema narratiu de vers lliure en el què Ferrater utilitzà el ritme anapèstic típicament pavesià (Julià, 1999: 252). Aquesta composició presta una especial atenció als canvis que poden produir-se en els cossos i en les actituds vitals de les dones a partir de la constatació del pas del temps. Els primers versos situen l'acció de manera concreta i visual, com si es tractés d'una ràpida successió de seqüències derivades del llenguatge cinematogràfic (Grilli, 1987: 34): «La noia que em talla els cent grams de mantega (bufona / i humil, que somriu menut, com que és de bona pasta / però de trenta anys, i encara soltera comenta / amb l'amiga de carn opulenta que tria tomàquets / com s'ha engreixat la Ramona». Per tant, la composició s'ubica clarament a l'interior d'un comerç, on el jo poètic és espectador de la conversa entre dues dones, a les quals cedeix la paraula amb l'aparició de fragments de diàleg en estil directe. La situació provoca a la veu poètica una reflexió sobre el pas del temps, l'oblit i les marques corporals que en són conseqüència directa: «Trenta anys / que elles se saben, i mig els obliden, els cossos». Així, a través de l'observació física de les dues dones i l'atenció parada a la seva conversa, el jo poètic postula que els cossos d'aquelles dues dones –i també el «de la Ramona i de vint companyes» més– han oblidat la plenitud carnal a la qual poden (o podien) accedir. Llavors, apareix un llarg parèntesi en què la veu poètica descriu les actituds d'un grup de nens que es troben al pati d'una escola. Tot i que podria semblar una desviació argumental, el fragment pren sentit a la llum dels versos següents, en què el jo poètic continua la descripció de les seves observacions.

Després d'aquest parèntesi, quan el jo poètic se situa fora de la botiga, hi ha un canvi d'escenari: «a la platja / crema el darrer sol d'octubre». En aquest context, la veu poètica observa com «la dona magnífica, / inacabablement nua de ventre i d'esquena, / la llarga holandesa que cap de nosaltres no oblida / gaires moments seguits (quantes setmanes fa ja?), / rebolca el seu fill per la platja, el cadell / blau i ros com la mar i la platja». L'escena de la bella holandesa, mig nua, i el seu fill, troba una contraposició ben pròxima: «Cinc nenes / que la mar i la platja, en pocs anys, han fet negres / tancades, i les mares vesteixen (mitjons i sabates)». Per tant, si l'holandesa representa un esclat de vida i de llum, s'afegeixen xocantment a l'escena unes nenes «negres / tancades», amb mares que van vestides fins i tot més del compte. Malgrat les diferències, es produeix una interacció entre les unes i les altres, perquè les nenes

s'aproximen al «cadell i la dona, que riu / i els mostra la més nova carn». Així doncs, la dona ofereix un coneixement físic i vital a les nenes, i els permet de tocar «la cosa més fràgil, la cosa que es tanca / dins un gruix de quinze anys per venir». En aquests versos, plens d'un simbolisme metafòric que remet al sexe femení, la dona holandesa ofereix a les nenes una mostra d'allò que, més endavant, pot dur-les, o hauria de dur-les, a la plenitud vital: la fisicitat del cos. No és a través de les seves pròpies mares que les nenes s'aproximen al descobriment d'allò que encara està per venir, com ara la sensualitat, sinó que és gràcies a la dona alliberada desconeguda.<sup>203</sup> La contraposició, doncs, entre les dues tipologies de dones es fa evident: una representa la plenitud exultant de la corporalitat de dona i de mare; en canvi, per a les altres, és com si la procreació hagués «significat la transferència de la seva vitalitat a les filles» i, per tant, «en passar de dones a mares han acomplert la seva limitada funció en el món» (Perpinyà, 1991: 79). L'epifonema de la composició, que ofereix una descripció de les mares del poble, va en aquesta mateixa direcció: «dones amigues de sempre, en un poble tancat / que parlen dels cossos de l'una i de l'altra, vesteixen / les filles igual, i ho recorden i obliden tot juntes». Així mateix, en aquests últims versos es reprèn i es reforça la contraposició entre allò obert i allò tancat que apareix al llarg de tota la composició i que, deixant de banda les connotacions sociològiques que pot adquirir, també podem relacionar amb qüestions com l'alliberament sexual, més avançat en algunes cultures i més lent en d'altres. En aquest sentit, és important tenir en compte que *«the taboos inherent in contemporary Catalan society which, though not always clearly expressed, are poignantly evoked. Ferrater was certainly aware of his acts of transgression –as, indeed, were all his readers– and to him transgression was always linked to passion and pleasure»* (Roser, 2000).

En el poema següent, “La lliçó”, també trobem un retrat femení, per bé que en aquesta composició la veu poètica se centra específicament en el gest de l'estimada quan realitza una acció concretíssima «en el moment que obres porta».<sup>204</sup> El jo poètic ofereix al lector una descripció del «posat / com et gires, i el tors / decanta i desorienta, concedit / al moviment, la més pausada zona / on dorm la reserva del teu cos». Així, trobem una

---

<sup>203</sup> Possiblement és gràcies a l'aparició d'aquest coneixement intergeneracional que el poema “Les generacions” ha estat considerat un bon exemple de l'«erotisme didàctic» de la poesia de Gabriel Ferrater (Izquierdo, 1982: 28).

<sup>204</sup> La crítica ferrateriana ja s'ha encarregat de subratllar els intertextos de què se serví Ferrater per a compondre “La lliçó”: el poema “She opened the door” de Thomas Hardy i “The door” de Robert Graves, que també remet al de Hardy (Macià; Perpinyà: 1987: 27-31).

altra al·lusió al sexe femení realitzada a través d'un lèxic que remet a allò clos, tancat, reservat. Aquesta és la referència més explícitament eròtica del poema, però també ens interessa remarcar l'obertura de la porta que apareix al primer i a l'últim vers de la composició, ja que l'acció remet a l'obertura d'una cambra a l'interior de la qual, si recordem altres poemes de Ferrater, és habitual trobar els amants durant o després de la consumació carnal. Tanmateix, si al primer vers de "La lliçó" la noia és presentada com el motor de coneixement per a la veu poètica, en un dels pocs exemples de Ferrater en què és l'estimada qui ofereix algun tipus de coneixement al jo poètic madur, a l'últim vers es mostra la incertitud d'aquest últim envers el futur, ja que s'imagina en un altre lloc, en «una cambra on no em trobaré mai». Per tant, si atenem a l'assimilació del sexe femení a la porta de la cambra que apareix al poema "Úter" i que compta amb una llarga tradició literària, pren sentit la reflexió melangiosa de la segona part de la composició. Sense la presència de la noia, sense una cambra on poder entrar, on poder trobar-se amb la noia, la veu poètica no pot arribar al coneixement i, en conseqüència, s'evidencia la seva subjectivitat escindida.<sup>205</sup>

"S-Bahn" és un dels poemes d'aquesta secció en què l'aparició de veus distintes al jo poètic adquireix un pes més rellevant. En primer lloc, hem de tenir en compte el significat del títol de la composició:

«és el nom d'una de les dues línies de metro de Berlín i l'única que ha anat recorrent la part est i oest de la ciutat durant els quasi trenta anys en què ha estat seccionada pel mur [...] La línia del S-Bahn devia representar per a Ferrater un bon recurs per projectar imaginativament el fenomen de la unió entre mons que coexisteixen de manera separada. Els mons de les llengües: llatí, català, alemany, anglès i francès concorren entremesclant-se en la construcció del poema» (Perpinyà, 1991: 70-71).

El jo poètic comença la composició amb una citació d'Horaci,<sup>206</sup> trobant-se a l'interior del S-Bahn, on observa com altres passatgers s'adormen. Aquest detall és important perquè, després de la primera part del poema, enunciada pel jo poètic, que es dirigeix a

---

<sup>205</sup> Dolors Oller realitzà una lectura similar del poema, però posant més èmfasi en la gravetat del problema: «el segon i últim paràgraf del poema *fa, realitza* una experiència dolorosa més enllà de l'ensurt de la memòria o del dolor de l'absència: una experiència d'escissió del jo personal, un llampec de veritat sorgit d'una tenebra íntima però inefable i misteriosa, una tenebra on tot són sensacions intenses que exploten només per trencar el sentit de la vivència passada i de la pèrdua» (Oller, 2011: 302).

<sup>206</sup> Ja hem destacat a propòsit del poema "Tempestiva viro" la influència que Horaci exercí en l'obra poètica de Ferrater i si, a més, hi sumem l'admiració confessa que l'autor sentia per Catul, podem observar com els clàssics llatins formen part, també, dels autors de referència de Gabriel Ferrater.

si mateix fins al vers dissetè, trobem la translació de les «consciències adormides de quatre homes, quatre “jo figurats”, que, suposadament, somnien concrecions d’un tema comú: l’amor» (Julià, 1999: 168). En aquest sentit, “S-Bahn” és l’única composició de Ferrater en què s’explora la «idea metropolitana de la simultaneïtat calidoscòpica tan pròpia de les avantguardes pictòriques i literàries» (Perpinyà, 2012: 219).

La primera consciència que parla només ocupa set versos,<sup>207</sup> però evidencia clarament el seu desengany envers les relacions amoroses: ha estat traït per una noia que l’havia fet patir, i que ara té un nou amant. A la noia li agrada que les relacions siguin fàcils, com si fossin un passatemps o un *divertimento*, i busca homes rics amb qui veure acomplert el seu desig. Així doncs, la veu del primer home «remet al tòpic masclista que iguala menyspreativament i obscena totes les dones, el segon aporta el de “a les dones no hi ha qui les entengui”» (Perpinyà, 1991: 72). La veu d’aquest segon personatge també mostra el seu desengany envers les dones, ja que comença el seu parlament amb els versos «L’amor de les dones, / diuen, és humil». Tanmateix, aquest “jo figurat” explica com havia aconseguit una suposada estabilitat sentimental amb una noia, que, finalment, s’enamora d’un homosexual. Concretament, al poema es diu que la noia «febreja un marica», i la utilització del verb febrejar, en aquest context, connota l’acció de la dona com a malaltissa. Per tant, els versos finals reprenen la mateixa idea amb què s’havia iniciat el discurs («Oh, l’amor humil / de les teves dones»), però amb la inclusió d’un punyent sentit irònic.

La tercera de les veus se centra especialment en el tema del pas del temps, però també ofereix una visió, força negativa, de les dones. En primer lloc perquè mostra l’actitud desencisada d’una noia en adonar-se dels canvis soferts pel seu cos a causa del pas dels anys. El tercer jo figurat recorda la noia en temps passats com si fos un «arbre aleshores gloriós, cridava / que s’alcessin els vents, per esquinçar-los. / Ara somriu ferida: la deshonra / de fer-se cinc anys vella, l’ha marcat». D’aquesta manera, doncs, es presenta el contrast entre l’esplendor de la bellesa de la joventut i la consolidació corporal que s’experimenta a l’edat adulta. Així mateix, en un altre fragment, la veu d’enunciació es pregunta «Què és un home? Dues mans, / una al pit i una al ventre d’una noia», del qual

---

<sup>207</sup> Cada una de les quatre veus alienes al jo poètic està «caracteritzada per una organització mètrica determinada, [...] com que les consciències pertanyen a persones diferents, aquestes s’expressaran de forma diferent, fins i tot en l’ús del vers» (Julià, 1999: 168).



volíem destacar «l'ús metonímic i sexual del terme “ventre”» (Julià, 2004: 86), present en altres poemes de Gabriel Ferrater com, per exemple, “Esparver”, inclòs a la quarta secció de *Les dones i els dies*.

Tanmateix, és la quarta veu aliena al jo poètic –que reapareix en els versos finals de “S-Bahn”, tot i que no els comentarem– la que ofereix un contingut més explícitament sexual. Aquest personatge presenta una prostituta (una «senyoreta que tots / diuen que és seva») realitzant una fel·lació a un client (un «senyor» que «prova d'estremir-se dins la boca»). L'acció continua de la següent manera:

Fins que ella se'n desprèn. La boca,  
oberta encara, li traspu  
rialla. Una bondat  
encara la confon d'excusa, i diu:  
Com m'avorreixo. I el senyor, en sentir  
que el millor membre seu era avorrit,  
se'n va tornar impotent. Però tenia  
també moltes bondats al seu abast  
i va collir-ne una, una carícia  
d'humilitat que renuncia,  
i es va arraulir pel cos avall  
(dos cossos sense encaix, només llisquents  
vísceres, que les hores de tendresa  
han desclovat de la pell àrida)  
i no es va haver de reconèixer  
nuat.

Les relacions sexuals expressades en aquest fragment també remetent a la solitud dels individus, que es veuen impossibilitats per a la fusió carnal –i, no cal dir, per a la unió amorosa– i només poden aproximar-se corporalment de manera desencaixada. Així mateix, ens sembla interessant remarcar la utilització eufemística d'alguns mots («senyoreta», «bondat» o «carícia», entre d'altres) que Ferrater posà en boca d'aquest últim personatge, perquè d'aquesta manera es demostra la negació de la realitat de les experiències i l'intent de camuflar la seva veritable significació.

La composició següent, “Mädchen”, és el penúltim poema de la cinquena secció de *Les dones i els dies*. El jo poètic es presenta baixant d'un tren, en un paratge natural,

juntament amb un grup de col·legials. La imatge, doncs, és la contraposició total a l'escena presentada en el poema immediatament anterior. Trobant-se la veu poètica en aquesta situació, es fixa en «el làstex dels pantalons / on no es tanquen interrogants». Així doncs, «a partir del vers 19 la mirada de conjunt del càndid panorama apropa el seu objectiu: el sexe de les noies passa a primer pla» (Perpinyà, 1991: 75). Aquesta observació condueix el jo poètic a una reflexió sobre la naturalesa femenina, i conclou que «dues dones no són iguals», perquè cada una posseeix unes diferències substancials respecte les altres que les personalitza i les individualitza, ja que a cada dona s'hi poden distingir uns «projectes d'ànima mortal» concrets. Tanmateix, les últimes dues estrofes de la composició són força ambigües:

No s'admeten canvis, ni em val  
(quan el gènere és un destorb)  
recordar el mite inaugural:  
Eva, *das Mädchen*, neutre pur.  
Un fàcil ésser matinal:  
dues cuixes, un entrecuix,  
dos peuetes que trepitgen prats.

En primer lloc, la veu poètica sembla indicar que en el moment en què s'ha efectuat una tria, la tria de la dona, ja no es pot tornar enrere. En aquest sentit, la presència del mite d'Eva neutralitza la singularitat de cada dona i les torna a fer totes iguals: dues cames, un entrecuix i dos «peuets». Així mateix, les formes gramaticals i semàntiques dels versos que hem reproduït, reforcen la mateixa:

«en alemany “*Mädchen*” (noia / senyoreta) és neutre; i “*das*” és l'article neutre. La broma gramatical aconsegueix en aquest poema molt de rendiment. La marca de femení és un tret distintiu respecte a la marca de masculí. Ara: dins del grup /+femení/, la marca no és tret distintiu per pura definició; en conseqüència, hom pot afirmar que, en ésser un tret comú a tots els membres del grup, és un tret neutre. Dit altrament: dir que totes les dones són Eves –o dir que tots els homes són Adams– és una tautologia: totes les dones són dones. [...] Del que es tracta és de trobar la “vida moral” de cada dona, és a dir, passar del neutre pur a la individualitat» (Macià; Perpinyà, 1986: 164).

La mateixa duplicitat es pot formular en el signe del sexe, perquè és «un tret no marcat (perquè totes el posseeixen) dins el grup de les dones i és un tret marcat dins el grup

dels homes i de les dones» (Perpinyà, 1991: 75). Així mateix, l'ús del diminutiu «peuets» pot remetre a les noies descrites a la primera part del poema, les que han provocat la reflexió del jo poètic. Per tant, la relació establerta entre les noies i la figura mítica d'Eva denota una lectura força divergent de la pecaminositat amb què tradicionalment s'acompanya aquest personatge bíblic, ja que les noietes de la primera part del poema són també carn de primarietat i d'instintivitat, com la mateixa Eva. D'aquesta manera, es tanca el cercle que dibuixa el poema: les dones, pel fet de ser dones, són totes iguals, l'objecte de desig i la força que condueix cap a l'acompliment d'aquest desig; però, alhora, cada una té un contingut interior moral diferent.

L'últim poema de la tercera secció de *Teoria dels cossos* i, per tant, l'encarregat de cloure *Les dones i els dies* és "Teseu".<sup>208</sup> Hem de tenir en compte que a "Teseu" poden llegir-se les instruccions «de lectura per al destinatari del llibre, encara que aquesta instrucció, essent el poema el darrer del recull, sigui, si ho podem dir així, *a posteriori*» (Besa, 2001: 159). Podem considerar que "Teseu" funciona a la manera de metapoema, perquè és «una composició on la veu lírica escenifica la construcció de la subjectivitat que ha tingut lloc en l'escriptura dels poemes que el precedeixen» (Font, 2013: 196). Així, "Teseu" mostra el recorregut individual pel passat, per la memòria i pels records d'un jo líric que es veu impel·lit a tornar, a sortir del laberint, a exposar-se a la llum, que es troba contraposada a la «fosca memòria». Tota la composició es dirigeix a un «tu», un àlter ego amb un efecte «difícil de descriure: és com si el viatge dins la memòria exigís una pèrdua d'identitat –del "jo" del passat ara queda una il·lusió–, per bé que, de moment, això sembla contrarestat per la presència de l'Altre» (Terry, 2001: 121-122). De la mateixa manera que en el mite original era una dona, Ariadna, qui ofería a Teseu un fil a través del qual poder sortir del laberint, en el poema de Ferrater són «les dones», un multiplicat genèric de dones, el mitjà a través del qual el poeta pot arribar a l'autoconeixement, ja que al motiu originari del fil Ferrater hi afegí un sentit metafòric «que assimila teixit i text, tapís i poema, fil i discurs» (Besa, 2001: 159). Els últims versos de la composició, «plegades, / t'esperen les dones», mostren l'esperança que representen les dones projectades en el futur per tal de combatre la incertesa existencial del «tu» al qual es dirigeix el poema. Aquest final pot recordar fàcilment els últims versos de "Guineu", composició que tanca la segona secció de *Les*

---

<sup>208</sup> Deixant de banda els quatre poemes inclosos al "Suplement", que comentarem breument en el capítol següent.

*dones i els dies*, en la qual també s'indica un retorn a la llar, on les dones esperen rebre el jo poètic. Per tant, tenint en compte els diferents retrats femenins oferts a la resta de poemes de l'última secció, hem cregut necessari presentar la valoració global que finalment se'n desprèn en el poema "Teseu". El fet que *Les dones i els dies*, el volum que recull la poesia de l'autor, acabi amb una sentència com aquesta, demostra la importància cabdal que assoleix la feminitat en el conjunt de l'obra poètica de Gabriel Ferrater.



#### 4.2.4. Suplement

Finalment, abans de tancar els capítols de la present tesi doctoral dedicats a l'anàlisi de l'erotisme en l'obra poètica de Gabriel Ferrater, volem fer un petit esment a les quatre composicions incloses al "Suplement" que incorpora l'edició definitiva de *Les dones i els dies*. El primer d'aquests poemes és "Any", que havia de ser el poema d'obertura de la segona part de *Teoria dels cossos* i que la censura obligà a eliminar (Cornudella, 2010: 213). En aquest sentit, el poema ens sembla interessant perquè estableix el marc contextual en el qual s'han de llegir la majoria de composicions incloses en aquesta secció, la més explícitament eròtica de *Les dones i els dies*. En primer lloc, el jo poètic fa explícit que l'any 1962 acaba de començar i, seguidament, expressa els seus desitjos per aquest nou any, formulats a través d'una mena de *carpe diem* encobert: «Un any de dies i nits: / àmbits amples pels minuts, / no pocs, que podré entrar en tu / i tu emparar-te de mi». D'aquesta manera, a la segona estrofa, es fa explícita la unió sexual de la parella d'amants. Ens sembla significatiu l'ús dels mots utilitzats per referir-se al coit, ja que reforça la metàfora del sexe femení com a lloc on poder entrar, com si es tractés d'una cambra, connotació que apareix clarament a "Úter" i "La lliçó". El poema "Any" continua amb l'expressió dels auguris a través de referències a la llar («Que el goig no es trobi captant / per un carrer sense llar») i a les portes («Que coneguin un camí / doble, car així convé: / dues portes pel recer / del secret i de l'avís»), que al llarg de l'obra poètica de Ferrater hem vist freqüentment relacionades amb la feminitat. Fins que la composició culmina amb la unió de la duplicitat dels cossos dels amants: «Aquest nostre doble cos / veus que no vol morir enguany».

El segon poema inclòs al "Suplement" és "Cadaqués", també havia de formar part de la quarta secció de *Les dones i els dies*. D'aquesta composició ens sembla destacable la personificació efectuada del poble de Cadaqués, que és presentat com si es tractés de l'amant que reté entre els seus braços l'estimada del jo poètic: «Cadaqués és, com ho diré, / com jo vaig ser i vull tornar-hi. / Cadaqués als braços et té / i t'hi adorms i no dorms gaire». Per tant, el Cadaqués-amant guarda en els seus braços la noia a la qual s'adreça la composició i es mostra com un rival del jo poètic, que en la segona estrofa expressa el seu plany per la llunyania de l'estimada: «Ploro que he perdut el teu cos». Així mateix, a la tercera estrofa, la veu poètica imagina la noia amb l'amant-Cadaqués: «Puges per costes de rastells. / Descalç, un amant de calç blanca / et guia el pas i et

tanca amb ell». Així, la població funciona com a correlat objectiu d'un suposat amant que ha tancat físicament la noia amb ell, separant-la del jo poètic enamorat. Per aquest motiu, a l'últim vers de la composició la veu poètica afirma: «Demà vull ser a Cadaqués. / També em riuràs, carona clara». D'aquesta manera, Cadaqués es confirma com l'espai a l'interior del qual és possible la unió carnal de la parella.

Els poemes “Midsommarnatt” i “Prop dels dinou” haurien estat afegits a la cua de la cinquena secció de *Les dones i els dies*, just abans del poema de clausura, “Teseu”, si Ferrater hagués tingut ocasió de preparar una nova edició de l'obra (Cornudella, 2010: 212). “Midsommarnatt” fou publicat per primera vegada al segon número de *La Mosca*, full venal amb informació sobre les novetats d'Edicions 62, Lumen i Seix Barral, i aparegué acompanyat d'aquesta nota del mateix Gabriel Ferrater:

«*Midsommarnatt* correspon evidentment a *Midsummer Night*, i *Ljusa blaa natt* vol dir “clara nit blava”. La frase surt de *Doktor Glas* de Hjalmar Söderberg. Traduint aquest llibre, es va donar la coincidència que el dia mateix de Sant Joan em va tocar el passatge que descriu una nit de Sant Joan. Em fa l'efecte que la nit antiga de Tyko Gabriel Glas se'm va confondre una mica amb la meva nit precedent, i que d'aquesta confusió en va sortir aquest poema. No sé si em pot servir de consol de pensar que no és pas el primer poema del món que resulta d'un cert estat de confusió mental –i que tal com van les coses no serà segurament el darrer» (Ferrater, 2010: 213).

El jo poètic de “Midsommarnatt” es troba basculant entre dues dones, l'actual i una altra que forma part del seu passat. El canvi de companya sentimental i sexual s'expressa amb el correlat de travessar una foguera, imatge fàcilment relacionable amb el context de la nit de Sant Joan. Així doncs, la foguera que ha saltat i que ha quedat enrere, en el passat, és condemnada a cremar complement per tal que el jo poètic abrasi de calor i d'escalfor la foguera actual. La imatge, per tant, expressa la calidesa sensorial de la unió carnal de la veu poètica amb la seva amant.

El poema “Prop dels dinou”, com el seu títol indica, està dedicat a una noia «Quan falten dotze dies perquè tinguis, / Júlia, dinou anys». El jo poètic enuncia el discurs poemàtic des de la situació de mestre, tot iniciant la noia a les veritats de la vida. En aquest sentit, un dels pocs consells que té a veure implícitament amb l'àmbit de la

sensualitat és «No t'escoltis qui et parli d'egoisme: / t'has de gosar estimar». D'aquesta manera, es reforça la idea apareguda en altres composicions de Gabriel Ferrater que es troben en aquesta mateixa línia: la reivindicació de l'acompliment de l'instint i el desig sexual, obviant qualsevol tipus de convenció moral o social.

Tot i que el component eròtic de les quatre composicions incloses al "Suplement" de *Les dones i els dies* no és especialment explícit, tampoc no volíem deixar de destacar-les, ja que el seu autor manifestà la voluntat d'incloure-les en una futura reedició del volum. Per tant, tot i que breu, hem decidit fer-ne un comentari per tal d'englobar la producció poètica de Gabriel Ferrater de manera completa.





### 4.3. L'erotisme en l'obra poètica de Gabriel Ferrater

A través de la descripció i l'anàlisi de l'erotisme en el conjunt de la poesia de Gabriel Ferrater efectuat, hem pogut comprovar com aquest és un dels temes més recurrents de l'obra de l'autor, que presentà en la seva poesia una diversitat de trobades sexuals, de problemàtiques eròtiques i de reflexions al voltant de les qüestions amoroses que ens semblen més que notables. En aquest capítol, doncs, oferirem una objectivació general de les característiques més rellevants de la poesia eròtica de l'autor, ja que aquesta temàtica apareix puntualment i regular en el primer poemari de l'autor, es consolida a la segona secció de *Les dones i els dies* i culmina plenament en l'última secció del recull.

Tot i que alguns crítics destacaren del «seu segon llibre, *Menja't una cama*, una col·lecció de poemes eròtics, tema tradicionalment tractat amb tota mena de paroxismes sentimentals i de subjectivismes deixatats» (Castellet, 1966: 8), nosaltres considerem que la qüestió eròtica es presenta més explícitament i quantitativament a la primera secció de *Les dones i els dies* que no pas a la segona. La majoria de composicions de la primera secció del recull inclouen diverses referències a la sexualitat que no són suficients per justificar la qualificació de “poema eròtic” en sentit estricte, però els “poemes eròtics” en sentit estricte de la segona secció tampoc no són gaire nombrosos. Així mateix, és en la primera secció on Ferrater presentà les bases sobre les quals fonamentà el tractament efectuat de l'erotisme en el conjunt de la seva poesia, que culmina, al nostre entendre, en la quarta secció de *Les dones i els dies*, dedicada íntegrament a aquesta qüestió. Per tant, en primer lloc ens centrarem en la recapitulació dels motius eròtics presents a *Da nuces pueris* i, en segon, observarem com aquests elements es van consolidant en algunes de les composicions incloses a *Menja't una cama*.

L'encarregat d'obrir el primer poemari de Ferrater i, per tant, l'encarregat també d'obrir el volum *Les dones i els dies*, és “In memoriam”. La seva especial posició en el *corpus* ferraterià permet comprovar com l'erotisme és un tema cabdal en la poesia de l'autor i, també, que aquesta temàtica apareix fins i tot en aquelles composicions en què, aparentment, no sembla que hi hagi de tenir cabuda. El gran tema d'“In memoriam” és el descobriment: de la mateixa manera que el jo poètic efectua un recorregut per les descobertes produïdes durant la seva adolescència, el lector descobreix un nou poemari

i, ahora, un nou poeta a través d'aquesta composició. Les experiències narrades a “In memoriam” s'esdevenen circumstancialment durant la guerra civil espanyola i la postguerra. Tot i que aquests esdeveniments històrics apareixen reiteradament en el poema, només ho fan com a marc contextual, ja que la veu poètica no pretén retratar el conflicte bèl·lic i les seves conseqüències, sinó expressar «una altra cosa, que ara encara / jutjo més important»: la descoberta de les seves passions individuals, que inclouen, certament, la descoberta de la passió eròtica. Algunes de les referències eròtiques d’“In memoriam” són acompanyades puntualment d’un component de degradació que està en consonància amb les circumstàncies històriques en què s’esdevenen els fets. Tot i això, en altres ocasions, els elements eròtics són conseqüència directa del distanciament temporal i moral del jo poètic, situat en el present d’enunciació i, per tant, situat en la seva maduresa, envers el jo figurat que protagonitza les experiències relatades en el poema. A pesar d’aquest distanciament, una altra de les idees que es desprèn de la lectura d’“In memoriam”, i que serà cabdal en el conjunt de la poesia ferrateriana, és l’associació entre la sexualitat i la joventut, com si l’erotisme fos un dels trets característics que han d’acompanyar aquesta etapa vital de les persones.

Aquests dos últims trets també són apreciables al poema “Petita guerra”, inclòs a la primera secció de *Les dones i els dies*. La composició està igualment situada en l’esdevenir de la guerra civil espanyola, i hi apareix el relat d’una experiència eròtica que es veu acompanyada d’un component de degradació, perquè «*the impulse towards libidinal excess is expressed in life every time violence or irrationality triumphs over reason*» (Roser, 2000). A més, “Petita guerra” també parla de la joventut i, de retruc, de la inexperiència dels joves «que van a les guerres, i la carn / els fa por, i la destrossen i n’abusen». Tal com ha estat destacat, és remarcable «la manera de combinar els esdeveniments públics amb altres, no menys decisius, de la vida personal de l’autor» (Terry, 1991: 16) ja que, en diversos poemes, Ferrater situà l’esdevenir d’una trobada sexual en un context bèl·lic i ho féu sense cap mena de pudor ni d’eufemisme.

La caracterització que Ferrater efectuà de la joventut inclou, a banda de l’erotisme, la seva inexperiència o manca de coneixement, que serà un altre dels ítems que travessa el conjunt de la poesia de l’autor –eròtica o no. En el context eròtic, aquesta inexperiència pren una notable importància ja que, en diverses ocasions, permet al jo poètic madur efectuar una iniciació en l’experimentació sexual de l’amant jove. El poema “Amistat

del braç” és un bon exemple de l’adquisició de coneixement que pot provocar el contacte físic que, alhora, es veu relacionat amb la inexperiència atribuïda a la joventut. Aquesta composició presenta les reflexions d’un jo poètic madur en recordar una experiència situada en el passat, quan era «massa jove» i només coneixia una manera d’aproximar-se a les dones: a través de la tria, no pas en l’acceptació aliena. Així doncs, la veu poètica s’adona de l’existència de nous camins, de noves possibilitats de relació, mitjançant el contacte no desitjat amb el cos d’una noia, molt jove també. Per tant, l’adquisició de coneixement es produeix durant la joventut dels protagonistes de la composició, i la veu poètica és capaç d’efectuar el reconeixement del seu error gràcies al distanciament temporal entre el present de l’enunciació i el moment en què tingué lloc l’anècdota del poema.

El pas del temps, i la constatació del pas del temps, és segon gran tema de la poesia de Gabriel Ferrater. El títol *Les dones i els dies* mostra els dos grans leitmotiv de l’autor. Tot i això Ferrater «no presenta el temps fluid, continu, direccional» sinó que «se serveix de l’experiència del desig, filtrada per un calidoscopi d’una temporalitat present, per reproduir les tesselles del mosaic de la identitat del jo líric» (Font, 2013: 286). Així, en diversos poemes s’exploren els mecanismes de funcionament de la memòria i dels records, que condueixen ben sovint a l’expressió d’un desig eròtic. Alguns exemples d’aquest procediment inclosos a la primera secció de *Les dones i els dies* són “Floral”, “Punta de dia”, “Mala memòria”, “Fi del món” o “Octubre”. Precisament en aquest últim, “Octubre”, prenen molta rellevància els moviments dels cossos de les noies desitjades i, com hem tingut ocasió de comprovar al llarg de l’anàlisi dedicada a l’obra poètica de Ferrater, la corporalitat és un dels eixos en què se sustenta l’expressió de la seva poesia, especialment l’eròtica.

En aquest sentit, és destacable el fet que la majoria de composicions incloses a *Da nuces pueris* amb més presència dels cossos tinguin en compte tot el conjunt corporal, ja que aquesta compleció es veurà modificada i minvada en la producció posterior de l’autor. Al poema “Els jocs”, per exemple, la veu poètica descriu minuciosament els moviments corporals d’una noia i un noi jugant a bàsquet, i a “Mecànica terrestre” se’ns presenten els moviments d’un «aneguet femení» que vol cridar l’atenció –eròtica– d’aquells que l’estan observant; uns moviments que es contraposen a la immobilitat d’una altra dona que aconsegueix cridar l’atenció d’un «home / que va pels cinquanta anys» sense fer

res. Tanmateix, segurament és a “Posseït” on la possessió carnal que implica l’amor i el sexe queda palesa més explícitament. A més, “Posseït” presenta clarament una de les concepcions que en la poesia posterior de l’autor esdevindrà fonamental: la memòria del cos, ja que la corporalitat pren en aquest poema una significativa importància. En el comentari que hem realitzat de “Posseït” ja hem tingut ocasió de remarcar com els límits carnals i vitals entre la veu poètica i l’estimada són completament assimilats unitàriament. Tot i això, la corporalitat pot expressar un ampli ventall de significacions, com hem observar en altres composicions de l’autor. Els poemes “Faula primera” i “Faula segona”, per exemple, presenten dues tipologies d’amor corporal: el matern i el sensual a la primera, i la carnalitat instintiva contraposada a l’experiència sexual establerta en el si de les convencions socials i morals del matrimoni en la segona. De fet, les valoracions de tipus moral també són recurrents en la poesia de Ferrater, ja que en diversos poemes la veu poètica critica o satiritza didàcticament. Aquest és el cas de les “faules” a les quals acabem de fer referència, però també en trobem un altre exemple a “Moeurs exotiques”, poema en el qual Ferrater realitzà una sexualització de la imatgeria religiosa cristiana que contrasta amb l’imaginari moral establert, i també en el poema següent, “Sobre la catarsi”, en què emprà la figura del compte Arnau maragallà per criticar la luxúria instintiva dels vells, en contraposició al desig carnal representat sanament com un atribut de la joventut.

Finalment, també hem de tenir en compte el contingut dels dos últims poemes de la primera secció de *Les dones i els dies*, “By natural piety” i “Exeunt personae” que, com ja hem destacat, ofereixen els retrats de diversos personatges femenins. En la poesia de Gabriel Ferrater és habitual que en el tancament de les diferents seccions de *Les dones i els dies* –o en la clausura dels seus poemaris, anteriorment– es reservi un espai final dedicat eminentment a la feminitat. Així doncs, “By natural piety” presenta les experiències passades de l’estimada per tal de formar-ne la visió completa en el present en què se situa la composició, i podem observar un ús destacable de les sinèdoques en els versos inicials i finals, que avança la preferència en utilització d’aquest recurs en l’obra posterior de l’autor. D’altra banda, “Exeunt personae” retrata tres tipologies distintes de dones, la tercera de les quals és connotada de manera especialment sexual a causa de la seva passió instintiva, gairebé ancestral.

El nexa d'unió entre *Da nuces pueris* i *Menja't una cama* fou “Cambra de la tardor”, poema que tancà la primera edició del primer i serví d'obertura del segon.<sup>209</sup> A través del comentari que hem realitzat d'aquesta composició hem pogut comprovar com la corporalitat va prenent cada vegada més importància en la poesia de Ferrater, ja que l'amor de la parella transcendeix fins i tot els seus límits corporals i s'assimila a la cambra que dóna títol al poema i que és l'espai on s'ha produït la trobada carnal. Així mateix, en aquesta composició també apareix formulada una altra idea cabdal en l'esdevenir de la poesia eròtica de Ferrater: la prevalença de l'experiència corporal en detriment de l'experiència sensorial, ja que a través del contacte carnal el cos es capaç d'emmagatzemar records en la memòria. Per tant, podem observar com la memòria del cos s'encamina com una formulació susceptible de rebre nous tractaments en el conjunt de la poesia de Gabriel Ferrater.

“Cambra de la tardor” és el primer poema inclòs a *Les dones i els dies* en què el jo poètic i l'estimada es presenten situats damunt d'un llit a l'interior d'una cambra.<sup>210</sup> Aquest escenari serà explorat a bastament en la quarta secció de *Les dones i els dies*, en què s'acabarà atorgant a la cambra, l'espai de l'acompliment del desig, una importància tan significativa que s'igualarà a la dels altres dos membres de la parella. Tanmateix, situats encara en la segona secció de *Les dones i els dies*, hem de fer referència al poema “No una casa”, que presenta un escenari similar. “Cambra de la tardor” i “No una casa” comparteixen diverses característiques comunes, per bé que les imatges que trobem en cada un dels dos poemes són d'índole diversa. A “No una casa” la dona té la percepció que les diferents parts del cos del seu amant, el jo poètic, formen una casa a l'interior de la qual ella es troba recollida. Per tant, podem comprovar que en l'obra poètica de Ferrater la corporalitat i el retrat global de les persones es presenta cada vegada més sovint a través de les referències per sinècdope, com també succeeix en el poema “Maria”, de la primera secció de *Les dones i els dies*. Així mateix, “No una casa” presenta una altra assimilació que Ferrater explorà molt intensament en la seva producció posterior: la dona-casa, una relació que també apareix en els versos finals de l'últim poema d'aquesta segona secció, “Guineu”: «Què faràs? Tornar-te'n / on saps

---

<sup>209</sup> També ha estat destacada la inclusió del concepte d'ingestió i de fagocitació en els títols de tots dos poemaris (Arqués, 2001: 129).

<sup>210</sup> Si deixem de banda, esclar, el poema “Mala memòria”, de *Da nuces pueris*, que se situa a l'interior de la cambra on una prostituta exerceix el seu ofici. Aquest no és un espai que pertanyi a una parella d'amants, sinó que és l'espai on té lloc una –de fet, segurament diverses– transacció comercial, per bé que aquesta tingui implicacions de caire sexual.

que et rebran / les cases i les dones». D'aquesta manera, l'assimilació entre la feminitat i la llar comença a despuntar en la poesia de Ferrater. Malgrat això, a "No una casa" la relació és invertida, perquè és el jo poètic masculí qui exerceix de casa. Per tant, ella es troba a l'interior de la casa que s'ha construït imaginativament a través de les parts del cos del seu amant, es troba protegida, i aquest fet li aporta una seguretat. En canvi, l'home no permet l'emmirallament de la projecció efectuada per la dona, per evitar que ella s'adoni de la incertesa amb què ha estat construïda la casa.

El poema "No una casa", igual com "Cambra de la tardor", està construït a partir de l'enfrontament entre contrastos i contraposicions, un altre recurs molt recurrent en la poesia ferrateriana, que també es pot apreciar a "Mecànica terrestre", inclòs a la primera secció de *Les dones i els dies*. Aquest tret ha portat alguns crítics a considerar que les millors composicions eroticoamoroses de Ferrater són aquelles que combinen impulsos contradictoris (Terry, 1991: 42). El poema "Els miralls", que forma part de l'última sèrie de poemes de la segona secció de *Les dones i els dies*, ofereix el retrat d'un tipus de dona, la que es mostra segura en les seves decisions de tipus sentimental i sexual, reprenent d'aquesta manera el tema de la tria. Tanmateix, la seguretat de la dona es veu matisada per alguns dubtes i també per l'actitud d'altres dones: les que no es conformen i busquen incansablement. Els miralls que donen títol del poema, per tant, remetent a l'alteritat, al contrast que s'estableix amb les experiències alienes i que poden servir per a mesurar les nostres accions.

Certament, l'ús de binomis i contraposicions és molt efectiu per tal de mostrar la complexitat de les relacions eròtiques, però una altra de les formulacions de la poesia de Gabriel Ferrater que ens sembla igualment notable és la manera amb què es presenten els cossos, sense deixar de banda la seva carnalitat més íntima. Els versos finals del poema "Matèries" remetent al sexe femení: «Fruits prohibits, tancades / matèries del món. / I el teu cos: l'obstinada penetrant acció». Aquesta és una de les primeres referències de la poesia de Ferrater en què es qualifiquen els atribuïts sexuals femenins com a matèries closes, una imatge no gaire original que en poemes posteriors apareixerà reiteradament. Tot i que aquesta metàfora es troba en bona part de la poesia eròtica i amorosa de la tradició literària, aquí Ferrater la denotà amb els components d'obertura i clausura, que es posen en relació amb els anhels del jo poètic. Així, si la veu poètica pretén d'expressar la satisfacció provocada per l'acompliment del seu desig, ho farà a

través de l'obertura dels genitals femenins, com podem comprovar en altres composicions posteriors; en canvi, si només pretén d'expressar la profunditat del seu desig, apareixeran closos, com és el cas del poema "Matèries".

Un altre dels trets més destacables de la poesia de Gabriel Ferrater és l'aparició de la brutalitat més descarnada, en algunes ocasions relacionada directament amb la ferotgia dels conflictes bèl·lics i, en d'altres, relacionada amb el primitivisme dels impulsos humans. Aquest últim és el que trobem en els poemes "El lleopard" i "Els polls",<sup>211</sup> de la segona secció de *Les dones i els dies*, però n'hem vist altres exemples en la secció anterior. Aquest procediment demostra la voluntat de l'autor de poetitzar totes les facetes de la vida i la condició humanes. Tanmateix, l'instint passional primitiu en el seu vessant més sexual apareix en diverses composicions com un valor positiu, ja que, tal com indica la lectura global de la poesia de Ferrater, a través de l'acompliment dels desitjos es pot assolir la plenitud existencial.

La tercera secció de *Les dones i els dies* està formada pel "Poema inacabat" i la "Tornada. Com ja hem apuntat en el comentari que els hem dedicat, aquestes dues composicions comparteixen diverses característiques amb "In memoriam". En primer lloc, per la posició d'obertura en què estan situats; però també per la seva narrativitat, pels continguts exposats, que poden qualificar-se de ficció autobiogràfica, i també per les circumstàncies històriques que hi són presentades. Així, l'erotisme funciona com una matèria literària que té cabuda en l'endemig de la descripció d'altres situacions en què la sexualitat no hi té res a veure. Per exemple, les vivències eròtiques apareixen el context de la postguerra presentades com una necessitat similar a totes les altres, ja que els desitjos carnals també maldaven per ser satisfets com tota la resta de desitjos i necessitats, que aleshores vivien silenciades, amagades clandestinament o tristament insatisfetes. La rememoració per part del jo poètic de diverses vivències personals passades el condueix a relacionar l'erotisme amb el pas del temps i la seva constatació, com també hem vist que succeïa a "In memoriam". I, novament, la sexualitat també es veu relaciona amb la joventut. El jo poètic, situat en la seva maduresa, adverteix a

---

<sup>211</sup> Gabriel Ferrater té diversos poemes que porten títol de bestiar. Per ordre d'aparició a *Les dones i els dies* són: "Cargol", "El lleopard", "Els polls", "Guineu", "Esparver" i "Les mosques d'octubre". Malgrat que no hem realitzat un extens comentari de tots ells, sí que podem advertir la presència de les qüestions eròtiques o amoroses en totes sis composicions. Podria tractar-se d'una simple coincidència, tanmateix, aquest fet indica certa la relació entre el primitivisme animal i l'experimentació sexual.



Helena, la destinatària del poema, que ha de ser ella mateixa que triï amb qui vol compartir la seva sexualitat. Per tant, l'erotisme es relaciona novament amb la inexperiència atribuïda comunament a la joventut, igual com succeeix en altres poemes de *Les dones i els dies*. Fins i tot el jo poètic reconeix la seva falta d'experiència i de sensibilitat envers les noies amb qui es va relacionar de jove i acaba realitzant, especialment a la "Tornada", una reivindicació de la feminitat a través de la defensa de la llibertat i la individualitat de les dones. D'aquesta manera, podem observar com la feminitat torna a ocupar una posició privilegiada com a clausura de secció.

La quarta secció de *Les dones i els dies*, segona a la primera edició de *Teoria dels cossos*, és la que tracta els cossos binaris, ja que la secció està dedicada íntegrament a l'esfera de la sensualitat. En aquest sentit, és remarcable l'organització dels poemes per estricte ordre alfabètic del seu títol, sempre format per un únic mot. La major part de les característiques de la poesia eròtica de Ferrater que hem anunciat fins el moment són explorades en aquesta abecedari eròtic de manera culminant. Així doncs, podem observar com la preferència de Ferrater per les sinèdoques a l'hora de referir-se a l'estimada o a la mateixa veu d'enunciació, troba un paral·lel en l'estructuració formal de la secció:

«L'operació sinecdòquica és descompositiva. El text (el cos del poema) és designat per una de les seves parts, una part que, a més, no podent substituir el seu cos, se'n separa i s'alia amb les altres parts dels altres poemes [...] La *dispositio* alfabètica ja era una ruptura, un acte pel qual el poema era separat del cos textual que l'havia produït. L'operació sinecdòquica ve a sumar-s'hi: és un ruptura dins una altra. I, totes dues, constitueixen una excel·lent metàfora d'un dels motius més recurrents dels poemes de la segona part de *Teoria dels cossos*: la fragmentació del cos» (Besa, 2001: 171).

Si fem un repàs pels diferents poemes de la secció, podrem comprovar com els cossos dels amants solen aparèixer sempre a través de referències sinecdòquiques que no fan sinó reforçar la idea de fragmentació que es troba a la base de la poètica ferrateriana, especialment de la quarta secció de *Les dones i els dies*. Per exemple, al poema "Bosc" el sexe femení és assimilat a una aranya i el sexe masculí a una vespa. D'aquesta manera, l'insecte queda atrapat a la xarxa sensual creada per l'aranya, en una imatge que també pot relacionar-se amb un fragment del poema "Kensington" en què el jo

poètic, gràcies al seu «imaginar floral», s'assimila a un insecte que s'entrega a la «corol·la desclosa» de la seva amant. Per tant, la parella no apareix representada en el poema des de la seva completesa, des de la seva integritat, sinó que només hi apareixen els elements fonamentals per a la trobada amorosa: els genitals.

Tant a “Bosc” com a “Kensington”, trobem una de les idees que, tot i no aparèixer en la poesia anterior de Gabriel Ferrater, en la quarta secció de *Les dones i els dies* és formulada extensament: l'assimilació de la dona a la terra i la natura, que es presenta en altres poemes com “Corda”, “Úter” i “Boira”. “Boira” és la composició que obre la secció i és un bon exemple d'aquesta assimilació perquè la noia es singularitza com una terra «estesa / de natura i conreu». Un «conreu», d'altra banda, que es pot relacionar amb la joventut de la noia, tret habitualíssim en l'obra poètica ferrateriana, ja que d'aquesta manera s'indica la possibilitat de cultivar un coneixement –intel·lectual i corporal– donada la diferència generacional i vivencial establerta entre la noia i el jo poètic. Així doncs, es conjuminen dues de les característiques de les relacions eròtiques presentades més recurrentment al llarg de la quarta secció de *Les dones i els dies* i també en el conjunt de la poesia de Gabriel Ferrater: la memòria del cos a través de les experiències carnals i la transmissió de coneixement que efectua el jo poètic madur en la iniciació de la jove estimada en els jocs sensuals. Tot i això, a “Boira” observem com la noia, quan arriba al moment de la seva màxima esplendor, representada per «l'àgil flauta infernal del teu migdia», que ja hem tingut ocasió de comentar en l'anàlisi del poema, aquest coneixement serà aplicat a altres relacions sexuals amb altres amants.

Quant a la capacitat memorialística del cos, que pot acumular records, en trobem un parell d'exemples al poema “Kensington”, referits tant a la noia com al jo poètic masculí: la noia és capaç de recordar les transformacions corporals viscudes durant el coit, que s'assimilen a diverses realitats externes; en canvi, el jo poètic masculí, més simplement, guarda a la seva mà el record del contacte físic amb el sexe de la noia. Així mateix, aquesta idea també apareix en altres poemes, com “Fill”, en què «les paraules / i el riure, lleus damunt la pell» fugen amb l'aigua de la dutxa, i també “Dits”, en què la veu poètica assegura conservar una «traça de record» en els seus dits a causa del contacte físic amb els dits de l'estimada. Això fa evident que «la carícia és el llenguatge del desig, quelcom que penetra el cos i passa a formar part de la seva substància» (Font, 2013: 209). Malgrat això, s'han de distingir les experiències corporals de les

sentimentals: als poemes “Dits” i “Engany” es fan referències al «cor confús» i al «cor tan perplex», que contrasten amb la intensitat de l’experiència corporal que hi trobem expressada, com també succeïa a “Cambra de la tardor”, de la segona secció de *Les dones i els dies*. Per tant, podem considerar que “Cambra de la tardor” és un dels poemes més paradigmàtics de Gabriel Ferrater, també pel que fa al tractament poètic de la matèria eròtica, ja que molts dels elements que allí hi apareixen són formulats o reformulats en composicions posteriors del mateix autor.

“Neu” és una altra composició de la quarta secció de *Les dones i els dies* que comparteix certes similituds amb “Cambra de la tardor”, sobretot perquè presenta una parella d’amants a l’interior d’una cambra, damunt del llit, i també perquè apareixen fragments del seu diàleg en estil directe. Tot i això, hi ha una diferència fonamental entre un i altre poema, ja que el tema principal de “Neu” és la infidelitat sexual. Aquesta circumstància apareix en altres composicions de la mateixa secció, com “Noies”, “Esparver”, en què és destacable la utilització eròtica de les sinèdoques i les metonímies, “Perdó”, en què es torna a diferenciar el «cor trampós» de l’experiència corporal, i “Corda”, que presenta un triangle amorós. Igual com succeïa a “El mutilat” o a “Posseït”, de *Da nuces pueris*, al poema “Corda” es formula una assimilació entre els membres de la parella d’amants que condueix el jo poètic a la seva escissió. D’aquesta manera, la noia utilitza amb un nou amant paraules i gestos propis del jo poètic, apresos durant el període de relació: «ella pren / el mot que va ser teu i el porta a un altre». Per tant, es confirma que tota relació sentimental i sexual implica una transmissió de coneixements que serveix per enriquir la individualitat de cada un dels membres de la parella, i aquesta formulació que es pot considerar un dels trets definitoris de la poesia eròtica de Gabriel Ferrater.

Un altre exemple d’aquesta transmissió, però sense tercers en discòrdia, es troba a “Joc”, composició en què el jo poètic madur inicia l’estimada a l’acompliment del seu desig, que la noia sent com una «curiositat del cos». “Joc” és un altre dels poemes de Ferrater que també podem qualificar de paradigmàtic, ja que presenta diverses de les peculiaritats que hem anat indicant fins el moment, com per exemple l’enunciació dels cossos per metonímia i sinèdoque o la diferència generacional entre el jo poètic i l’estimada, entre d’altres. A “Joc” la joventut de la noia es veu reforçada per la relació amb el riure, que també apareix als poemes “Kore”, “Mudances” i “Riure”. En aquest

últim, “Riure”, es fa un recorregut que va dels llavis bucals de la noia fins als llavis genitals, descrits com una «fruita interna / de carn, dins el jardí clos». La imatge afruitada recorda forçosament a la del poema “Kensington”: «flor carnívora / la cosa que es va obrint fins a una flor / de carn humida». La diferència, però, entre “Kensington” i els poemes que acabem de repassar és que a “Kensington” l’adquisició de coneixement es produeix per un procediment invers: és l’estimada, a pesar de la seva joventut, qui forneix d’una veritat poètica el jo masculí. Així, la veu poètica ha de reconèixer la seva falta de sensibilitat en interpretar erròniament la imatge amb què la noia expressa les seves sensacions durant l’acte sexual. D’una manera similar, per bé que més tímidament, aquesta mateixa idea apareix a “Xifra”, la composició encarregada de tancar la secció, en què el jo poètic lamenta haver trigat tant de temps a trobar-se amb l’estimada i considera que allò anterior no ha estat sinó un «joc perdut», com si la relació amb la noia fos el que veritablement li aporta un sentit existencial.

Del poema “Xifra” també ens sembla destacable la connotació del sexe femení com a lloc en què s’efectua la rebuda, l’entrada, de l’amant. D’una manera similar, aquesta idea apareix igualment a la composició immediatament anterior, “Úter”, dedicada específicament a la significació d’aquesta part del cos de les dones, ja que la cambra on es troba el jo poètic és el correlat objectiu que designa el sexe de l’estimada i, per extensió, l’estimada al complet. La relació entre la cambra i la noia s’expressa, en aquesta composició, en grau superlatiu, ja que la cambra és el lloc on esclaten totes les parts del cos de la noia, com fos una mena de centre gravitacional del qual el jo poètic n’és un actant privilegiat donada la seva possibilitat d’establir-hi contacte físic. Així, quan a l’últim vers diu «Les partions de la terra que és meva», s’assimilen dos conceptes fonamentals en la poesia eròtica de Ferrater: l’assimilació de la dona a la terra i la natura, per una banda, i la concepció del sexe femení com a lloc (que s’obre i es tanca) en el qual pot situar-se la vivència experimentada pel jo poètic, per l’altra. Així mateix, a “També”, la composició immediatament anterior a “Úter”, s’expressa el desig del jo poètic de retorn als orígens mitjançant el retorn a la matriu creadora de la dona, assimilant, d’aquesta manera, tota relació amorosa a la relació establerta entre mare i fill. Com que el jo poètic s’encarna dins el cos de l’estimada, es crea un lligam vital que fa que la noia es converteixi en «fundadora de l’aparició del món i de les possibilitats ontològiques del jo» (Font, 2013: 213). Per tant, els tres últims poemes de la quarta

secció de *Les dones i els dies* expressen, des de perspectives diferents i amb motivacions diverses, un mateix anhel: el desig d'entrar, de retornar, a l'úter femení.

La cinquena, i última, secció de *Les dones i els dies* està formada per una sèrie de poemes amb una complexitat intel·lectual notable. Ens semblen destacables els diferents retrats femenins que hi són inclosos, perquè a través del protagonisme discursiu que assolixen les dones en la part final del recull es demostra la importància de la feminitat en el conjunt de la poesia de Ferrater. La composició amb què s'inicia la cinquena secció, "Cançó idiota", s'ha de relacionar amb "In memoriam" i "Poema inacabat", poemes que també servien d'obertura de les seccions primera i tercera, respectivament, pel fet de narrar unes vivències sexuals en el context del conflicte de la guerra civil sense que, en cap dels tres casos, l'erotisme sostingui el pes fonamental de la composició.<sup>212</sup>

En els poemes següents la presència de la feminitat incrementa notablement. En primer lloc, a "Tempestiva viro" podem observar la classificació de les noies efectuada per un grup de joves adolescents en funció de la predisposició sexual que elles demostren. L'objecte de desig més cobejat pels nois és una noia «dòcil al gust de la terra», qualificació que remet al lliurament final de la noia a l'acompliment dels seus desitjos carnals. Tanmateix, aquesta no és l'única composició en què es fa una diferenciació, des de la perspectiva masculina, de diverses tipologies de dones. Al poema "Les generacions" veiem contraposat l'esclat corporal d'una figura de dona i mare representada per una holandesa amb un grup de dones de poble que viuen tancades en el seu cos, sense explorar les possibilitats que encara els pot oferir el seu propi cos. I en el poema "Mädchen" es proposa, en primer lloc, una diferenciació de cada una de les noies per les seves característiques morals pròpies, però també s'evidencia la unificació categòrica de la feminitat, relacionant-la amb la figura mítica d'Eva. Per tant, Ferrater creà una poesia en què «un dels leitmotiv centrals, la representació de la dona en la seva corporalitat, no rebaixa l'essència de l'altre femení ni difumina la seva densitat en una espècies de recreació poc actualitzada dels rols estereotipats» (Font, 2013: 22).

---

<sup>212</sup> En canvi, els poemes d'obertura de les seccions segona i quarta, "Cambra de la tardor" i "Boira", s'han de relacionar separatament, ja que tracten específicament el tema de les relacions eròtiques.

A la cinquena secció de *Les dones i els dies* també hi apareix la concepció que a través de les relacions sentimentals i sexuals es produeix una transmissió de coneixement. Al poema “La lliçó”, aquest procés inverteix la seva formulació habitual, de la mateixa manera com succeïa a “Kensington”: és el jo poètic masculí qui aprèn de l’estimada. La presa de consciència d’aquest fet provoca en la veu poètica una sensació d’incertesa, ja que constata que, en el moment en què no es produeixi el contacte amb l’estimada, tampoc no es produiran nous coneixements. El to, no incert, però si desesperançat, també apareix en el poema “S-Bahn”, en què la veu poètica ofereix la paraula a quatre homes que mostren el seu desengany envers les dones i les relacions amoroses. En diversos poemes de *Les dones i els dies* hem pogut observar com el jo poètic adopta una posició poc efusiva respecte el futur de les seves relacions o trobades amb la feminitat. Tanmateix, aquest fet contrasta amb l’última frase de l’últim poema del recull, “Teseu”, en què la projecció futura d’un retorn dirigit cap al lloc on «plegades, / t’esperen les dones» sembla l’esperança per tal de pal·liar la incertesa existencial del poeta. Així doncs, les dones són l’origen de la creació poètica i, alhora, les constitutives de la subjectivitat lírica del poeta (Font, 2013: 196). Per tant, podem comprovar com les dones ocupen bona part dels finals de cada una de les seccions de *Les dones i els dies*, fet que evidencia la seva importància com a matèria literària per a Gabriel Ferrater, que explorà poèticament les relacions eròtiques amb una intensitat més que notable.



## 5. ESTUDI COMPARATIU

L'anàlisi efectuada al llarg de les pàgines anteriors de l'erotisme en les obres poètiques de Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater ens ha permès de detectar un seguit de motius i de recursos utilitzats pels autors a través dels quals es pot caracteritzar el tractament que efectuaren d'aquesta temàtica en el conjunt de les seves respectives obres poètiques. Tal com hem indicat en el capítol introductori, els objectius de la present tesi doctoral van en dues direccions: en primer lloc, objectivar els trets amb què l'erotisme està presentat en cadascuna de les obres dels tres autors i, en segon, comparar aquestes característiques particulars de manera que es pugui evidenciar quina ha estat l'evolució que ha seguit la representació d'aquesta temàtica al llarg de la història de la poesia catalana del segle XX. Per tant, primerament establirem les bases d'aquesta evolució sobre l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit, a partir de la qual anirem resseguint quins són els trets que l'acosten i la separen de l'obra poètica de Josep Palau i Fabre i de l'obra poètica de Gabriel Ferrater.

L'itinerari que dibuixa la representació de l'erotisme al llarg de la poesia de Salvat-Papasseit pot establir-se a grans trets sense dificultats, ja que presenta un discurs lineal. En primer lloc, la dona és el gran objecte de desig del jo poètic salvatià. Habitualment apareix a través de referències per sinècdoc o metonímia, identificada en l'imaginari floral o afruitat ("Inici epitalàmic-film", "Crítica") i amb un tipus de connotacions que remetien a la seva innocència, puresa i lluminositat ("Epigrama", "I el vent deixava"). El desig experimentat per la veu poètica és tan intens que dóna lloc a l' enamorament ("Deixaré la ciutat"), que normalment es transmet a través de la mirada ("Encara el tram") i amb una assimilació de l'amor a la lluita, al combat guerrer ("Divisa"). Com a bon mestre d'amor, el jo poètic sedueix la noia, i l'emmirallament en els ulls dels amants indica que es tracta d'un amor recíproc ("I el seu esguard"). Així mateix, com que l'amor és equiparat a un combat, el jo poètic sovint apareix identificat en la figura del guerrer o del mariner ("El berenar a les roques", "Si anessis lluny"), que incorpora algunes característiques pròpies de la figura literària de Don Joan, ja que el seu esperit aventurer no els permet d'establir-se amb una única dona. Per tant, les figures del guerrer i del lladre d'amor funcionen a partir d'uns mecanismes molt similars, ja que



plantegen un desafiament «en termes socials: l'home ja no s'oposa només als principis religiosos o morals, sinó també a l'ordre establert» (Mas, 2002: 479).

Dos dels elements atribuïbles a la figura del guerrer-mariner que prenen més rellevància en el conjunt de l'obra poètica de Salvat-Papasseit són el foc, per una banda, i el port, per l'altra. El foc és utilitzat per la veu poètica guerrera per tal de representar la passió i, alhora, el dolor que l'experimentació sensual porta implícita (“Blanca, bruna”). Al mateix temps, el foc també és l'arma a través de la qual aquest personatge realitza la seva lluita (“Canto la lluita”), normalment amorosa, que implica un combat dels cossos dels enamorats en què el foc serveix per indicar la passió del desig (“Si per tenir-la”). Tanmateix, aquesta lluita també pot esdevenir una lluita contra la divinitat, ja que el jo poètic té la pretensió d'equiparar-se als déus (“Ulls clucs l'amor”). D'aquesta manera, pot aconseguir apropar-se igualment a l'estimada i efectuar una sacralització de l'amor sensual, que sovint es veu realitzada a través de la tergiversació del recurs literari del contrafet a l'espiritual (“Deu-me una santa”). A més, aquest procediment no fa sinó reforçar la idea d'assimilació dels amants a la divinitat. D'altra banda, el port és un espai que, juntament amb el metro en les primeres composicions de l'autor, permet la trobada dels amants (“Dóna'm la ma”). Així, aquests dos espais es converteixen en un *locus amoenus* particular de l'obra poètica de Salvat-Papasseit, que novament capgirà la representació tradicional d'un tòpic literari, especialment visible al poema “Perquè has vingut”. Un altre dels motius tradicionals que ben sovint és transgredit per l'autor és el de la presó d'amor perquè, en lloc de retenir l'amant, la presó es converteix en un espai gairebé sagrat en què Salvat-Papasseit situà la parella per tal de propiciar el seu encontre sexual (“Novel·la”). Al mateix temps, el tòpic de la presó d'amor també és completament transgredit per l'esperit aventurer del pirata d'amor que té una noia a cada port, com si cada port no fos sinó una presó d'amor momentània (“Si anessis lluny”). Per tant, els dos elements utilitzats per caracteritzar aquest dual personatge poètic, el foc i l'espai portuari, arriben a un mateix resultat: la trobada sensual amb la noia desitjada. En aquest estadi és on intervé més decididament el símbol de la rosa, que representa el goig assolit mitjançant l'experimentació sensual, i aquesta referència floral reforça la presència de la feminitat (“És fadrineta i com un sol”). La imatge de la rosa també ajudà Salvat-Papasseit a potenciar la seva expressió eminentment colorista, sensorial i plàstica a través de la qual representà el plaer sensual en la seva obra poètica, en què no hi ha lloc per a turbulències negatives.

En bona mesura, els recursos utilitzats per Joan Salvat-Papasseit en el tractament de l'erotisme en la seva obra poètica remetent a tòpics i motius literaris que compten amb una llarga tradició, tal com hem remarcat al llarg de les pàgines dedicades a l'anàlisi de la seva poesia. Així mateix, molts d'aquests tòpics i motius també es fan presents en la major part de composicions eroticoamoroses incloses al primer recull de Josep Palau i Fabre, *L'aprenent de poeta*. Per exemple, hi trobem l'aparició de l'imaginari floral o afruitat per fer referència a la dona desitjada ("Versos d'amor pagà"), la puresa de la qual sovint es representa a través de la llum o la blancor ("Cançó de la noia que habita el cor"). La mirada actua com a mitjà de transmissió del desig ("Història") i la primavera afavoreix igualment l'enamorament ("Excés de la primavera"). De la mateixa manera, el foc i la rosa també apareixen com a símbols metafòrics de la passió ("Dona") que pot conduir a una presó d'amor ("Darreries", "Comiat"). Com ja hem dit, aquests motius es troben en bona part de la tradició lírica occidental, però Palau i Fabre també incorporà algunes de les característiques més definitòries de la poesia eròticoamorosa de Salvat-Papasseit. Per exemple, en diverses de les composicions de Palau la veu poètica expressa les seves aventures amoroses autopresentant-se com un cavaller o un guerrer ("El cavaller", "Els mots del retorn"). En altres ocasions, l'expressió de l'increment de desig sensual es realitza a través del contacte corporal, que és descrit com una batalla dels cossos en la que hi poden intervenir armes ("Coll de dama"). Fins i tot, el poema de Palau i Fabre "Missiva", de només dos versos, pot relacionar-se amb la composició de Salvat-Papasseit "Si n'era un lladre", d'*El poema de La rosa als llavis*, ja que el jo poètic s'autopresenta com un poeta decidit a conquerir la dona desitjada a través dels seus «mots de foc».<sup>213</sup> Tot i l'extensa tradició literària que hi ha al darrere de la imatge del foc com a metàfora del desig sensual, la presentació que en realitzaren tant Salvat-Papasseit com Palau i Fabre es troba en la mateixa línia de desvergonyiment impúdic característica de les seves respectives obres poètiques.

Així doncs, les coincidències entre tots dos autors no només poden establir-se per la inclusió d'una sèrie de motius o imatges comunes, sinó que el tractament que efectuaren de l'erotisme és notablement similar. En primer lloc, tant Salvat-Papasseit com Palau i

---

<sup>213</sup> En el poema de Salvat hi apareix l'expressió «llavi de foc», que descriu sensitivament l'ardor dels petons de la parella i també l'ardor de les paraules amb que l'amant-poeta ha aconseguit conquerir l'estimada. Per a més informació sobre aquest poema, remetem a les pàgines 95 i 96 de la present tesi doctoral.

Fabre utilitzaren un mateix tipus de comparacions sensorials i coloristes per expressar l'exultació sensual. A més, en les seves obres poètiques l'espai marítim és presentat com l'espai de la trobada amorosa i, en el cas concret de Palau i Fabre, el mar és gairebé deïficat, representat com un lloc pur en què es pot assolir el plaer eròtic de manera sublim. Així ho demostra el primer vers del poema "Les paraules": «Sempre, en l'aigua sagrada, com en un llit d'amor». D'altra banda, i com ja hem tingut ocasió d'indicar, el jo poètic salvatià i el jo poètic palaufabrià incorporen un afany d'assimilació a la divinitat a partir del qual realitzen una sacralització del desig sensual que, especialment en l'obra de Palau i Fabre, condueix a la deïficació del cos de la dona desitjada. A més, tots dos poetes utilitzaren de manera paradoxal els símbols del foc i de la rosa que, malgrat representar la passió eròtica, també incorporen un component negatiu que mostra el dolor que pot comportar aquesta mateixa experimentació sensual.

Tanmateix, és precisament a través de la utilització tòpic literari de la rosa, que Palau i Fabre tergiversà completament en el seu poema en prosa "La rosa", que podem observar com l'obra poètica de l'autor s'anà distanciant d'aquest primer esteticisme tradicional, tal com s'evidencia a "Triomf d'alta follia". En les seves composicions posteriors, la visió exultant de les relacions eròtiques va enfosquint-se mitjançant la utilització d'una expressió molt més contundent. Així, a partir de la secció "Alba als ulls", de *L'aprenent de poeta*, Palau i Fabre començà a oferir una visió ambivalent de l'erotisme, ja que les relacions amoroses són del tot contraposades a les relacions sexuals: l'amor es considera un ideal no realitzable; en canvi, el sexe representa la força instintiva de l'home. Per tant, el tractament que l'autor oferí de l'erotisme no contempla la possibilitat d'una hipotètica compatibilitat entre amor i sexualitat. Tot i això, com que la força de l'instint sexual és tan preponderant, el jo poètic no pot evitar l'experimentació sexual malgrat saber que no assolirà mai l'ideal, que és un ideal absolut ja que al darrere del seu instint sexual hi ha un afany de possessió totalitzadora.

Així, el jo líric palaufabrià comença a aproximar-se a la figura literària de Don Joan, com també hem indicat a propòsit de l'obra poètica de Salvat-Papasseit. En el cas concret d'aquest últim, hem assenyalat aquesta tendència en el comentari de la segona "Divisa" de *La Gesta dels Estels* i hem postulat, igualment, una possible influència del poema "Excèlsior", de Joan Maragall, pel fet d'incorporar un desig d'inacabables aventures, que inclou també les aventures eròtiques, a alta mar. De la mateix manera,

hem apuntat aquesta mateixa influència a propòsit de “Fragment del superhome” de Palau i Fabre, en què el jo poètic es mostra igualment disposat a fer el que calgui per tal d’arribar a posseir carnalment «totes les dones d’aquest món», i no pot evitar la passió de l’«anhel no complagut / que em llança enfora i m’inquieta». Per tant, aquesta és una altra coincidència que no fa sinó acostar les obres de tots dos autors envers una primera representació de l’erotisme.

El donjoanisme de la veu poètica de Palau i Fabre, però, està igualment empeltat de característiques pròpies de Faust. Així doncs, a partir d’aquest moment, l’obra de Palau se centrarà especialment en la recerca existencial a través de l’experimentació sexual, de la qual explorarà totes les seves facetes, fins i tot les més recòndites. El no acompliment del desitjos sexuals comporta al jo poètic un malestar existencial, ja que és gràcies a les relacions eròtiques que és capaç d’expulsar del seu interior una càrrega negativa, a vegades fins i tot feridora (“Idil·li”); una concepció que en cap moment no apareix apuntada en l’obra poètica de Salvat-Papasseit. A partir d’aquesta concepció de l’erotisme, Palau dedicà diverses de les seves composicions a la crítica ferotge d’aquells models socials que no permetien la vivència d’una sexualitat alliberada (“La sabata”, “La rosa”). Els seus poemes plasmen escenes eròtiques que incorporen accions com ara la prostitució i l’onanisme, o que discorren en paratges infernals (“Malson”). D’aquesta manera, la representació de l’experimentació eròtica és del tot contraposada a la puresa de la divinitat (“Arena de l’amor”, “Paradís atroç”). En aquest context, la sexualitat només comporta conseqüències negatives, i la veu poètica acaba evidenciant la impossibilitat d’arribar a convertir-se en déu i, per tant, la impossibilitat d’arribar a un coneixement absolut –si deixem de banda, és clar, la venturosa sort del personatge Crorimitekba. Per tant, la recerca que s’havia iniciat com una recerca existencial de la pròpia identitat, moltes vegades efectuada a partir de l’experimentació eròtica, acaba amb una recerca sobre el sentit de les relacions sexuals, i just llavors és quan l’obra poètica de Josep Palau i Fabre comença a tractar de manera preponderant el tema de la mort (“El coit”).

L’ambivalència entre Eros i Tàntos queda reforçada en l’obra de Palau i Fabre perquè la mort no es presenta de manera escabrosa o brutal, com s’havia representat l’erotisme en altres composicions de l’autor, sinó que apareix com una dona que exerceix el seu poder de seducció a través de la mirada i, per tant, el jo poètic no pot fer altra cosa que

acceptar el seu destí (“La mort”). Així i tot, la presència de la mort es relaciona igualment amb l’erotisme i la sexualitat, perquè a través de la mort es pot arribar a un renaixement, de la mateixa manera que el desig de retorn a la matriu femenina pot comportar també un renaixement (“Sonet intrauterí”, “Tierra fértil”). D’aquesta manera podem observar com una de les idees més sorprenents de l’obra poètica de Palau, el «desnaixement o naixement a la inversa» mitjançant l’experiència eròtica, es veu perfectament conjuminada amb la pulsio contrària, el Tàntos. Per tant, malgrat que la representació de l’erotisme en els inicis de la producció poètica de Palau i Fabre podia compartir certs motius amb la de Salvat-Papasseit, l’evolució del conjunt palaufabrià demostra com es produí un progressiu i radical distanciament envers aquesta primera tendència estètica. En aquest sentit, l’obra poètica de Palau i Fabre pot caracteritzar-se per un seguit d’elements que no fan sinó allunyar-la de la representació tradicional:

«la capacitat visionària i profètica, el poder poètic d’encantament i transcendència, el tòpic relacionat amb la davallada a l’Hades amb tot el que comporta de coneixement d’una altra realitat, el rescat d’ideals o coses perdudes, la purificació que implica sacrifici i mort per renéixer a la vida, el viarany d’exili interior i reconeixement de la identitat, la indagació espiritual, etc.» (Ruiz, 2007: 23).

D’altra banda, diverses de les característiques apuntades fins el moment es troben també en l’obra poètica de Gabriel Ferrater. Per exemple, la prostitució i l’onanisme, que ja hem trobat en la poesia de Palau i Fabre, es presenten en l’obra de Ferrater des del poema d’obertura de *Les dones i els dies*, “In memoriam”. Ferrater, igual que Palau, també oferí un tractament paradoxal d’aquestes accions, situades en un context de postguerra que implica la clandestinitat. Tot i que el prostíbul és un lloc en el qual es poden veure acomplerts els desitjos sexuals i, per tant, que comporta un plaer, aquesta experimentació s’ha de realitzar d’amagat donat el context històric i l’escrupolositat moral del conjunt de la societat. Ferrater també criticà en diversos dels seus poemes (“Faula primera”, “Faula segona”, “Moeurs exotiques”, “Sobre la catarsi”, “Les generacions”, etc.) els convencionalismes socials de manera directa, igual com ho féu Palau i Fabre. La representació de l’erotisme que ofereixen les seves respectives obres defensa que s’han de portar a terme els desitjos sexuals perquè la impossibilitat de veure acomplerts els anhels carnals comporta un sentiment de frustració (“Matèries”, de Ferrater; “Don Joan”, de Palau). En aquest sentit, també és pertinent d’observar com tots dos autors relataven l’escabrositat dels instints, la malaltia i la putrefacció dels

cossos (“Petita guerra” i “Els polls”, de Ferrater; “Imitat de Dante” i “Malson”, de Palau), en una mostra poètica que té en compte totes les facetes de la vida i que defensa, implícitament, que els instints humans s’han de satisfer per poder arribar a la plenitud personal. Aquesta representació estètica pot tenir els seus orígens en l’obra de Baudelaire, i tant Palau com Ferrater tenen una composició que pot relacionar-se amb “L’invitation au voyage” de Baudelaire per la denominació «*Mon enfant, ma soeur*», que recorda als poemes “L’ingrat”, de Palau i Fabre” i “Exeunt personae” de Gabriel Ferrater.

Un altre dels recursos literaris que comparteixen tant Palau i Fabre com Gabriel Ferrater és la imitació de models poètics aliens, un procediment del tot coherent si tenim en compte que les veus poètiques dels dos autors, així també com de Salvat-Papasseit, s’assimilen plenament en la figura del poeta. En el cas de Palau i Fabre, aquest tret es desenvolupa explícitament al llarg de tota la seva producció literària, ja que l’autor s’identificà mimèticament en diverses figures alienes per tal d’explorar els seus límits personals i, alhora, per tal d’arribar a la identificació de la pròpia individualitat.<sup>214</sup> No es tracta d’imitació en el sentit clàssic, «ni respon tampoc al concepte platònic de l’escriptura. Sinó més aviat es tracta d’una mimesi inicial [...] que deriva tot seguit, en uns punts concrets, cap a l’excentrament que hi imposa Palau» (Sala-Sanahuja, 2000: 173). En el cas de Ferrater, aquest procediment es desenvolupa no tant en la identificació mimètica amb una figura aliena, sinó en l’«exercici d’imitació estilística» (Ballart, 2007: 109) de diversos autors (La Fontaine en el cas de les “faules” primera i segona, Chrétien de Troyes i Lord Byron en el cas de “Poema inacabat”). Tanmateix, tot i partir de supòsits diferents als de Palau i Fabre, diverses composicions de Ferrater condueixen igualment a la «desintegració del jo» postulada per Palau. El poemes “Posseït” o “El mutilat”, per exemple, demostren com a través de l’experimentació eròtica s’ha produït una desposseïció o una alienació del jo, ja que l’absorció a través de la unió sexual amb l’ésser estimat és total.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Ja hem comentat en el capítol dedicat específicament a l’obra poètica de Josep Palau i Fabre la relació que establí entre la concepció del poeta i la de Don Joan. En aquest sentit, la identificació del Palau escriptor amb Don Joan es veurà completament desenvolupada en la seva obra dramàtica, ja que, com ha estat observat, «quan Palau vol escriure teatre, l’Alquimista desapareix i deixa pas a Don Joan. Fàustic i voraç, Don Joan s’imposa; Palau esdevé Don Joan per mimetisme» (Nofre, 2000: 165).

<sup>215</sup> Jordi Julià és un dels estudiosos que ha tractat les “formes de despersonalització en la lírica hipermoderna”. Tot i no estar segurs si les obres poètiques de Josep Palau i Fabre i de Gabriel Ferrater poden inscriure’s sota l’epígraf “lírica hipermoderna”, és evident que la seva poesia també és exemplar dels processos de despersonalització, desintegració o escissió del subjecte líric, que, partint de la poesia

Una altra de les idees més rellevants pel que fa a la matèria de la present tesi doctoral que comparteixen les obres poètiques de Ferrater i de Palau i Fabre és el desig de retorn a la matriu femenina. En alguns poemes de Gabriel Ferrater apareix explícitament la idea de retorn a l'úter creador, com per exemple "També", "Úter" i "Xifra", que són els encarregats de tancar la quarta secció de *Les dones i els dies*). En aquest sentit, hem fet esment de la perspectiva eminentment femenina que inclouen el finals de cada una de les seccions de *Les dones i els dies*, un tret que també es veu desenvolupat en els últims poemes de la secció "Balades amargues" del primer poemari de Palau, per bé que aquesta particularitat no té continuïtat en la seva producció posterior. Com dèiem, els dos poetes coincideixen en la representació del retorn a l'úter creador de la dona, que resulta útil, tant pel jo poètic de Palau i Fabre com pel de Gabriel Ferrater, per aconseguir un major coneixement. Així, els autors expressen en diverses de les seves composicions la voluntat d'arribar a algun «racó de certitud» a través de l'experimentació eròtica, és a dir: arribar a alguna resposta existencial a través del contacte sensual amb la feminitat. D'aquesta manera, la dona és vista en certs moments com el remei al malestar experimentat pel jo líric, un fet del tot evident en el poema "Teseu" que clou el recull *Les dones i els dies*.

La indagació existencial efectuada pels jo lírics, assimilats a la mateixa figura del poeta, que trobem tant en l'obra poètica de Palau i Fabre com en la de Gabriel Ferrater, i que ben sovint apareix realitzada a través de l'experimentació eròtica, fa que en diverses de les seves composicions l'erotisme es trobi relacionat amb la mateixa creació poètica. Els poemes de Palau "Sonet intrauterí", "Mèdiu" i "Capítol en blanc" no fan sinó equiparar l'acte sexual a l'acte creatiu; i per la seva banda, Gabriel Ferrater ens n'ofereix igualment una mostra a "Signe" i, de manera no tant explícita, a "Si puc" i "Per celebrar la joventut". Aquest últim poema, tot i que no s'inclogué a l'edició

---

de Baudelaire i de diverses concepcions filosòfiques de Nietzsche, Julià definí d'aquesta manera: «El creador més propi i característic del segle XX serà aquell que aconsegueixi perdre les pròpies qualitats, els seus atributs més distintius, i tot despullant-se de la seva pròpia personalitat —sense oblidar-la, això sí— pugui anar a l'encalç de les diferents formes d'existència que bateguen al seu voltant, i gràcies a les quals identificarà continguts privats desconeguts, i això li servirà per reconèixer-s'hi, conèixer-se i explicar-se, davant d'ell mateix i davant dels seus lectors» (Julià, 2007: 184). Tot i que l'estudiós no en fa cap esment, aquesta concepció respon perfectament a la màxima rimbaudiana «Je est un autre», en la qual Palau i Fabre se serví per tal de desenvolupar la seva «desintegració del jo» a través del mimetisme i l'alienació. Aquest fet demostra, per tant, la modernitat de la proposta poètica de Palau, desenvolupada en un context caracteritzat per la crisi de la concepció del jo, tal com indicà el mateix autor (Palau, 1964: 173).

definitiva de *Les dones i els dies*, permet d'observar diverses característiques que es troben també en l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit. Ens referim, per exemple, a la identificació del jo poètic en la figura del poeta i també la seva expressió colorista i sinestèsica, que també és pròpia de l'obra salvatiana: «Un perfum de colors ha invadit a Margot» diu Salvat-Papasseit a “Epigrama”. D'altra banda, hem detectat una coincidència sorprenent entre Salvat i Ferrater. A “Quina grup el meu estel”, d'*El poema de La rosa als llavis*, el jo poètic es refereix a l'estimada amb el vocatiu «Amiga del dolç turmell». En el poema “Mecànica terrestre”, inclòs a la primera secció de *Les dones i els dies*, podem llegir-hi «una ratlla / de mercromina al turmell dolç». La coincidència ens sembla destacable per dos motius: en primer lloc, perquè el turmell no és una de les parts del cos en què habitualment es fixa l'atenció eròtica i, en canvi, tots dos autors l'utilitzen de manera natural. I, en segon, perquè tots dos poetes apliquen la mateixa qualificació, la seva dolçor, a aquesta zona corporal. És evident que Ferrater coneixia l'obra de Salvat (Ferrater, 1987: 17), però no sabem si potser resultaria massa agosarat postular que l'adjectivació del «turmell dolç» de “Mecànica terrestre” pot tenir origen en la denominació de la composició de Salvat-Papasseit.

Les concomitàncies, tot i que no tan exactes, entre les obres poètiques de Salvat i de Ferrater no acaben aquí. La reproducció lírica de diàlegs en estil directe entre la parella d'amants, tret característic de la poesia de Ferrater, també apareix en el petit poema “Si n'era un lladre” de Salvat-Papasseit i, especialment, a “La meva amiga com un vaixell blanc”, inclòs a *Óssa Menor*. Així mateix, en diverses composicions ferraterianes l'ambientació externa acompanya els sentiments de la parella d'amants (“Dits”, “Bosc”), d'una manera similar com succeeix en la poesia de Salvat-Papasseit, en què els elements naturals es conjuminen amb l'experimentació eròtica (“Dóna'm la mà”, “Perquè has vingut”). Aquesta és, per tant, una altra de les particularitats que comparteixen tots tres poetes, perquè a “Els Grans Poemes de l'Emperador Iang Po-Tzu”, de Palau i Fabre, el desig sexual experimentat per la veu poètica també s'expressa en diverses ocasions a través de descripcions sensorials, moltes vegades relacionades amb elements naturals, que poden recordar parcialment els haikus de Salvat-Papasseit.

Tenint en compte que el nostre estudi es basa en l'anàlisi d'un mateix tema, és fàcil que puguin establir-se un bon nombre de coincidències entre les obres dels tres autors. Si tenim presents poemes com “Kensington”, “Riure” o “Solstici” veurem com Ferrater



també utilitzà l'imaginari afruitat o floral per tal de referir-se al sexe femení, igual com feren Salvat-Papasseit i, en els inicis de la seva producció literària, Palau i Fabre. Aquest fet demostra la dificultat amb què es trobaven els poetes per sucumbir a les tradicionals metàfores florals a l'hora de descriure els genitals femenins, a pesar que tots tres intentaren incorporar en els seus poemes innovacions que pretenien una renovació del llenguatge poètic. Així mateix, aquesta característica no fa sinó reforçar la preferència del recurs sinecdòquic per part de Salvat-Papasseit i Gabriel Ferrater, per bé que en el cas de Palau i Fabre aquesta prevalença no és tan evident. Tot i això, el conjunt de l'obra poètica ferrateriana apunta una evolució: si bé al primer poemari de l'autor, *Da nuces pueris*, la representació dels cossos s'efectua majoritàriament a través de la seva completesa, la poesia de l'autor anà evolucionant i parcel·lant la presència corporal fins arribar a la fragmentació absoluta que representa *Teoria dels cossos*, en què a la majoria de composicions de la segona secció, quarta a l'edició definitiva de *Les dones i els dies*, només apareixen les parts del cos fonamentals per a la relació sexual.

Com ja hem indicat en els capítols anteriors, la corporalitat pren un paper més que rellevant tant en l'obra poètica de Joan Salvat-Papasseit com en la de Gabriel Ferrater. Tanmateix, el tractament que Ferrater n'efectuà conté algunes característiques pròpies que no es troben ni en l'obra de Salvat ni en la de Palau. Aquesta diferenciació demostra, per tant, una evolució en la història de la representació del cossos, especialment quan aquests es presenten líricament en un context eròtic. En primer lloc, l'exultació sensual que inclouen alguns poemes de Ferrater arriba a un grau superlatiu, per aquest motiu sobreix dels límits corporals dels amants i s'expandeix arribant a omplir l'estança en què s'ha produït la trobada (“Cambra de la tardor”, “Úter”), un fet que també s'apunta, més subtilment, en el primer vers de “Paradís atroç” de Palau i Fabre: «Amb els teus ulls oberts ompliries l'estança».<sup>216</sup> En altres composicions, Ferrater explorà els mecanismes de la memòria del cos, és a dir: la capacitat d'emmagatzemar records a l'interior del propi cos, la majoria de vegades formulats com a records provinents de l'experimentació eròtica (“Dits”, “Fill”, “Kensington”). De fet, molts dels poemes que inclouen una experiència física i corporal desemboquen en una reflexió sobre els mecanismes de la memòria i el pas del temps (“Punta de dia”, “Octubre”). Així, aquests conceptes es veuen directament relacionats amb l'experiència

---

<sup>216</sup> Aquesta imatge també podria ser una versió física, corporal, de les formulacions aparegudes a la sèrie “Un un i uns ulls” de Carles Riba.

eròtica, conjuminant, per tant, els dos grans temes de la seva obra poètica. En aquest sentit, és especialment rellevant la relació que es desprèn del conjunt de la seva obra entre sexualitat i joventut. Independentment del moment en què se situen les anècdotes eròtiques expressades en les composicions de Ferrater, el jo poètic es presenta sempre en l'edat madura i, en canvi, l'estimada o les dones que són objecte de desig es caracteritzen per la seva joventut. D'aquesta manera, el jo líric pot actuar com a mestre d'amor en l'ensenyança i el guiatge de la noia en els camins de l'amor ("Joc", "Kore"). Aquest és un altre dels trets que comparteix la veu poètica ferrateriana amb la de Salvat-Papasseit, ja que mitjançant les seves composicions mostren quins són els passos a seguir en el desenvolupament de l'apropament sensual ("Mestre d'amor", "Epitalami d'unes noces de maig"). Així mateix, les obres poètiques de tots tres autors defensen l'equiparació de les posicions socials entre homes i dones, per bé que aquesta igualtat es manifesta a través de pressupòsits o plantejaments diferents.

En l'obra poètica de Salvat-Papasseit l'estimada és glorificada de manera que és necessari que el jo poètic s'assimili a la divinitat per tal de poder arribar a la mateixa situació que l'estimada i, alhora, sacralitzar l'amor sensual. Aquest procediment es troba ja en l'antiguitat grecolatina: Catul recollí de Safo l'atribució d'una naturalesa divina a la persona que contempla l'ésser estimat per assimilació amb el mateix ésser estimat, que és igualment deïficat. En aquest sentit, Susan Sontag advertí que «les metàfores religioses abunden en bona part de la literatura eròtica moderna» (1988: 22), i nosaltres hi podem afegir que en la no tant moderna també, ja que es tracta d'una tradició.<sup>217</sup> Un dels millors exemples d'aquest tractament en l'obra de Joan Salvat-Papasseit és el poema "Amada, amada" que, paradoxalment, no fou recollit per l'autor en cap dels seus poemaris.<sup>218</sup> Amb aquesta composició, Salvat-Papasseit encetà una sèrie de motius i de formes pel tractament literari de la dona que esdevingueren paradigmàtics de la seva obra poètica: la idea de fecundació, la de paternitat i maternitat; la relació d'aquestes dues idees amb la idea d'immortalitat, i també la virginitat i l'alletament (Alonso; Veny-Mesquida, 2009: 58-59). Així doncs, Salvat representà un tipus de dones amb consideració de "santes" o "deesses" pròximes a la figura de la marededéu, però que

---

<sup>217</sup> Tanmateix, Sontag també evidencià la necessitat de buscar una nova manera d'expressar l'erotisme, més seriosa, ardent i entusiàstica i, sobretot més «despullada del pòsit religiós» (Sontag, 1988: 23).

<sup>218</sup> És publicada per primera vegada al número 10 de la revista *Un Enemic del Poble*, endegada pel mateix Salvat-Papasseit, el mes de gener de 1918. Posteriorment fou recollit als annexos de les seves *Poesies completes*, amb la resta de poemes dispersos de l'autor.

rivalitzen amb les icones convencionals per la seva autonomia sexual alliberadora, ja que no són tractades com a objectes idealitzats sinó com a subjectes desitjants (Keown, 2000: 89).<sup>219</sup> Per tant, el desafiament del jo poètic envers la divinitat, el desplaçament envers la divinitat, serà allò que possibilitarà la trobada amb l'estimada i que comportarà l'arribada al goig mutu paradisiac.

La sacralització de l'amor sensual, pagà, també apareix en l'obra poètica de Josep Palau i Fabre, igual com l'anhel de desplaçament de la divinitat. Una de les creacions que més bé exemplifica aquestes dues idees és "Les metamorfosis de Crorimitekba", que ja hem analitzat detingudament en el capítol 2.2.4. Tanmateix, hi ha dos poemes de Palau i Fabre en què l'equilibri entre masculinitat i feminitat es fa del tot evident per les conseqüències negatives que porten implícites les seves accions en el context de l'experimentació eròtica. Ens referim a "Paradís atroç" i "Idil·li": si bé en la primera composició la dona és la causant d'un mal infernal, recuperant parcialment la representació tradicional de la figura d'Eva com a originadora del pecat, a "Idil·li" és l'home qui «el seu pus en la vagina injecta»; per tant, l'home és el portador d'una substància nociva. En canvi, una altra assimilació –molt menys tèrbola– dels sexes femení i masculí es troba a "Conte", inclòs a *Atzacac*, en què un príncep adquireix la mateixa naturalesa procreadora pròpia de les dones.

Tanmateix, és en la poesia de Gabriel Ferrater on es presenta més clarament la igualació entre homes i dones, que es postula especialment en termes socials, i ho fa de manera contundent i explícita a "Poema inacabat" i "Tornada". Així mateix, en altres de les seves composicions es fa una representació de la feminitat relacionada amb la terra, la natura o la llar, una concepció que també apareix subtilment al poema "Tierra fértil" de Palau i Fabre. Aquesta relació ferrateriana no fa sinó reforçar la seguretat individual i sentimental de la dona en radical contrast amb la inseguretat del seu jo poètic masculí. A més, aquesta diferenciació de situacions estableix una contraposició envers aquelles altres en què la veu poètica madura efectua una transmissió de coneixement, eròtic i vivencial, a l'estimada donada la seva juvenesa. De fet, una lectura global de l'obra poètica de Gabriel Ferrater demostra que bona part dels seus poemes estan construïts a

---

<sup>219</sup> Al principi de segle XX, Lou Andreas-Salomé caracteritzà genèricament les similituds entre la concepció de la marededéu i la de les prostitutes, per la seva entrega sense elecció, sense plaer, a unes motivacions sexuals alienes (Andreas-Salomé, 1998: 93). És evident que la utilització efectuada per Salvat-Papasseit d'aquests referents religiosos es troba en una altra direcció.

partir de l'enfrontament de contraris ("Mecànica terrestre"). Per aquest motiu, podem establir que, en termes generals, la figura del mestre d'amor de Salvat-Papasseit es mostra molt més segura que la veu poètica de Ferrater. Així i tot, Ferrater també tractà en diverses de les seves composicions ("Amistat del braç", "Els miralls", "Poema inacabat") la problemàtica de la tria i de l'establiment, del tot relacionada amb la seguretat individual, en què es reforça la concepció d'alliberament sexual, tant en termes generals i socials, com en el cas específic de la feminitat.

Per tant, podem establir que la igualtat de condicions entre homes i dones es presenta en les obres poètiques dels tres autors de manera diferent. En l'obra de Salvat-Papasseit l'equiparació femenina i masculina passa per un procés previ d'elevació: com que la dona és caracteritzada per la seva puresa sagrada, el jo masculí ha de desafiar els déus i desplaçar-los per tal que es produeixi la trobada eròtica. En el cas de Palau i Fabre, la igualtat es presenta de manera tèrbola, ja que les seves composicions indiquen que tots dos sexes són portadors, de manera paritària, del mal i de les conseqüències negatives que comporta l'experimentació sexual. En canvi, l'obra poètica de Gabriel Ferrater defensa en termes socials la necessària igualtat entre gèneres, manifestant en diverses ocasions la llibertat amb què les dones haurien de poder comptar.

En definitiva, les obres poètiques de Joan Salvat-Papasseit, de Josep Palau i Fabre i de Gabriel Ferrater representen una defensa de les relacions eròtiques del tot alliberades de convencions morals castigadores o castradores, i ho fan mitjançant un tractament impúdic, allunyat de tabús i eufemismes, de la sexualitat. En tots tres casos es fa palesa la frustració i el malestar que pot provocar la impossibilitat de veure acomplert el desig sensual i, per tant, es reivindica la satisfacció de l'instint eròtic en una demostració de la naturalitat i la universalitat humana que es troba en el rerefons d'aquesta pulsó.



## 6. CONCLUSIONS

L'anàlisi i la comparació de la representació de l'erotisme que hem realitzat a partir de les obres poètiques de Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater ens ha permès de determinar dos fets concloents. En primer lloc, hem pogut demostrar que la temàtica eròtica és una matèria continua, que es presenta al llarg de la poesia catalana del segle XX, tal com evidencien les obres dels tres autors, situats cronològicament en etapes ben diverses de la història de literatura catalana. Així doncs, partint d'un seguit de tòpics i de motius lírics sobre la representació de l'erotisme que compten amb una llarga tradició literària, tan Salvat-Papasseit com Palau i Fabre com Ferrater, presenten aquesta temàtica incorporant-hi, alhora, diverses innovacions que, en cada un dels tres casos, responen a motivacions diferents. Aquesta constatació ens permet d'establir la segona de les grans conclusions que podem extreure de l'estudi efectuat al llarg de la present tesi doctoral: que l'erotisme és utilitzat pels tres poetes per tal de realitzar un trencament envers determinades concepcions estètiques i morals, fet que implica una evolució en el tractament líric d'aquesta matèria.

Per poder argumentar i justificar aquesta segona conclusió, ja que la primera respon a uns resultats força obvis, ens serà útil contextualitzar mínimament cada un dels períodes històrics en què els tres autors produïren la seva obra. D'aquesta manera es farà més evident la ruptura que suposà la incorporació d'una temàtica obertament eròtica respecte la poesia coetània de les seves respectives èpoques i també evidenciem la significació de la seva inclusió i de la manera com fou presentada, per bé que algunes de les raons ja han estat apuntades al llarg de les pàgines anteriors.

En primer lloc, pel que fa al cas de Joan Salvat-Papasseit, hem de tenir en compte que l'escriptura de la seva obra poètica queda concentrada en un lapse temporal relativament curt, aproximadament entre 1917 i 1924.<sup>220</sup> Malgrat els pocs anys amb què Salvat produí la seva obra, l'erotisme és una temàtica constant, que vertebrava la major part dels seus reculls, i el tractament que l'autor n'oferí evolucionà de manera progressiva i lineal. Paral·lelament, també hem de tenir en compte diversos fets històrics que es

---

<sup>220</sup> El primer poema que consta que Salvat-Papasseit publicà és "Columna vertebral: sajeta de foc", inclòs posteriorment al primer poemari de l'autor, *Poemes en ondes hertzianes*. Aquesta composició aparegué per primera vegada a la revista *Un Enemic del Poble*, impulsada pel mateix Salvat-Papasseit, el 9 de desembre de 1917.

troben en l'endemig del període en què Salvat-Papasseit confeccionà la seva obra poètica: «la consolidació definitiva del catalanisme polític i la constitució de la Mancomunitat; l'empenta del món cultural i l'hegemonia del Noucentisme; el desenvolupament econòmic; i, finalment, la conflictivitat social creixent» (Llorens, 1994: 11). Així mateix, poc abans de la mort de Salvat, també s'instaurà la dictadura del general Primo de Rivera, que «marcà la fi de la Mancomunitat i la impossibilitat d'aplicar el programa cultural i cívic del noucentisme [...] això no comportà pas el final definitiu de tota expressió noucentista (que encara trobem ben viva en els anys de la postguerra)» (Pujol, 2004: 195). Per tant, l'obra de Salvat-Papasseit es desenvolupà en una etapa en què els postulats estètics del Noucentisme eren encara de plena vigència. Aquest fet no afavoria el conreu de la literatura d'avantguarda, a la què hem d'inscriure els inicis literaris de Salvat-Papasseit,<sup>221</sup> ni tampoc el conreu de la literatura eròtica –o, si més no, del tipus d'erotisme exultant que resulta de l'obra poètica de Salvat-Papasseit–, perquè «el noucentisme, atesos els seus propòsits estètics i polítics, no podien dedicar gaire entusiasme al conreu de la poesia eròtica» (Sala-Valldaura, 1977: 26). En aquest sentit, l'estètica avantguardista seguida per Salvat-Papasseit en les seves primeres manifestacions literàries significà «una possibilitat de potenciar la subversió ideològica amb la formal i, per tant, de donar una major agressivitat al conjunt de la seva obra» (Molas, 1983: 43). Com ja hem indicat en els capítols dedicats a l'anàlisi de l'obra poètica de Salvat-Papasseit, aquesta subversió i aquesta agressivitat pròpies de l'avantguardisme afavoria la inclusió d'unes determinades matèries poètiques. En aquest sentit, l'erotisme no fa sinó reforçar el component revulsiu amb què Salvat-Papasseit volgué caracteritzar la seva obra literària.

«Establir i definir un context més o menys ampli per tal d'analitzar una obra literària és un procediment útil per explicar-ne la gènesi. El fet de tenir molt present aquest context fins i tot pot donar una significació diferent a una obra determinada si aquesta suposa un trencament o, per contra, s'adequa als valors estètics establerts. En aquest sentit, analitzar l'obra de Salvat en relació amb el context noucentista (que no té un paper de simple coexistència, sinó de domini absolut) ens dóna una perspectiva interessant que, des del punt de vista de la història literària, s'ha de tenir en compte» (Alonso, 1999: 145).

---

<sup>221</sup> Per a més informació sobre la literatura d'avantguarda en relació a l'obra de Joan Salvat-Papasseit, remetem a Gavaldà (1988), Arenas (1993) i Abelló (1999).

Com ja ha estat indicat, l'obra poètica de Salvat-Papasseit representà «en el clos de la literatura pròpia una petita revolució o, si més no, una innovació» respecte Riba, Sagarra, Carner o Manent, que «prolongaven sobre apunts més o menys populars, més o menys cultes, la tradició acadèmica apresada en el Noucentisme» (Gadea, 1994: 16). D'aquesta manera, podem observar com l'apropiació d'alguns postulats propis de l'avantguardisme literari, per una banda, i la inclusió d'una temàtica obertament eròtica, per l'altra, anaven en la mateixa direcció: el trencament envers unes determinades concepcions estètiques. Tanmateix, en el capítol anterior hem tingut ocasió de comprovar com la representació de l'erotisme que Salvat-Papasseit oferí al llarg de la seva obra poètica es fonamenta a partir d'un seguit de tòpics i motius literaris tradicionals.<sup>222</sup> Per tant, allò que fa revolucionària l'obra poètica de Salvat-Papasseit no és «ni la gosadia de trencar les formes noucentistes, ni la *boutade* dels cal·ligrames, ni tampoc la introducció sorollosa del brogit futurista» (Gadea, 1994: 20); sinó que el que li atorga un radical aspecte de novetat respecte la poesia coetània de la seva època és el punt de vista amb què estan tractades les qüestions eròtiques: la descripció del plaer sensual en totes les seves fases i facetes, expressat de manera exultant i impúdica, resulta un cant al gaudi dels sentits corporals. Aquest tractament, per la seva força subversiva, és del tot innovador en la literatura catalana dels anys vint, ja que no troba cap paral·lel. Així doncs, és evident que l'erotisme serví a Joan Salvat-Papasseit per trencar amb unes determinades concepcions eticoestètiques del seu moment.

Tal com hem indicat, la incorporació d'una temàtica obertament eròtica sembla relacionar-se amb els postulats estètics de l'avantguardisme literari. No creiem que ens pertoqui a nosaltres, ni ara ni aquí, valorar l'encert de l'adscripció de Salvat-Papasseit als dissenys de l'avantguarda. Tanmateix, tampoc no podem obviar aquesta relació, ja que l'autor signà “Contra els poetes en minúscula. Primer manifest català futurista” com a «Poetaavantguardistacatalà», fet que evidencia la seva voluntat —i això no li podem negar— d'inscriure's sota el paraigua d'aquesta tendència. En aquest sentit, hem de tenir en compte que l'«Avantguardisme català —o, si voleu, Salvat-Papasseit, més

---

<sup>222</sup> La conjuminació entre elements tradicionals i elements avantguardistes es troba clarament exemplificada en la coberta del segon poemari de l'autor, *L'irradiador del Port i les gavines*. Tot i que diversos estudiosos han vist en aquest títol una contraposició, perquè l'«irradiador» és un element “artificial” propi de la modernitat i «les gavines» són un element “natural” propi de la tradició, aquests dos elements no s'oposen, sinó que a la portada del recull mantenen una posició equilibrada, ja que apareixen anunciats com els veritables protagonistes de l'obra, emmarcats pel port, el seu nexu d'unió que mostra, alhora, l'espai on es desenvoluparà l'acció dels poemes (Alonso; Veny-Mesquida, 2009: 52).



concretament– constituí un element transmissor important en aquesta tradició cultural i catalanista no burgesa que tingué una nova represa, molt més transcendental, durant la República i la Guerra» (Marfany, 1974: 71). En aquest context històric posterior, el de la guerra civil espanyola i la immediata postguerra, és on hem de situar els inicis literaris de Josep Palau i Fabre, l'obra poètica del qual també fou escrita durant un període de temps concentrat en pocs anys, entre 1936 i 1950. Com ja hem indicat, el mes de desembre de l'any 1946 Palau i Fabre decidí autoexiliar-se a París, renunciant «al passaport franquista a canvi dels papers de refugiat en una època en què molts exiliats canviaven els papers de refugiat pel passaport franquista» (Guillamon, 2008: 91). Tot i això, la major part de la seva obra poètica fou escrita i publicada abans del seu exili, fet que comporta, implícitament, la marca de la clandestinitat. Així doncs, podem distingir dues etapes ben diferenciades de la seva producció literària:

«Amb l'excepció dels *Poemes de l'Alquimista* i del cicle teatral sobre Don Joan, la major part de l'obra publicada correspon al moment de retrobament i afirmació que es va produir després del seu retorn a Catalunya l'any 1961. El Palau d'abans de la guerra, el dels anys de la resistència cultural a Barcelona, el Palau i Fabre de París era –és encara– molt desconegut» (Guillamon, 2000: 13).

Tot i que la crítica i l'acadèmia s'ha anat interessant cada vegada més pels inicis de la producció literària de Palau i Fabre (Coca, 2011; Bacardí, 2013; Perera, 2013), és evident que les circumstàncies històriques marcaren el desenvolupament, tant pel que fa a la distribució com pel que respecta a la recepció, de la seva obra poètica, els processos i les dificultats de les quals ja hem tingut ocasió de remarcar al llarg de la present tesi doctoral. L'individualisme exacerbant de Palau i Fabre i «l'arrabatament de les seves idees sobre com calia actuar –tan diferents de les que es promovien en els ambients conservadors i acomodats dels cenacles resistents» (Guillamon, 2000: 16) l'allunyaren de la tendència estètica que predominava en la poesia del moment, que era fonamentalment continuadora de la noucentista (Coca, 2003: 13). Durant la postguerra, existia certa tradició culturalista catalana que es féu hereva d'un seguit de valors, com l'ordre, el classicisme o el mediterranisme, propis del Noucentisme (Castellanos, 2011: 45). Aquest aspecte és especialment rellevant si tenim en compte el tractament que Palau i Fabre oferí de l'erotisme, caracteritzat en les pàgines anteriors, ja que per tal d'«afirmar la seva llibertat en la societat de la postguerra, Palau trenca tots els tabús,

desafia totes les convencions, es rebel·la contra totes les formes d'hipocresia. Neix el poeta maleït de “Paradís atroç”, “Idil·li”» (Guillamon, 2000: 16).

Algunes de les seves composicions, com “La rosa” o “La sabata”, per citar precisament les que aixecaren més escàndol en el moment en què Palau i Fabre les donà a conèixer, estan especialment dedicades a la crítica de les convencions socials i morals que impedièn l'experimentació d'una sexualitat plena i alliberada. L'expressió radicalment agosarada i explícita que Palau utilitzà per donar compte de la seva defensa de la pulsio instintiva sexual demostra com, al darrere de la inclusió d'una temàtica obertament eròtica, la pretensió de l'autor anava més enllà. El seu trencament «no era una qüestió merament estètica; era trencar amb un model de pensament» i «amb una determinada ordenació de les prioritats» (Coca, 2003: 25). Així, un dels millors exemples per demostrar la gosadia de Palau i Fabre en el context de la immediata postguerra és la utilització lírica que efectuà del personatge de Don Joan, que l'autor anà desenvolupant en les seves obres literàries posteriors. El desig de possessió carnal totalitzadora, conjuminat igualment amb l'afany de coneixement absolut que beu d'algunes reminiscències fàustiques, representa perfectament l'anhel de llibertat, en tots els sentits del mot llibertat, que proclamà Palau i Fabre a través de la seva obra. Per aquest motiu la presència de Don Joan s'afirmà en la seva producció literària durant «els anys de la postguerra, quan la sexualitat és l'única via de revolta enfront de les convencions socials. [...] Don Joan va néixer com a reacció a la llibertat del Renaixement, en els anys de la contrareforma, és un mite punitiu» (Guillamon, 2000: 19). Així doncs, aquesta figura literària serví a Palau i Fabre per posar de manifest la necessitat de veure acomplerts els desitjos sexuals i, alhora, per trencar amb bona part de les convencions socials i morals pròpies del període de postguerra. Per tant, igual com hem pogut observar en el cas de Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre també utilitzà l'erotisme per efectuar una ruptura envers determinades concepcions estètiques, per bé que l'obra palaufabriana incorpora un grau de duresa i de violència expressiva que no es troba en la poesia de Salvat.

Ja hem fet esment de les circumstàncies clandestines en les quals hem d'inscriure la creació de l'obra poètica de Palau i Fabre, que fins a finals dels anys setanta, un cop abolida la censura franquista, no fou coneguda pel públic general. De fet, durant la dècada dels setanta, existia la creença que

«el final de la censura tindria com a conseqüència el sorgiment de tota una massa de creació literària produïda a l'ombra durant el franquisme. Els anys han demostrat que realment aquella literatura no existia. Tret de determinades excepcions, Pedroló o Brossa per exemple, poques obres han sortit del calaix. I això ens demostra que la censura, a través dels seus diversos mecanismes i varietats, no actuà només com a tap per a la publicació sinó també per a la producció» (Marges, 1994: 3).

L'obra poètica de Palau i Fabre, empeltada d'erotisme, representa un cas excepcional en la història de la poesia catalana del segle XX, perquè no s'ha demostrat l'existència d'una gran massa de producció poètica eròtica «produïda a l'ombra durant el franquisme». <sup>223</sup> Així doncs, la temàtica eròtica es reprèn amb l'obra de Gabriel Ferrater, la producció poètica del qual també es pot emmarcar en un període de temps breu, entre 1958 i 1965. Tal com ha estat indicat «els seus tres llibres constitueixen la principal fita de la poesia catalana dels anys seixanta, i en diverses ocasions se l'ha etiquetada amb el qualificatiu de “realisme moral”» (Aulet, 2000: 47). L'escriptura poètica de Ferrater coincidí amb la fase de programació i expansió del que s'ha convingut anomenar “realisme històric”. Tot i que alguns crítics volgueren acostar l'obra poètica ferrateriana a l'estètica realista, Ferrater es desvinculà taxativament de tota tendència programàtica (Manent, 1962: 34) o ideològica (Ferrater, 1987: 75). Tanmateix, el cert és que la seva obra marcà un punt d'inflexió en el desenvolupament de la història de la poesia catalana, perquè a «començaments dels anys seixanta, la resistència cultural catalana que s'havia format durant la postguerra ja no era, ja no podia ser, una referència» (Martínez-Gil, 2011: 2). Gabriel Ferrater, per tant, construí la seva obra a partir d'unes concepcions estètiques que ja no eren les de la tradició literària catalana immediatament anterior i «degut a la revolució poètica que conscientment va realitzar Ferrater a finals de la dècada dels anys cinquanta» la seva obra ha acabat representant «l'autèntic inici de la tradició poètica contemporània, tant pel que fa als temes, i a la llengua literària, com a les formes mètriques» (Julià, 2004: 17).

En aquesta «revolució poètica» efectuada per Ferrater, l'erotisme no hi juga un paper primordial, perquè el seu trencament envers les concepcions estètiques o ideològiques

---

<sup>223</sup> L'excepció de Pedroló, un dels autors més castigats per la censura (Van den Hout, 2007), és notable, com és sabut. Per aquest motiu ens sembla pertinent de destacar una sèrie de poemes de l'autor, “Amb la teva veu”, que es publicaren per primera vegada l'any 1977, a l'*Antologia de la poesia eròtica catalana del segle XX*, ja que la impudícia i la gosadia amb què representà l'erotisme pren encara més rellevància si es té en compte que les composicions foren escrites l'any 1950.

pròpies de la poesia catalana dels anys seixanta no es fonamenta amb la inclusió d'erotisme més o menys exacerbat, sinó que va més enllà. De fet, no són gaires les composicions de Ferrater en què la sexualitat hi apareix de manera explícita i contundent. La major part dels poemes eròtics de l'autor ho són pel grau d'intensitat amb què es presenta el desig sexual, a banda d'un bon nombre d'exemples que ni tan sols es poden considerar eròtics en un sentit estricte, per bé que incorporen elements referents a la sexualitat que ens han semblat interessants de remarcar. De tota manera, tampoc no hem d'obviar el paper que juga l'erotisme en el desenvolupament de la seva obra poètica, perquè el context de la dictadura franquista «*represents the particular historical manifestation of the reality principle that Ferrater contests by seeking the pleasure principle that runs beneath it. In other words, Francoism traverses Ferrater's poetic enterprise to the extent that he aims to elude it through his poetic exercise of eroticism*» (Illas, 2012: 479).

Diverses composicions de Gabriel Ferrater se situen i es relacionen amb el context històric de la postguerra. D'aquesta manera, Ferrater presentà «amb aparent sinceritat fets reals i actituds alliberades de les velles prevencions i hipocresies eròtiques; sinceritat, alliberament i realitats que ni a l'Espanya franquista ni a la poesia catalana no havien estat, ni eren, ni podien ésser gaire freqüents» (Perpinyà, 1997: 308).<sup>224</sup> Les descripcions eròtiques eminentment objectives efectuades per Ferrater indiquen que els impulsos i els desitjos sexuals es trobaven en la societat de postguerra de la mateixa manera que totes les altres necessitats vitals. En aquest sentit, l'obra de Ferrater permet d'observar una evolució en el tractament de l'erotisme al llarg de la poesia catalana del segle XX, ja que la seva poesia inclou de manera natural, totalment alliberada de prejudicis morals o socials, l'experimentació eròtica. La seva «*intensidad eròtica, bastante innovadora para su tiempo, [...] luego se irán haciendo más o menos tópicos en la poesía posterior de tantos continuadores*» (Clementson, 2011: 323). Així doncs, tot i que la voluntat de ruptura de Gabriel Ferrater no estava fonamentada únicament en la inclusió de la temàtica eròtica, perquè el seu trencament anava també en altres direccions, la modernització poètica que efectuà a través de la seva obra implicà igualment una modernització respecte la representació de l'erotisme.

---

<sup>224</sup> Ja hem discrepat d'un comentari de Jordi Julià (2004: 23) que apuntava en la mateixa direcció. Així mateix, aquesta apreciació de Perpinyà reclama precisions, perquè Ferrater no fou l'únic –ni el primer– poeta durant la dictadura en incorporar l'erotisme en la seva obra. El cas de Josep Palau i Fabre, per exemple, ja estableix un precedent.

És evident que les obres poètiques de tots tres autors, Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater, representen un punt culminant de la història de la poesia catalana del segle XX. La innovació que suposà el tractament que efectuaren de l'erotisme no troben paral·lel en la poesia de les seves respectives èpoques. Per tant, no ens sembla agosarat afirmar que a través de la seva producció poètica ajudaren a trencar amb determinades prevencions líriques que no feien sinó afavorir una visió eufemística de la qüestió eròtica. Al llarg de l'anàlisi i la comparació de les seves respectives obres poètiques hem pogut determinar quina ha estat l'evolució que ha seguit la representació de l'erotisme al llarg de la poesia catalana del segle XX, que, finalment, a partir de la dècada del setanta aconseguí esdevenir una matèria lírica completament normalitzada.

## 7. BIBLIOGRAFIA

### 7.1. Fonts primàries

FERRATER, Gabriel (1987) [1960]. *Da nuces pueris*. Barcelona: Empúries.

- (1962). *Menja't una cama*. Barcelona: Joaquim Horta editor.
- (1966). *Teoria dels cossos*. Barcelona: Edicions 62.
- (1968). *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62.
- (1987). *Foix i el seu temps*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2003). *Poema inacabat*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- (2010). *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62 (edició definitiva).

PALAU i FABRE, Josep (1952). *Poemes de l'alquimista (1936-1950)*. París: Edicions de l'Alquimista.

- (1964). *Doble assaig sobre Picasso*. Barcelona: Selecta.
- (1977). *Teatre*. Barcelona: Aymà.
- (1996). *Les metamorfosis d'Ovídia i altres contes*. Barcelona: Proa.
- (1997). *Quaderns de l'Alquimista*. Barcelona: Proa.
- (2001). *Poemes de l'Alquimista*. Barcelona: Proa (novena impressió).
- (2005). *Obra literària completa* (Vol. I). Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors.
- (2007). *La claredat d'Heràclit*. Girona: Accent.
- (2008). *El monstre i altres escrits autobiogràfics*. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors.

SALVAT-PAPASSEIT, Joan (1962). *Poesies*. Edició de Joan Sales. Barcelona: Ariel.

- (1975). *Mots propis i altres proses*. Barcelona: Edicions 62.
- (1976). *Poesia completa*. Edició facsímil de Joan Creixell. Barcelona: PSAN provisional.
- (1977). *Humo de fàbrica*. Edició de Ricard Salvat. Barcelona: Galba Edicions.
- (1978). *Poesies completes*. Edició de Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.



## 7.2. Bibliografia complementària

ABELLÓ, Joan (1999). “Joan Salvat-Papasseit, poeta avantguardista català”. *Les Avantguardes a Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (p. 31-46).

ABRAMS, D. Sam (2000). “Palau i Fabre, narrador: ‘All’s well that ends well’”. Dins Guillamon, Julià (ed.), *Palau i Fabre, l’Alquimista*. Barcelona: KRTU (p. 166-170).

— (2001). “Pròleg”. Dins *Tenebra Blanca. Antologia del poema en prosa en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Proa (p. 13-22).

— (2013, gener-febrer). “Joan Teixidor, sis tesis rebatudes”. *Revista de Girona*, núm. 282 (p. 56-58).

ACEBRÓN, Julián; SOLÀ, Pere (2008) (eds.). *Jardines secretos. Estudios en torno al sueño erótico*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

ALEGRET, Joan (2013). “Anàlisi del poema «Esparver»”. *Veus baixes*, núm. 1 (p. 71-90).

ALPERA, Lluís (1995). “J. Salvat-Papasseit: L’Amor i l’Eros en el poema *La rosa als llavis*”. Dins *Talaia de Migjorn (Poesia catalana del segle XX)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (p. 13-22).

ALONSO, Helena (1997, juliol-agost). “La poesia de Joan Salvat-Papasseit als anys trenta: les bases d’una recepció”. *Revista de Catalunya*, núm. 120 (p. 99-110).

— (1999, desembre). “La recepció de Joan Salvat-Papasseit: El cas d’*El poema de la rosa als llavis*”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 5, núm. 2 (p. 145-159).

— (2008). “La recepció de Joan Salvat-Papasseit a les revistes literàries dels anys vint i trenta”. Dins Malé, Jordi; Veny-Mesquida, Joan R. (eds.), *Les revistes literàries a la Catalunya d’entreguerres. Crítica, recepció, traducció*. Lleida: Pagès (p. 39-59).



ALONSO, Helena; VENY-MESQUIDA, Joan R. (2009). “Explicar l’avantguarda a través dels textos de creació: *L’irradiador del port i les gavines*, de Joan Salvat-Papasseit”. Dins Veny-Mesquida, Joan R.; Malé, Jordi; Badia, Andratx (eds.), *Lectures de literatura catalana contemporània. Noves aproximacions*. Lleida: Pagès (p. 49-75).

ALVAR Ezquerria, Antonio (1993). “Introducción”. Dins *Poesía de amor en Roma*. Torrejón de Ardoz: Akal.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou (1998) [1910]. *El erotismo*. Palma: José J. de Olañeta Editor.

ARENAS, Carme (1993). “La literatura d’avantguarda a Catalunya i els seus òrgans de difusió”. *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca*, núm. 3 (p. 55-63).

ARISTÒFANES (1973). *Els ocells. Lisístrata*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

ARITZETA, Margarida (1997). “Des del tramvia (Trajecte intertextual)”. Dins *Sobre Jordi Sarsanedas*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (p. 143-169).

ARQUÉS, Rossend (2001). “Canibalisme i possessió eròtica. Una lectura de «Posseït» de Gabriel Ferrater”. Dins Oller, Dolors; Subirana, Jaume (eds.), *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*. Barcelona: Proa (p. 127-143).

AULET, Jaume (1991, setembre). “La recepció de la poesia de Joan Salvat-Papasseit durant la dècada dels seixanta”. *Els Marges*, núm. 44 (p. 88-104).

— (2000, primavera). “La poesia catalana dels anys seixanta i els diversos usos del realisme”. *Caplletra*, núm. 28 (p. 33-50).

— (2007). “Estudi preliminar” i “Comentaris de text”. Dins Salvat-Papasseit, Joan, *L’irradiador del port i les gavines*. Barcelona: Edicions 62 (p. 7-34 i p. 87-95).

BACARDÍ, Montserrat (2013). “Traduir sota la dictadura franquista, traduir clandestinament: *Poesia* (1944-1945) i *Ariel* (1946-1951)”. *MonTI*, núm. 5 (p. 241-256).

BALAGUER, Josep M. (1991). “Introducció”. Dins Rosselló-Pòrcel, Bartomeu, *Imitació del foc*. Barcelona: Edicions 62.

- (2010). “Josep Palau i Fabre: dels pintors de la vida moderna als poetes moderns de la vida”. Dins Planyella, Ramon (ed), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida: Punctum / GELCC (p. 201-222).

BALAGUER Pascual, Enric (1991, tardor). “La mirada contemplativa. Apunts sobre les veus poètiques de Cesare Pavese i Gabriel Ferrater”. *L’Aiguadolç*, núm. 15 (p. 41-56).

- (1995). *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l’obra poètica de Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- (1996). “Imitació / traducció / transcreació en *Poemes de l’Alquimista* (1952) de Josep Palau i Fabre”. Dins *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Vol. II). Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (p. 7-18).
- (1997). “La poesia de Guillaume Apollinaire i la de Joan Salvat-Papasseit. Sobre l’estrebada cubista i alguns temes compartits”. *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX. Primer Congrés Internacional de Literatura Comparada*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (p. 29-44).
- (2009). “Josep Palau i Fabre (1917-2008)”. *Estudis romànics*, núm. 31 (p. 653-655).

BALCELLS, Jordi (1988). “El motiu de la «cambra» en la lírica catalana del segle XX”. Dins Manent, Albert; Massot i Muntaner, Josep (eds.), *Miscel·lània Joan Gili*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (p. 53-78).

BALLART, Pere (1991, febrer). “«By Natural Piety», de Gabriel Ferrater, i els modes de la poesia de l’experiència”. *Els Marges*, núm. 43 (p. 94-100).

- (1997, març). “Sobre les dues «maneres» de la poesia ferrateriana”. *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 33 (p. 4-6).
- (1998). *El contorn del poema*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2001). “Ferrater i la «concepció imaginativa»: un lloc comú del crític i el poeta”. Dins Oller, Dolor; Subirana, Jaume (eds.), *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*. Barcelona: Proa (p. 145-159).

- (2007). *El riure de la màscara*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2012). “Poetes en cinc llengües: la poètica implícita de Gabriel Ferrater”. *Veus baixes*, núm. 0 (p. 45-64).

BALLART, Pere; JULIÀ, Jordi (2012). *Paraula encesa. Antologia de poesia catalana dels últims cent anys*. Barcelona: Viena.

BASTARDAS, Joan (1998). «*Els camins del mar*» i altres estudis de llengua i literatura catalanes. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

BATAILLE, Georges (1957). *L'érotisme*. París: Minuit.

BENZEKRY i Arimon, Albert (2007, octubre). “Poemes de l'Alquimista (1952)”. *Visat*, núm. 4 [en línia] <[http://www.traces.uab.es/tracesbd/visat/2007/visat\\_a2007m10n4p6](http://www.traces.uab.es/tracesbd/visat/2007/visat_a2007m10n4p6)>

BESA, (2001). “Teoria dels cossos: dispositio alfabètica i rizoma”. Dins Oller, Dolors; Subirana, Jaume (eds.), *Gabriel Ferrater 'in memoriam'*. Barcelona: Proa (p. 159-172).

BOFILL i FERRO, Jaume (1946, octubre). “La poesia de J. Palau Fabre”. *Ariel*, núm. 6 (p. 80-81).

BOIXAREU, Mercè (1978). *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*. Barcelona: Edicions 62.

BOU, Enric (1987). “Josep Palau i Fabre”. Dins Riquer, Martí de; Comas, Antoni; Molas, Joaquim (dirs.), *Història de la literatura catalana* (Vol. 10). Barcelona: Ariel.

- (1989). *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Editorial Empúries.
- (1999, tardor). “Churches and Streetcars in Barcelona: Ways to Modernity”. *Romance Quarterly*, vol. 46 (p. 204-215).
- (2009). “Temps de resistència. Gèneres i autors”. Dins *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XX. De la postguerra a l'actualitat* (Vol. VI). Barcelona: Vicens Vives (p. 98-126).

BRULOTTE, Gaëtan (1998). *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*. Quebec: Les Presses de l'Université Laval.

CABRÉ, María Ángeles (2002). *Gabriel Ferrater*. Barcelona: Omega.

CABRÉ, Rosa (1974, abril). “Poema inacabat: esbós de lectura”. *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 257 (p. 1530-1532).

CANO Gaviria, Ricardo (1979, juny). “Disertación sobre diversos desordenes: ¿Erotismo o eretismo?”. *Camp de l'arpa*, núm. 64 (39-45).

CARRERAS, Carles (2003). *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*. Barcelona: Proa.

CASTELLANOS, Jordi (2011). “Postguerra: del «1900» al modernisme. La reinvençió d'un moviment”. Dins Gassol, Olívia (ed.), *Postguerra. Reinventant la tradició literària catalana*. Lleida: Punctum (p. 27-50).

CASTELLET, Josep M. (1966). “Pròleg”. Dins Ferrater, Gabriel, *Teoria dels cossos*. Barcelona: Edicions 62 (p. 5-11).

— (1972, juny). “Alguns aspectes de la seva poesia”. *Serra d'Or*, núm. 153 (p. 23-26).

CASTELLET, Josep M.; MOLAS, Joaquim (1978). “Assaig d'interpretació històrica”. Dins *Poesia catalana del segle XX* (2a edició). Barcelona: Edicions 62 (p. 13-200).

CATUL (1990). *Poesies*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

CLEMENTSON, Carlos (2011). “Clásicos catalanes del siglo XX”. Dins *Esta luz de Sinera. Antología general de la poesía catalana*. Madrid: Eneida (p. 149-366).

CLOTET, Jaume; TORRA, Quim (eds.) (2010). *Les millors obres de la literatura catalana (comentades pel censor)*. Barcelona: Acontravent.

COCA, Jordi (2003). “Introducció”. Dins Palau i Fabre, Josep, *Teatre de Don Joan*. Barcelona: Proa.

- (2011). *El laberint del jo. Fonaments per a la interpretació del primer teatre de Josep Palau i Fabre (1935-1958)*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona [en línia] <<http://hdl.handle.net/10803/83959>>

CORNUDELLA, Jordi (1988). “Estudi introductori”. Dins Ferrater, Gabriel, *Vers i prosa*. València: Tres i quatre.

- (2002a). “El dimoni de *Posseït*. Crònica autobiogràfica”. *Llengua & Literatura*, núm. 13 (p. 31-57).
- (2002b, desembre). “Temes ferraterians. Dues consideracions sobre la poesia de Gabriel Ferrater i, de passada, la de Jaime Gil de Biedma”. *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya*, núm. 119 (p. 35-56).
- (2003). “Presentació”. Dins Ferrater, Gabriel, *Poema inacabat*. Barcelona: Diputació de Barcelona (p. 9-19).
- (2010). “Nota a *Les dones i els dies*”. Dins Ferrater, Gabriel, *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62 (p. 211-214).

CORRETGER, Montserrat (2001). “Provar de creure: la construcció existencial d’alguns poemes de Gabriel Ferrater a la llum de Pavese i de Frost”. Dins Subirana, Jaume; Oller, Dolors (eds.), *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*. Barcelona: Proa (p. 183-197).

CREUS i del Castillo, Jaume (1973, abril). “Josep Palau i Fabre, poeta de les alquímies”. *Serra d’Or*, núm. 163 (p. 282).

DOLÇ, Miquel (1973, 11 gener). “La alquímia de Josep Palau i Fabre”. *La Vanguardia Española* (p. 45).

FARRÉS Cobeta, Jaume (2005). “Una aproximació a l’obra de Joan Llacuna”. Dins Llacuna, Joan, *Obra completa*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (p.45-58).

FOIX, J. V. (1925, març). “Algunes consideracions sobre la literatura d’avantguarda”. *Revista de Poesia*, núm. 2 (p. 65-70).

FONT, Marta (2013). *Poètiques del desig. Alteritat i escriptura a l’obra de Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i Enric Casasses*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona [en línia] <<http://hdl.handle.net/10803/108284>>

FUSTER, Jaume (1973, maig). “Palau i Fabre, el darrer dels alquimistes”. *Serra d’Or*, núm. 164 (p. 17-20).

FUSTER, Joan (1962). “Introducció a la poesia de Joan Salvat-Papasseit”. Dins Salvat-Papasseit, Joan, *Poesies*. Barcelona: Ariel (p. 37-84)

— (1976). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.

— (1978, febrer). “Salvem el patrimoni eròtic”. *Serra d’Or*, núm. 221 (p. 35).

GADEA i Gambus, Ferran (1994, març-maig). “Del cal·ligrama a la cançó: la trajectòria poètica de Salvat-Papasseit”. *Butlletí dels mestres*, núm. 237-238 (p. 16-20).

— (2003). “Elements d’arrel tradicional i trobadoresca a *El poema de la rosa als llavis*”. Dins *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història* (Vol. I). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona (p. 463-485).

— (2010). “Introducció”. Dins Salvat-Papasseit, Joan, *El poema de la rosa als llavis*. Barcelona: Edicions 62 (p. 7-59).

GARCÉS, Tomàs (1972). “El maragallisme de Salvat-Papasseit”. Dins *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*. Barcelona: Selecta (p.63-70).

GARCÍA Ferrer, J. M.; ROM, Martí (1993). *Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Associació d’Enginyers Industrials de Catalunya.

GAVAGNIN, Gabriella (2005). *Classicisme i renaixement: una idea d’Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

— (2007). “Mites i objectes futuristes en la poesia de Salvat-Papasseit: apunts de lectura comparada”. *Estudis romànics*, núm. 29 (p. 193-211).

GAVALDÀ Roca, J. V. (1987). L'irradiador del port i les gavines de Joan Salvat-Papasseit. Barcelona: Empúries.

— (1988). *La tradició avantguardista catalana. Proses de Gorkiano i Salvat-Papasseit*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GILABERT, Pau (2011). “La caverna de Josep Palau i Fabre (1952-1969): teatre versus al·legoria filosòfica per a representar i impedir el final tràgic i fosc del lluminós art de pensar”. *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, núm. 1 (p. 27-42).

GONZÁLEZ Escudero, Santiago (1980, gener-abril). “Los mitos de la cosmogonía órfica como introducción al pitagorismo”. *El Basilico*, núm. 9 (p. 9-19).

GRILLI, Giuseppe (1987). *Ferrateriana i altres estudis sobre Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62

— (2001). “De Gabriel Ferrater a Joan Maragall”. Dins Oller, Dolors; Subirana, Jaume (eds.), *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*. Barcelona: Proa.

GUBAR, Susan (1981). “The Blank Page and the Issues of Female Creativity”. *Critical Inquiry*, vol. 8, núm. 2 (p. 243-263).

GUERRERO, Manuel (1995). “El mimetisme segons Josep Palau i Fabre”. *Lletra de canvi*, núm. 39 (p. 13-19).

GUILLAMON, Julià (1987, juliol-agost). “Josep Palau i Fabre: els crims de l'amor”. *Serra d'Or*, núm. 334 (p. 29-33).

— (2000). “Josep Palau i Fabre, l'Alquimista”. Dins *Josep Palau i Fabre, l'Alquimista*. Barcelona: KRTU (p. 12-20).

— (2008). *El dia revolt. Literatura catalana a l'exili*. Barcelona: Empúries.

HINDS, Stephen E. (2009) [2003]. “Introducció”. Dins Ovidi, *Poesia eròtica (Amors, Art amatòria, Remeis a l'amor)*. Barcelona: Alpha / Edicions 62.

ILLAS, Edgar (2012, estiu). “Pleasure Against Ideology in Gabriel Ferrater”. *Hispanic Review*, vol. 80, núm. 3 (p. 467-484).

IZQUIERDO, Lluís (1982, 3 setembre). “L’erotisme, tret decisiu a la poesia de Ferrater”. *El món* (p. 28).

JULIÀ, Jordi (1999). *Al marge dels versos*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

— (2004). *El poeta sense qualitats*. Tarragona: El Mèdol.

— (2007). *L’art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans.

— (2008). “«Jo poblaré la meua solitud». Formes de despersonalització en la lírica hipermoderna”. *Estudis Romànics*, núm. 30 (p. 181-212).

JUNG, Carl Gustav (1989). *Psicología y alquímia*. Barcelona: Plaza y Janés.

KEOWN, Dominic (1996). *Sobre la poesia catalana contemporània*. València: 3 i 4.

— (2000). *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*. València: Tàndem.

— (2011). “e.e. cummings i Salvat-Papasseit: Major Minor Poets?” Universitat de les Illes Balears: *Poesia experimental catalana i camp literari* [en línia] <<http://www.uib.es/catedra/camv/pec/bibliotecadkeownmmp.html>>

LLORENS i Vila, Jordi (1994, maig-març). “Salvat-Papasseit i la Catalunya del seu temps”. *Butlletí dels Mestres*, núm. 237-238 (p. 11-12).

MACIÀ, Xavier; PERPINYÀ, Núria (1986). *La poesia de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62.

— (1987, setembre). “«Sóc més lluny que estimar-te», més enllà del plagi: *Cambra de tardor* i *La lliçó*, de Gabriel Ferrater”. *Els Marges*, núm. 38 (p. 21-31).

MANENT, Albert (1962, març). “Enquesta: La poesia social. 1a part”. *Serra d’Or*, núm. 3 (p. 34-37).

MARÇAL, Maria-Mercè (2004). *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona: Proa.



MARCER, Elisenda (2012). “El gris ressò de la ferralla o la mediació de l’espai urbà en la poesia de Gabriel Ferrater”. *Veus baixes*, núm. 0 (p. 117-134).

MARCO, Joaquim (1968). “Ètica, medievalisme, erotisme o la poesia de Gabriel Ferrater”. Dins *Sobre literatura catalana i altres assaigs*. Barcelona: Llibres de Sinera (p. 80-85).

MARFANY, Joan-Lluís (1974, maig). “Reflexions sobre modernisme i noucentisme”. *Els Marges*, núm. 1 (p. 49-71).

MARGES (1994, setembre). “Passat i present de la censura franquista”. *Els Marges*, núm. 44 (p. 3-4).

MARRUGAT, Jordi (2008). “Del peix, el mar i el vent com a representacions de l’home, el món i la vida en la poesia catalana contemporània (Carner, Riba, Manent, Rosselló-Pòrcel i Palau i Fabre)”. *Llengua & Literatura*, núm. 19 (p. 87-128).

MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2011, octubre). “Espriu, Pere Quart i Gabriel Ferrater: tres poetes per al Realisme Històric”. *Catalonia*, núm. 9 (p. 1-9).

MARTÍNEZ Sala, Joan (1994, març-maig). “Lectura d’«Encara el tram», de Joan Salvat-Papasseit”. *Butlletí dels mestres*, núm. 237-238 (p. 44-46).

MAS López, Jordi (2002). *Els haikús de Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona [en línia] <<http://hdl.handle.net/10803/5255>>

— (2004). *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l’haiku*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

MASSIP, Estrella (2011, octubre). “*Da nuces pueris* (1960) de Gabriel Ferrater: a favor de la felicitat?”. *Catalonia*, núm. 9 (p. 1-12).

MEDINA, Jaume (1986, gener). “Unes notes al poema 7 del segon llibre d’*Estances* de C. Riba”. *Els Marges*, núm. 33 (p. 118-119).

MIRALLES, Carles (1982, setembre). “Per a una lectura de Salvat-Papasseit”. *Reduccions*, núm. 17 (p. 45-69).

— (1994, març-maig). “Salvat-Papasseit i els poetes del seu temps”. *Butlletí dels mestres*, núm. 237-238 (p. 21-23).

MOLAS, Joaquim (1978). “Pròleg”. Dins Salvat-Papasseit, Joan, *Poesies completes* (2a edició). Barcelona: Ariel (p. vii-liv).

— (1983). *La literatura catalana d’avantguarda. 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.

MORIN, Edgar (2001). *Amor, poesía, sabiduría*. Barcelona: Seix Barral.

MURGADES, Josep (1997, juny). “Gabriel Ferrater, a l’entrellum del record i de la crítica”. *Revista de Catalunya*, núm. 119 (p. 88-98).

NOFRE, Tomàs (1987, maig). “Sobre *Vides de Picasso* de Josep Palau i Fabre”. *Els Marges*, núm. 37 (p. 119-127).

— (1995). “Dels *Poemes de l’Alquimista* als *Contes de Capçalera*”. *Lletra de canvi*, núm. 39 (p. 26-27).

— (2000). “El plaer de despullar-se”. Dins Guillaumon, Julià (ed.), *Josep Palau i Fabre, l’Alquimista*. Barcelona: KRTU (p. 164-165).

— (2014). “Joan Maragall i Josep Palau i Fabre: de la paraula viva a la paraula vivent”. *Haidé*, núm. 3 (p. 33-40).

NOVES, Joan; TIÓ, Pere (1986, novembre). “Josep Palau i Fabre. El compromís necessari”. *Serra d’Or*, núm. 326 (p. 21-27).

OLIVA, Salvador. (2002, desembre). “La lectura d’un poema de Gabriel Ferrater, «Boira»”. *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya*, núm. 119 (p. 78-86).

— (2015). *Poesia i veritat*. Barcelona: Edicions de 1984

OLLÉ, Manel (2001). “Geometria, cinemàtica, mecànica i poètica dels cossos en moviment”. Dins Oller, Dolors; Subirana, Jaume (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa.

OLLER, Dolors (1986). *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries.

— (2011). *Accions i intencions. Estratègies de lectura i assaigs de poètica*. Barcelona: Empúries.

OROBITG, Christine (1997). “Etincelles et ondes herziennes: la théorie des correspondances chez Salvat-Papasseit”. Dins *Els anys vint en els Països Catalans (Noucentisme / Avantguarda)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (p. 213-227).

OVIDI (1927). *Heroides*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

— (2009). *Poesia eròtica (Amors, Art amatòria, Remeis a l'amor)*. Barcelona: Alpha / Edicions 62.

PALAU i FABRE, Josep (2000). “Bartomeu Rosselló-Pòrcel, precursor”. Dins Rosselló-Bover, Pere (ed.), *Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Blai Bonet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (p. 19-27).

PAZ, Octavio (1997) [1993]. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.

PIERNAVIEJA, Pablo (1969). “Salvat-Papasseit y Catulo”. *Estudios Clásicos*, núm. 58 (p. 213-215).

PLATÓ (1997). *El banquet. Fedre*. Barcelona: Edicions 62.

PERERA Roura, Anna (2010). “La dona i el sexe a *Poemes de l'Alquimista* de Josep Palau i Fabre”. Tesina de màster, inèdita. Universitat de Girona.

— (2013, octubre). “*Poesia* (1944-1945), la primera revista literària clandestina en català”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 6 (p. 32-

44) [en línia] <[http://www.impossibilia.org/static/descargas/numero-6/perera\\_roura.pdf](http://www.impossibilia.org/static/descargas/numero-6/perera_roura.pdf)>

- (2015a). “El erotismo en *Càncer* (1946) de Josep Palau i Fabre”. Dins *Amor y sexualidad en la historia*. Salamanca: Hergar Ediciones Antema.
- (2015b). “Los itinerarios amatorios por el cuerpo de la mujer en la poesía de Joan Salvat-Papasseit” (en premsa).

PÉREZ Pinya, Joan Manuel (2012). “«Hiberno ex aequore». Notes de lectura sobre un poema no canònic. Del cànon poètic i les decisions autorals”. *Veus baixes*, núm. 0 (169-199).

PEREZ Rioja, José Antonio (1994). *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada* (4a edició). Barcelona: Tecnos.

PERPINYÀ, Núria (1991). *Teoria dels cossos, de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Empúries.

- (1997). *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Empúries.
- (2012). “La inestable modernitat de Gabriel Ferrater”. *Veus baixes*, núm. 0 (p. 203-223).

PERUCHO, Joan (1947, desembre). “Dos llibres de Josep Palau Fabre”. *Ariel*, núm. 14 (p. 116-117).

PITARCH, Vicent; GIMENO, Lluís (1998). *Poesia eròtica i burlesca dels segles XV i XVI*. València: 3 i 4.

PLA, Xavier (2010). “Joan Salvat-Papasseit”. Dins Bou, Enric (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XX. Del modernisme a l'avantguarda* (Vol. V). Barcelona: Vicens Vives (p. 466-474).

PUJOL, Enric (2004). “La historiografia del noucentisme i del període republicà”. Dins Balcells, Albert (ed.), *Història de la historiografia catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans (p. 187-204).

- QUIGNARD, Pascal (2005) [1994]. *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.
- RIBA, Carles (1993). *Cartes de Carles Riba* (Vol. III). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- RODRÍGUEZ Herrera, José (2002). "Ella y la Musa: el erotismo en la poesía de mujeres". Dins Santana Henríquez, Germán (ed), *La palabra y el deseo. Estudios de Literatura Erótica*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Univesidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- ROMEU i Figueres, Josep (1993). "Aproximació a tres poemes de Gabriel Ferrater". Dins Manent, Albert; Pla i Arxé, Ramon (eds.), *Miscel·lània Joan Triadú*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1997). *D'assaig i crítica*. Barcelona: Columna.
- ROSER i Puig, Montserrat (2000). "Eroticism in the poetry of Gabriel Ferrater". *Journal of Catalan Studies. Revista Internacional de Catalanística*, núm. 3 [en línia] <<http://www.uoc.edu/jocs/3/articles/ferrata2/>>
- ROSSICH, Albert (1985). *Poesia eròtica i pornogràfica catalana del segle XVII*. Barcelona: Quaderns Crema.
- ROSSELLÓ Bover, Pere (ed.) (2000). *Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Blai Bonet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RUIZ Soriano, Francisco (2004, desembre). "Josep Palau i Fabre, la voz subversiva del alquimista". *Bulletin Hispanique*, vol. 106, núm. 2 (p. 597-614).
- (2007). "El viarany fulgurant. Poetes òrfics catalans". Dins *Poetes òrfics catalans*. Pollença: El Gall Editor.
- SALA, Jordi (2001). "La vigència d'una estètica: l'ús de les veus narratives en la poesia de Gabriel Ferrater". Dins Oller, Dolors; Subirana, Jaume (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa (p. 293-313).

SALA-SANAHUJA, Joaquim (2000). “La traducció en l’obra de Josep Palau i Fabre”. Dins Guillamon, Julià (ed.), *Josep Palau i Fabre, l’Alquimista*. Barcelona: KRTU (p. 171-175).

SALA-VALLDAURA, Josep Maria (1977). “Introducció”. Dins *Antologia de la poesia eròtica catalana del segle XX*. Barcelona: Proa (p. 11-46).

SALTOR, Octavi (1925, setembre). “Els límits de l’erotisme”. *Revista de Poesia*, núm. 5-6 (p. 210-214).

SALUDES, Anna Maria (2003). “El futurisme català: Salvat a Itàlia”. Dins *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història* (Vol. II). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona (p. 919-929).

SALVO, Ramon (1996, gener). “Josep Palau i Fabre: de l’aprenent de poeta a l’alquimista”. *Revista de Catalunya*, núm. 103 (p. 101-123).

SAMSÓ, Joan (1995). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)* (Vol. II). Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

SANT-CELONI Verger, Encarna (2008) (ed). *Eròtiques i despentinades. Un recorregut de cent anys per la poesia catalana amb veu de dona*. Tarragona: Arola.

ŠKRABEC, Simona (2011, maig). “Un cel barrejat amb fang”. *L’Avenç*, núm. 368 (p. 56-58).

SOLÀ, Lluís (2013). *La paraula i el món. Assaigs sobre poesia*. Barcelona: L’Avenç.

SONTAG, Susan (1984, gener) [1978]. “La imaginació pornogràfica”. *Els Marges*, núm. 21 (p. 3-25).

SÒRIA, Enric (2006, juny). “Apunts des del laboratori. Josep Palau i Fabre i l’experiència de l’alquímia literària”. *Reduccions*, núm. 85 (p. 103-110).

— (2007). “El jardí de Venus”. Dins *Directe al gra*. València: Bròsquil [en línia]  
<<http://www.carlescortes.cat/wp-content/uploads/2009/01/prolegel-jardi-de-venus.pdf>>

SUBIRÀS i Pugibet, Marçal (2006, maig). “Joan Salvat-Papasseit i el noucentisme”. *Revista de Catalunya*, núm. 217 (p. 105-121).

SULLÀ, Enric (1974, agost). “Sobre l’art en vers a *El poema de la rosa als llavis*”. *Serra d’Or*, núm. 179 (p. 19-22)

TASIS, Rafael (1968). *Un segle de poesia catalana*. Barcelona: Selecta.

TEIXIDOR, Joan (1934, juliol). “Joan Salvat-Papasseit”. *Revista de Catalunya*, núm. 80 (p. 315-352).

TERRY, Arthur (1991). *Quatre poetes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*. Barcelona: Edicions 62.

— (2001). “Gabriel Ferrater: la moral i l’experiència”. Dins Oller, Dolors; Subirana, Jaume (eds.), *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*. Barcelona: Proa (p. 101-125).

TRIADÚ, Joan (1946, setembre). “*Poesia, 1944-45*”. *Ariel*, núm. 5 (p. 58-59).

VAN DEN HOUT, Lidwina M. (2007, setembre). “La censura y el caso de Manuel de Pedrolo. Las novelas ‘perdidas’”. *Represura*, núm. 4 [en línia]  
<[http://www.represura.es/represura\\_4\\_octubre\\_2007\\_articulo1.pdf](http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo1.pdf)>

VALLCORBA, Jaume (2001). “Les fulles roges de les veus”. Dins Oller, Dolors; Subirana, Jaume (eds.), *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*. Barcelona: Proa (p. 327-333).

VENY, Joan (2001). *Llengua històrica i llengua estàndard*. València: Universitat de València.

VERGÉS, Gerard (1991). *Eros i art*. Barcelona: Edicions 62.

VIRGILI (1956). *Bucòliques*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

VVAA (2008). *Pedra foguera. Antologia de poesia jove dels Països Catalans*. Palma: Documenta Balear.

ZGUSTOVÀ, Monika (2000). “En l’aigua sagrada com en un llit d’amor. El món femení de Josep Palau i Fabre”. Dins Guillamon, Julià (ed.), *Josep Palau i Fabre, l’Alquimista*. Barcelona: KRTU (p. 179-181).





## 8. ANNEXOS

### 8.1. “Los itinerarios amorosos por el cuerpo de la mujer en la poesía de Joan Salvat-Papasseit”<sup>1</sup>

#### 1. Introducción

La temática erótica en la obra poética de Joan Salvat-Papasseit (Barcelona, 1894 – 1924) ha sido destacada en innumerables ocasiones y diferentes críticos han considerado su poemario *El poema de La rosa als llavis* (1923) como “*el millor poema eròtic de la llengua catalana*” (Fuster, 1977: 50). Sin embargo, es preciso recordar que la temática erótica no se ve agotada en un solo libro, ya que aparece reiteradamente en la obra anterior y posterior del poeta catalán. Por ejemplo, en su segundo poemario, *L'irradiador del port i les gavines* (1921), Salvat-Papasseit incluye un conjunto de pequeños poemas de tres versos reunidos bajo el título de “Vibracions” en los que utiliza una serie de tópicos literarios relacionados con la temática eroticoamorosa que a lo largo de su producción poética posterior se irán consolidando y ampliando, fundamentando de este modo un tejido simbólico propio muy original.

El tratamiento desacomplejado y exuberante que reciben las cuestiones eróticas es una de las principales características de su poesía, que la hace especialmente singular respecto al resto de la literatura catalana de la época, notablemente condicionada por los postulados del Noucentisme, el corriente estético predominante. Dos de los recursos retóricos que Salvat-Papasseit utiliza más frecuentemente son la metonimia y la sinécdoque, perfectamente combinables entre sí, que le permiten expresar sentimientos o acciones eróticas de manera muy gráfica. La poesía de Joan Salvat-Papasseit destaca por la capacidad de crear imágenes sensoriales, fundamentadas básicamente a través del color, el tacto y el gusto.

En muchos de los poemas de Salvat-Papasseit, la voz poética hace referencias directas a la mujer deseada mediante sinécdoques que representan diferentes partes de su cuerpo.

---

<sup>1</sup> Aquest article sorgí d'una comunicació presentada en el congrés internacional “Cuerpos de mujeres, imagen y tiempo. Una historia interdisciplinar de la mirada”, celebrat a la Universitat de Granada del 26 al 28 de juny de 2014. Les actes del congrés en què s'ha d'inscriure el present article es troben en premsa.

El objetivo de este artículo se limita a analizar tres de las partes del cuerpo de la mujer que aparecen más reiteradamente en la poesía de Joan Salvat-Papasseit: los ojos y la mirada; los pechos y los pezones; y, finalmente, la boca y los labios, que conllevan el beso.

## 2. La expresión del deseo a través de la mirada

“I si jo ara baixés? –Mai no et sabia els ulls...  
Té, ara, ja he baixat!”

El primer poema de las *Poesies*<sup>2</sup> de Joan Salvat-Papasseit en el que aparece la figura de la amada es “Interior”, de *Poemes en ondes hertzianes* (1919), pero no lo hace de manera completa, sino que la voz poética se refiere únicamente a sus ojos, de los que dice que brillan como los de un gato. Aunque este es el único poema del primer libro de Salvat-Papasseit que cuenta con la presencia de la amada, queremos remarcar el hecho que aparezca a través de una sinécdoque de los ojos, ya que en el poemario siguiente, *L'irradiador del port i les gavines*, la mirada se va confirmando como una vía de transmisión del deseo sexual. Por ejemplo, en poemas como “Passional en el metro (Reflex nº1)” y “Encara el tram”, ambos ambientados en un trayecto urbano a bordo de un transporte público, el instinto sexual que experimentan los personajes se encuentra relacionado con la mirada.

Uno de los poemas de “Vibracions”, la serie que fundamenta en buena medida el tejido simbólico de la poesía de Salvat-Papasseit ya que en ellos se “*presenten només fragments aïllats d'un univers que Salvat intueix i que anirà construint amb poemes més extensos en els llibres següents*” (Mas López, 2002: 477), está dedicado a la descripción de los ojos de las vírgenes:

Què són fets els estels-oronells  
despenjats cada dia?  
En els ulls de les verges, estels.  
(Salvat-Papasseit, 1978: 37)

En este pequeño poema se relaciona la mirada de la mujer con elementos estelares y celestiales, y en la producción posterior de Salvat-Papasseit es frecuente encontrar a la

---

<sup>2</sup> Todas las citas del presente artículo se refieren a la segunda edición de *Poesies* de Joan Salvat-Papasseit, a cura de Joaquim Molas y publicada el año 1978, que incluye los seis poemarios del autor y también algunos poemas dispersos.

amada situada en una posición elevada, superior, casi deificada, que es equivalente a la de las estrellas y los pájaros. Pero, además, en estos tres versos la voz poética también informa sobre una de las cualidades más valoradas en la mujer: su condición de virgen. En la poesía de Salvat-Papasseit la virginidad como atributo de la amada no tiene que entenderse en términos de castidad sexual, sino más bien como la virtud de una pureza interior que la voz poética considera imprescindible para entregarse carnalmente de manera completa y sincera. En algunas ocasiones, la voz poética ejerce de auténtico maestro de amor, guiando a la mujer por los senderos amorosos. Un ejemplo claro lo encontramos en el poema “Dóna’m la mà”, que es toda una invitación a los juegos amorosos, en el que la mirada del paisaje acompaña el encuentro de los enamorados.

Del cuarto poemario de Joan Salvat-Papasseit, *La gesta dels estels* (1922), queremos destacar la presencia de los ojos en tres poemas distintos. El primero, “Crítica”, es uno de los poemas más programáticos del libro, porque, en él, el poeta contrapone algunos de los atributos típicos del vanguardismo estético con el cuerpo de carne y hueso de una chica, y los ojos son una de las partes que aparecen destacadas: “–volia enamorar l’avantguardista / amb una lampareta de butxaca / jo no veia la nitra / però veia els seus ulls” (Salvat-Papasseit, 1978: 80). Con este poema, Salvat-Papasseit empieza a interesarse por la tangibilidad de las relaciones sensuales aunque esto implique un cambio de intereses, por lo menos momentáneo,<sup>3</sup> respecto los encantos vanguardistas tan frecuentes en su obra anterior.

El segundo poema de *La gesta dels estels* al que queremos hacer referencia es “El berenar a les roques”. Aquí la voz poética se identifica con la figura del marinero que va navegando en busca de apasionantes aventuras, uno de los álter ego que encontramos con más frecuencia en el conjunto de la poesía de Joan Salvat-Papasseit. Después de imaginar viajes entregando su corazón a las chicas de todos los puertos, la voz poética confiesa que haría espejitos con sus ojos para poder contemplarlos desde el palo más alto de su barca, como si éstos fueran puntos luminosos que indican el recuerdo de un encuentro sexual. Por último, en el poema “Deu-me una santa” Salvat-Papasseit realiza una sacralización del amor sensual con la utilización de la imagería cristiana, a través de la cual se describe una santa que, más bien, parece responder al estereotipo de una

---

<sup>3</sup> El cambio de intereses es momentáneo porque los elementos de origen vanguardista vuelven a aparecer con fuerza en la obra posterior de Joan Salvat-Papasseit.

diosa de la fertilidad (Keown, 1996: 200). Una de las cualidades que la voz poética destaca de esta santa es la fuerza de su mirada, que es capaz de abrazar.

En *El poema de La rosa als llavis* se expresa gradualmente una historia eroticoamorosa, de principio a fin. Aquí los ojos también juegan un importante papel, ya que en las primeras secciones, que son las dedicadas a la fase de enamoramiento del poeta hacia la amada, vemos como a través de la mirada de la chica se incrementa la pasión y el deseo que la voz poética siente por ella. El poema “I el seu esguard” es sintomático, porque los ojos, además de ser una de las partes más destacadas de la belleza de la muchacha, hacen que la voz poética quede preso de amor y son también los que conducen al beso de los amantes, igual como ocurre en otro poema, “Sota el meu llavi el seu”.

El poema “I quan confiats els arbres” está dividido en dos partes. En la primera, la voz poética canta la belleza de los árboles y de la naturaleza, que cambian de aspecto ignorando los ojos de la amada, que, a su vez, es identificada con la Primavera. De este modo, la naturaleza se transforma ignorando que ella es la responsable de su mutación. Asimismo, en el poema “Vileta d’Arles diumenge a la tarda”, incluido en el poemario póstumo de Salvat-Papasseit, *Óssa Menor* (1925), la voz poética expresa las cualidades de esta ciudad de la Provenza francesa, y una de las más destacadas es la belleza de sus muchachas. Cuando una chica mira la voz poética, éste se convierte automáticamente en arlesiano, porque ha quedado corprendido: “I una fadrina que passa us esguarda, / i ja sou d’Arles, perquè en sou corprès. // Una fadrina / i una altra i una altra; / vileta d’Arles que guarnida que ets!” (Salvat-Papasseit, 1978: 243). Por tanto, los ojos de las mujeres, además de despertar el instinto sexual de la voz poética, también tienen la capacidad de hacer transmutar la propia naturaleza de los hombres.

### 3. Los pechos: entre el imaginario floral y el ardor del fuego

“–quin perfum de magnòlia el seu pit odorant!”

Una vez comprobado que la mirada puede provocar en la voz poética el deseo carnal y dar lugar al enamoramiento, vamos a analizar sumariamente la representación literaria que Salvat-Papasseit hace de los pechos de la mujer, una de las partes más enaltecidas de toda su producción poética.

En el segundo poemario de Salvat-Papasseit, *L'irradiador del port i les gavines*, los senos aparecen en numerosas ocasiones. En primer lugar, es preciso recordar que el libro está dedicado al pintor catalán Joaquim Sunyer, ya que uno de los poemas, “La femme aux oranges (Reflex nº 2)”, recuerda inevitablemente al cuadro de Sunyer “La dona de les taronges”.<sup>4</sup> La acción poética se sitúa en el interior de un vagón del metro de París, y la voz poética es el mismo metro, que recita una canción para intentar conquistar a una mujer que viaja a bordo. En los últimos versos, el poema da un giro y sorprende al lector con la imagen de la mujer deseada desabrochándose la blusa y mostrando impudicamente sus pezones: “Finava la cançó quan la femme aux oranges, direcció Château d’Eau, s’ha descobert la brusa i ha ensenyat els mugrons / que eren com una llàntia de cremell” (Salvat-Papasseit, 1978: 31). La relación con el cuadro de Sunyer, por tanto, no se establece sólo por el título del poema, sino que en ambas obras los pezones juegan un papel importante y ocupan una posición estratégica: son el centro geométrico y la clausura del poema (Gavalda, 1987: 20).

Uno de los poemas que forman parte de “Vibracions” dice:

Aquesta flor,  
del teu pit al meu llavi,  
flor en el llibre.  
(Salvat-Papasseit, 1978: 37)

El poema nos parece interesante porque, en primer lugar, establece una relación metonímica entre la flor y el pecho. Podemos pensar que la flor es un regalo de la mujer deseada a la voz poética, que muestra su agradecimiento a través del poema, y aquí los labios servirían para decir el poema (Mas López: 2002: 346). Pero también podemos entender que los pechos de la mujer deseada, asimilados a una flor, son entregados sensualmente a la voz poética y, en este caso, el poema mostraría la satisfacción por el cumplimiento de un deseo sexual. Tanto en un caso como en el otro, el poema indica un recorrido que se inicia en el pecho, pasa por los labios de la voz poética y termina estampado en el libro.

La relación establecida entre los senos y las flores se va consolidando a lo largo de *L'irradiador del port i les gavines*. Otro ejemplo se encuentra en el poema “Epigrama”:

---

<sup>4</sup> Aunque Sunyer se considera uno de los máximos representantes de la estética noucentista, es posible que Salvat lo invocara por su tratamiento del desnudo femenino (Gavalda, 1987: 20).

Un perfum de colors ha invadit a Margot  
S'ha vestida de pressa:  
Perquè hom no sabés de sa sina l'olor  
s'ha posada una flor  
damunt la roba fresca.  
(Salvat-Papasseit, 1978: 43)

Del primer verso es remarcable la descripción sinestésica de Margot, la protagonista del poema, que no hace más que fomentar la expresión sensorial del cuerpo de la mujer y, en consecuencia, de las acciones amorosas. Además, en los últimos versos se insiste en relacionar los pechos con el imaginario floral.

Unas imágenes parecidas se encuentran en el poema “Inici epitalàmic-film”, que también forma parte de *L'irradiador del port i les gavines* y que consideramos el primer poema completamente erótico que Joan Salvat-Papasseit publica. El pretexto que suscita el poema, tal como indica su título, es la noche de bodas de una pareja que acaba de casarse. La relación con el cine se da porque el filme rechaza la metaforización, igual como ocurre en este poema, que está formado, básicamente, por metonimias y sinécdoques que se refieren a las distintas partes del cuerpo de la mujer. En este caso, los senos de la chica deseada son “com de vellut de seda” (Salvat-Papasseit, 1978: 46).

Con unos recursos similares está construido el poema “Crítica”, de *La gesta dels estels*, que ya hemos comentado a propósito de la mirada. Aquí la voz poética se refiere a “les cireres del seu pit” (Salvat-Papasseit, 1978: 80) para designar los pezones, estableciendo a través de esta metonimia una asimilación de las partes del cuerpo de la mujer con los frutos de la naturaleza. Unos frutos, además, que por sus propias características están destinados a ser comidos. Es decir, su destino finaliza en los labios del hombre, igual como hemos visto que ocurría con la flor que va del pecho a los labios en el poema de “Vibracions”.

Asimismo, la realidad más fisiológica y tangible de los pechos también tiene cabida en la poesía de Joan Salvat-Papasseit. El poema “Bitllet de quinze”, de clara influencia vanguardista y ambientado en un trayecto urbano de autobús, vuelve a sorprender el

lector en los últimos versos:<sup>5</sup> “vet aquí que la dida / en amagar-se el pit / ha regada la cara a un senyor de l’autòmnibus” (Salvat-Papasseit, 1978: 107). O en el poema “Deu-me una santa”, que también ha sido citado, vemos como la voz poética considera que “al coixí del seu pit hom havia el son dolç” (Salvat-Papasseit, 1978: 115), mostrando una santa claramente de carne y hueso a través de “*la seva pròpia hagiografia amb fortes rèmores heterodoxes*” (Keown, 1996: 200), debido al enaltecimiento que se hace en el poema del amor sensual.

Pero seguramente es en *El poema de La rosa als llavis* donde los pechos cobran mayor relevancia. En el primer poema del libro, “Quina grua el meu estel”, la voz poética invita al lector a ser espectador de la historia eroticoamorosa que está a punto de dar comienzo. Uno de los indicios que lo apuntan son los pechos de la mujer deseada, que crean un chisporroteo que hierde, metafóricamente, la voz poética. En las primeras secciones del libro se puede observar cómo la relación entre los pechos y el imaginario floral se va estrechando. El poema “Sota el meu llavi el seu” termina con una exclamación de la voz poética al notar el olor de magnolia del pecho de su amada. Y en “Mocador d’olor” vemos como el pañuelo de la mujer deseada, que es venerable como una prenda de amor porque ha estado en contacto con su pecho y con su corazón, sabe que la piel de la amada huele a azahar. Por tanto, las sugerencias sensoriales que acompañan la descripción de los senos de la amada se ven recurrentemente relacionadas con el ámbito floral.

Un ejemplo un poco distinto es el que encontramos en “És fadrineta i com un sol”, donde la voz poética nos describe gradualmente las partes del cuerpo de la amada:

És fadrineta i com un sol,  
ara als meus braços defallia;  
si duu a les celles mort i dol  
duu a les pestanyes la metgia.

Si a cada pit porta un robí  
em diu l’afany: li robaria.  
—Ella els guardava sols per mi,  
si ara els volia ara els prenia.

Si l’assentava als meus genolls  
era una rosa que s’obria.

---

<sup>5</sup> En la poesía de Joan Salvat-Papasseit es recurrente encontrar en los últimos versos un despropósito o una imagen imprevista que sorprende al lector. La mayoría de veces este recurso sirve al autor para hacer evidente un contraste entre el conjunto del poema y la realidad que describe.





de la pasión amorosa: la entrega carnal enfebrecida y el dolor que esta misma pasión puede provocar.

Un ejemplo similar se encuentra en el poema “Arquer d’amor”, de *Óssa Menor*, en el que la voz poética se identifica con un arquero, al estilo de Cupido, que tiene por objetivo alcanzar el pecho de la mujer deseada con una de sus flechas: “Si un pit et sagnava, / beuria ta sang; / si et sagnava l’altre, / amb les dues mans” (Salvat-Papasseit, 1978: 234). El aspecto que consideramos más destacable del poema es el juego de campos semánticos que se hace evidente a lo largo de toda la composición, ya que las flechas tan pueden referirse al pretendido enamoramiento como, realizando una lectura más literal, a unas flechas explícitamente sexuales que pretenden alcanzar el cuerpo de la mujer. Otro poema de este mismo libro, “La meva amiga com un vaixell blanc”, termina con los siguientes versos: “I a cada pit un vermell: / dues brases / com la punxada del llavi i del cor” (Salvat-Papasseit, 1978: 239). La imagen, que podría recordarnos a la que hemos comentado a propósito del poema “Si la despullava” por la referencia colorista similar, adquiere aquí una connotación paradójica a través de la punzada con que Salvat-Papasseit representa el sentimiento de pasión amorosa.

#### 4. Bocas, labios y besos: el inicio del juego amoroso

“i jo, aleshores, besaré ta galta;  
i la besada en durà el joc d’amar.”

Esta última sección de nuestro breve artículo está dedicada a la representación literaria de los labios y la boca en la poesía de Joan Salvat-Papasseit, que nos llevará a comentar también los inicios de la realización material de la acción amorosa: el beso. Para empezar, es preciso recordar el primer poema de “Vibracions”, de *L’irradiador del port i les gavines*, ya que con sólo tres versos Salvat-Papasseit es capaz de sintetizar la mayor parte del tejido simbólico de su obra erótica:

El gra sagnós de magrana  
al teu llavi.  
Oh, el mossec de la meva besada!  
(Salvat-Papasseit, 1978: 35)

En primer lugar, queremos destacar el hecho que los labios aparezcan relacionados con los granos del granado, es decir, un fruto para ser comido, igual como ya hemos visto que ocurría en el caso de las connotaciones que acompañaban los pechos de la mujer.

Pero, por otra parte, aquí el fruto es sangriento. Este adjetivo, además de informar metafóricamente del color y la textura de los labios, también establece una relación con el último verso, ya que el beso final tiene forma de mordedura y, consiguientemente, podría provocar una herida sangrienta. Sin embargo, el poema genera una ambigüedad temporal que dificulta establecer el orden de las acciones que aparecen y, por tanto, “*és impossible escatir si el bes és anterior o posterior al xuclat*” (Mas López, 2011: 242). El tratamiento de los labios como alimento para la voz poética se manifiesta también en poemas como “Crítica” en que, a pesar de destacar el brillo de los dientes de la mujer, la voz poética termina con “jo mossegava el seu llavi de carn” (Salvat-Papasseit, 1978: 80).

En la poesía erótica de Salvat-Papasseit también es habitual, tal como hemos subrayado en el caso de los pechos, que los labios y la boca se relacionen con el imaginario floral. En el poema “Passional al metro (Reflex nº 1)” aparece por primera vez en la obra de Salvat-Papasseit la expresión “rosa als llavis” (Salvat-Papasseit, 1978: 30), que dará nombre al poemario más conocido del autor. La misma imagen aparece también en la “Divisa” que abre *La gesta dels estels*, que por su posición y su contenido es toda una declaración de intenciones. Aquí, la flor en los labios parece ser un requisito indispensable para la preparación óptima del combate de los cuerpos en la guerra del amor: “la guerra i l’amar: / la sal de la terra. // Al llavi una flor / i l’espasa ferma.” (Salvat-Papasseit, 1978: 79).

Otra de las connotaciones que adquieren recurrentemente los labios en la poesía de Joan Salvat-Papasseit es la de lugar donde demostrar el amor o lugar donde queda preso el amante. En el poema “Mestre d’amor”, que es una clara apología del beso en forma de *carpe diem*, la concepción de los labios como lugar del amor se hace explícita: “és sempre als llavis que l’amor perdura” (Salvat-Papasseit, 1978: 110). Y en la última “Divisa” de *La gesta dels estels* el beso hace prisioneros a los soldados de vanguardia, que son los que se enfrentan al amor sin miedo ni reticencias. La única salida posible de esta prisión de amor es mediante la llegada de otros nuevos besos, bucle que parece repetirse sucesivamente:

Fem l’escamot dels qui mai no reculen  
i sols un bes els pot fer presoners,

fem l'escamot del qui trenquen les reixes  
i no els fa caure sinó un altre bes.

Fem l'escamot dels soldats d'avantguarda:  
el primer bes que se'ns doni als primers.  
(Salvat-Papasseit, 1978: 121)

También en el poema “Si anessis lluny”, que forma parte de la sección de despedida de los amantes que han protagonizado la historia amorosa de *El poema de La rosa als llavis*, la voz poética confiesa que a pesar de la distancia entre él y la amada, “cap altre llavi no em tindria pres” (Salvat-Papasseit, 1978: 205). Es decir, los labios se van confirmando como prisión de amor.<sup>6</sup>

Una de las diferencias de *El poema de La rosa als llavis* comparado con los demás poemarios de Salvat-Papasseit es que en este libro la acción poética discurre en un paraje natural, dejando a un lado las ambientaciones vanguardistas tan frecuentes en el resto de su producción poética. En uno de los primeros poemas del libro, “Deixaré la ciutat”, se hace explícito un cambio de intereses por parte de la voz poética, que está dispuesto a ignorar los encantos tecnológicos y maquinísticos para adentrarse en el espacio natural en el que se producirá el encuentro carnal con la amada. En el último verso se hace la comparación siguiente: “com un pinyó és la boca que em captiva” (Salvat-Papasseit, 1978: 131). En el contexto del poema la palabra *pinyó* es un arma de doble filo, porque tan puede referirse al fruto natural, como sería corriente en el resto de producción poética de Salvat-Papasseit, como a la rueda dentada de las máquinas, intentando fusionar, a través de esta comparación, los elementos naturales i mecánicos (Keown, 1996: 169). Pero hay un posicionamiento a favor de la vertiente más humana y tangible de las relaciones personales, que deja a un lado la imaginería vanguardista, tal como hemos visto que ocurría también en el poema “Crítica” de *La gesta dels estels*. De este modo, se favorece la presencia del imaginario floral y natural en la descripción de la relación amorosa y, en consecuencia, en la descripción de la mujer amada.

Por ejemplo, en el poema “Amo la aroma” se hace una representación de la chica a través de su boca y su aliento, que es comparado con un brote de menta que la voz poética reclama como prenda de amor. De todos modos, el beso como prenda de amor no es un motivo nuevo de *El poema de La rosa als llavis*, ya que también aparece en

---

<sup>6</sup> La prisión de amor es uno de los motivos poéticos recurrentes en *El poema de La rosa als llavis*.

algunas composiciones de *La gesta dels estels*: “Sense el ressò del dring”, en que los besos de las muchachas son una recompensa para un viajero sediento, y “L’enamorat li deia”, donde el beso puede entenderse como una prenda de amor igual que un fruto o una flor.

Tal como ocurría en el caso de los pechos, los labios también pueden ir acompañados de referencias sensoriales al fuego. En el poema “Sota el meu llavi el seu”, al que ya nos hemos referido anteriormente por su descripción precisa de la pasión amorosa, los labios de los amantes son comparados con el fuego y la brasa. Los besos, incitados por la mirada de la chica, van sobreponiéndose en consonancia con la expresión de deseo sexual de la voz poética, que va incrementando. Otro ejemplo lo encontramos en el pequeño poema, de solamente tres versos, “Si n’era un lladre”, en el que aparece la expresión “llavi de foc” (Salvat-Papasseit, 1978: 195), que describe sensitivamente el ardor de los besos de la pareja y el ardor de las palabras con que el amante-poeta ha conseguido conquistar a la mujer deseada. También queremos destacar un par de versos de “La carn fa carn”: “Cap llavi crema com els vermells / de l’amor meva quan dóna el bes” (Salvat-Papasseit, 1978: 200), que no hacen más que confirmar el motivo poético del fuego como expresión de anhelo sexual.

A medida que la historia eroticoamorosa de *El poema de La rosa als llavis* avanza, las composiciones van incorporando un mayor grado de explicitación sexual. Así, en el poema “Blanca bruna”, que forma parte de las secciones posteriores a la consumación carnal, la voz poética dice que la encía de su amada florece de sangre, fusionando, como hemos visto en otras ocasiones, las referencias florales y la sangre, que también forma parte del tejido simbólico de expresión de la pasión amorosa. Asimismo, tres versos después, dice: “la rosa vermella floria també” (Salvat-Papasseit, 1978: 187), insinuando que la encía podría no ser de los labios bucales, sino de los genitales.<sup>7</sup> Y el poema termina con los versos “si ahir era poncella ara és mon tresor / –com la satalia cada pit rodó” (Salvat-Papasseit, 1978: 187) en que, además de comparar los pechos con la rosa mosqueta, indica que la flor que ayer aún estaba cerrada ya se ha abierto y ha pasado a ser un tesoro para la voz poética. El juego con el doble sentido nos parece evidente,

---

<sup>7</sup> Tal como advertía Susan Gubar, el cuerpo de la mujer ha proporcionado una de las metáforas primarias más resonantes, la sangre, y las creaciones culturales y artísticas suelen relacionarla con las experiencias dolorosas (Gubar, 1981: 248). En este caso, la referencia a la penetración del himen virginal nos parece muy clara.

sobretudo porqué en la representación del coito, como ya hemos apuntado, los órganos sexuales femeninos se suelen representar a través de un estallido floral o hablando, directamente, de un desfloramiento.

De un modo similar, en el poema “Ballet”, de *Óssa Menor*, se comparan los labios rojos con distintos elementos: “–però el seu llavi és vermell / com el llum que duu el tren / i el banderol / i el disc / i el senyal de la via: / així com una anguila quan és presa [...] // Oh, quin pler una gota de sang / viatgera del coll a la sina” (Salvat-Papasseit, 1978: 233). En este poema, los movimientos de la mujer se equiparan a los de una anguila presa, y todo parece indicar que la gota de sangre de la última estrofa es el resultado de un beso (con mordedura) que la voz poética contempla recorriendo la piel de la mujer como un espectáculo sin igual.

Las últimas secciones de *El poema de La rosa als llavis* se dedican a la despedida de los amantes y a su compromiso de fidelidad. En el poema “Mes d’aquest somni”, que tiene forma de alba porqué la voz poética deja su amada en la cama justo cuando sale el Sol, termina estableciendo una relación entre la duración de los besos de la pareja y el tiempo que disponen para estar juntos: “I el nostre bes era tan llarg / com la nit curta en el seu braç” (Salvat-Papasseit, 1978: 202). En el último poema del libro, “Rails i més rails”, la separación ya se ha producido, y la voz poética regresa al escenario urbano y maquinístico. Sin embargo, no puede evitar añorar los besos de la amada, ya que la aguja de los raíles y la máquina del tren le hacen recordar los momentos que pasó entre sus brazos: “–perquè enyora l’amant / i jo l’amor del cos / i el de l’amor només de l’estimada // i ara imagino / el seu bes i el seu braç / i és sols l’agulla dels rails / i la màquina / MÉS RAILS QUE VOLS D’OCELL / LA MATINADA CLARA” (Salvat-Papasseit, 1978: 209).

## 5. Conclusiones

Con este breve repaso por algunos de los poemas de Joan Salvat-Papasseit vemos como es frecuente encontrar referencias a distintas partes del cuerpo de la mujer. La mayoría de veces, la intención de que hay detrás de la incorporación de estas referencias es elogiar la belleza de la mujer y conseguir su amor, aunque también pueden expresar un deseo sensual o cantar la felicidad provocada por la consumación carnal de este deseo.

El tejido simbólico que acompaña la mayoría de estas referencias son motivos que cuentan con una larga tradición literaria. Nos referimos, por ejemplo, a tópicos como la equiparación de la mujer, y sus partes del cuerpo, al imaginario floral o encontrar el paisaje natural como proveedor y protector del encuentro de los amantes, que ya están presentes en la literatura catalana desde la época medieval.

Sin embargo, al inicio de nuestro artículo hemos destacado el radical aspecto de novedad de la producción poética de Salvat-Papasseit en contraste con la mayor parte de la poesía catalana coetánea. La ruptura estética que supone la obra de Salvat-Papasseit no se fundamenta en la incorporación de nuevos recursos literarios, a pesar de sus innovaciones vanguardista, que, por otro lado, tampoco son muy originales.<sup>8</sup> Su aspecto novedoso se explica, sobretodo, por el tratamiento de estos motivos tradicionales, por la actitud amoral con que están presentados. La desinhibición, la impudicia y la exuberancia con que Salvat-Papasseit representa literariamente el amor sensual es una de las mayores características de su obra poética, que le otorga una posición muy singular en el panorama de la poesía catalana del primer tercio del siglo XX.

Precisamente esta singularidad fue lo que convirtió Salvat-Papasseit en un auténtico *outsider* de su época, ya que no contó con el apoyo de los miembros de los cenáculos literarios más importantes de su momento, vinculados casi todos al corriente estético del Noucentisme. Su obra poética no recibió buenas críticas: sus composiciones más vanguardistas se tenían por una rareza (Gavaldà, 1988: 181), puesto que uno de los mayores valores en alza en el conjunto de la literatura catalana de principios de siglo era la perfección formal y el clasicismo. La desbordante expresión erótica de sus poemas tampoco jugó a su favor, porque la contención moral predominaba en la crítica literaria y en la valoración de las artes, en general. No fue hasta que llegó su muerte prematura que algunos de sus compañeros de generación reivindicaron su obra, pero con el estallido de la guerra civil y el lastre de la postguerra, esta vindicación quedó latente, sumergida. Con la normalización de la literatura catalana a principios de los años 60, una generación de jóvenes escritores y críticos fueron los encargados de difundir su obra literaria, que gozó de una enorme aceptación. Desde entonces, Salvat-Papasseit se

---

<sup>8</sup> Entre sus fuentes vanguardistas encontramos, en un primer momento, los pintores Joaquim Torres-Garcia y Rafael Barradas, que influenciaron notablemente la obra de Salvat-Papasseit, y, posteriormente, autores como Marinetti o Apollinaire, por indicar solamente un par de ejemplos.

ha convertido en “*un mite de la poesia catalana. Una veritable llegenda literària*” (Pla, 2010: 467), y la exuberancia y la exultación con que presenta los motivos eróticos en su obra poética es uno de los valores que no podemos dejar de destacar.

## Bibliografía

Fuster, Joan (1977) “Introducció a la poesia de Joan Salvat-Papasseit” en *Contra el Noucentisme*, Barcelona, Crítica, pp. 13-60.

Gavaldà Roca, J. V. (1987) *L’irradiador del port i les gavines de Joan Salvat-Papasseit*, Barcelona, Empúries.

— (1988) *La tradició avantguardista catalana. Proses de Gorkiano i Salvat-Papasseit*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

Gubar, Susan (1981) “*The Blank Page and the Issues of Female Creativity*” en *Critical Inquiry*, vol. 8, núm. 2, pp. 243-263.

Keown, Dominic (1996) *Sobre poesia catalana contemporània*, València, 3 i 4.

Mas López, Jordi (2002) “Els haikús de Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit” disponible en <<http://hdl.handle.net/10803/5255>>

— (2011) “La hipermasculinitat programàtica de la poesia de Joan Salvat-Papasseit” en Falconi, Diego y Acedo, Noemí (eds.), *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona, UOC, pp. 235-245.

Pla, Xavier (2010) “Joan Salvat-Papasseit” en Bou, Enric (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XX. Del modernisme a l’avantguarda* (vol. V), Barcelona, Vicens Vives, pp. 466-474.

Salvat-Papasseit, Joan (1978) *Poesies*, Barcelona, Ariel (segunda edición a cura de Joaquim Molas).





## 8.2. “Les metamorfosis de Crorimitekba”

Crorimitekba havia de travessar l'aigua, cada nit, per a la cita acostumada. L'esperaven, allí baix, els foc-follets dels cossos que hi havia deixat. Ara no tenia cos, però era, en canvi, d'una calç més blanca que mai. La seva vida de petit escarabat calcari, com un esquelet finíssim i diminut, no li havia produït cap mena de sorpresa: hi estava preparat des de segles, i complia el seu ofici amb estricta pulcritud. Crorimitekba s'introduïa dins la barca, prenia els remes i el fascinava l'aigua negra i espessa enmig de la qual brillava el seu cos. En el món de Crorimitekba no hi havia estrelles –o almenys llur lluor era tan llunyana que encara no havia pogut arribar fins a ell.

Crorimitekba remava una mica i aviat arribava a l'altra riba. Tan poc vogar per arribar tan lluny! Cada centímetre d'obscuritat posava un teló de fons entre una riba i l'altra. Ell venia sempre d'un país molt llunyà i posava el peu en terra verge. Cada nit descobria Amèrica. Una mà invisible, però, havia preparat d'antuvi un petit port natural on podia deixar la barca lleugera. I la barca restava allí, silenciosa, bategant una mica d'angúnia en espera de l'aventura del seu mestre. De tant en tant saltironava de joia, car sabia els sobresalts i els èxits del seu amo. Quan aquest tornava, semblava que s'estarrufés i esdevenia més grossa. O era que Crorimitekba s'havia empetitit encara més. Sigui com sigui, de tornada, ell no mostrava mai aquella fosforescència platejada que tenia a l'anada; venia una mica carbonitzat i, a vegades, fins i tot havia arribat arrossegant-se. Aleshores la barca l'acollia maternalment, plegava les ales de compassió entorn l'esquelet fredeluc de Crorimitekba i, pel seu compte, el tornava cap a casa i el ficava dins el llit. Crorimitekba no sabia que l'havia dut allí acotxat d'aquella manera, i dormia un son profund. L'endemà, en desvetllar-se, sentia les conques dels ulls més pregones que mai, com si durant la nit hagués tingut ulls i parpelles –i se'ls fregava voluptuosament, assaborint el lleu dolor que aquest contacte li produïa. Era, pobre esquelet, l'única voluptat que es permetia. Altrament, les seves carícies eren seques i magres, amb soroll esquerdat, de canya buida. No hi havia remei per a Crorimitekba. ¿Qui l'hauria volgut? Per això ell, quan arribava el matí, engolia el seu desdejuni per a no infondre sospites, el defeca va ràpidament, es disfressava d'home, i sortia al carrer.

\*

Crorimitekba havia conegut l'amor sota els més diversos aspectes. Per això se'l podia considerar com l'ésser més poderós després de Déu.

Conill, havia copulat amb llebre. Convertit en cargol, conegué l'amor gelatinós i despertà ocell. La frisança que li produí aquest nou estat no durà gaire estona i aviat es veié, successivament, bou, ase, paó, balena, porc-senglar i escarabat bum-bum. La seva peculiaritat consistia a lliurar-se amb tanta de força i tanta de rapidesa en el coit que, després d'aquest, queia, lassat, en un son màgic, per a despertar-se metamorfosejat. Mudava de naturalesa cada vegada. Ara havia esgotat el cercle, i per això, reduït al seu

darrer estat d'homúncul-escarabat-calcari, anava, cada nit, al lloc on jeien les seves antigues despulles i hi cohabitava de nou, en un suprem i darrer esforç d'autodevoració. Per això Crorimitekba era un místic i duia aquella vida d'anacoreta que l'anava consumint de dia en dia. Però la seva finalitat era perversa: volia arribar a una fórmula per a copular amb Déu, fer-se el seu igual, i destronar-lo. Heus ací el que s'esdevingué... Però abans caldrà que parlem amb més detall dels seus successius amors.

\*

El procés pel qual Crorimitekba havia arribat al seu estat actual fóra inacabable de narrar. Li calgueren milions i milions d'anys. Ja en el seu primitiu estat d'home-com-els-altres, havia començat a experimentar, de molt jove, crisis de desdoblament. Si pogué sortir endavant pel seu camí del ris fou gràcies a la seva fe immesurada en el coit com a acte central de l'existència i com a mitjà de coneixença metafísica. Amb la seva fúria incontenible anà fent emergir en ell l'ànima dels seus avantpassats, i això el confirmà en la creença que cada u de nosaltres està format per la suma dels qui ens han precedit, i és així com es pogué veure convertit en el seu propi pare, en el seu avi, en el seu besavi... fins a remuntar a l'origen de l'espècie humana. Però al mateix temps que s'anava endinsant en aquest procés llarguíssim, havia experimentat un altre fenomen no menys curiós, i del qual també tenia la sospita. Segons el dia –i segons l'estat d'ànim– i segons la dona amb qui cohabitava, la seva fisiologia era diferent. A vegada era un acte dolç, una immersió profunda en la dona, en la qual el sexe semblava absorbir tota la personalitat, i vivia en el món lliscós del peix. A vegades, nerviós, cabriolava sobre el cos ofert i es convertia, gairebé sense adonar-se'n, en gos o simi. O sentia una frisança estranya, menuda i bategant, i coneixia el món i l'amor dels ocells. Ningú no veia les ales que li naixien sota les aixelles. Més obstinat, més dur, embestia potser la femella i corria pel torrent de les seves veges sang de brau o de cavall. El seu tracte tenia el poder, si volia, de reduir la dona a una cosa tan petit com una lluerna o un mosquit. Sense que ella ho advertís, puix que en el moment del desenllaç la restituïa a la seva antiga complexió de dona. Però aquestes no deixaven de trobar estrany l'amor d'aquell xicot, sense concedir-hi massa importància. S'adonaven, això sí, que quan les buscava, no era exactament a elles a qui buscava. Però mai no haurien sospitat que en elles veïés una guineu, un esquirol, una gallina, una truja, o altres espècies animals més rares.

Mentre feia això, anava poblant el món de fills, car Crorimitekba no es preocupava mai d'obtenir la immunització dels seus actes. És així com anà creixent en via regressiva i en via evolutiva, i això li donà un poder i un domini sobre les coses del món, que el feien temible per la seva ciència, la qual, com hem dit, tenia graus de sobrehumana.

Acabo, perquè veig que esteu impacients per saber la fi del meu disgraciós personatge i la seva lluita amb Déu.

Va passar per un estat larvari milers d'anys abans de poder efectuar la seva última i brillant metamorfosi. Fou quan ja duia en ell les runes de tots els ésser de la creació i quan, per tant, ja coneixia totes les possibilitats de Déu. Aquest, seguint els seus càlculs, era un ésser hermafrodita o, millor, bifrodita, que copulava amb ell mateix i, segons la forma especial de fer-ho engendrava, ara un peix, ara un rèptil, un mineral o una palmera. Comprenqué que no hi havia altre remei que esdevenir, així mateix, bifrodita, i temptar, simultàniament, els dos sexes de Déu. Es forní una vagina enorme, una mena de cràter amb els moviments contràctils d'una potència esgarrifosa: els òvuls en sortien com la lava en una erupció violenta. Armat, d'altra banda, amb un fal·lus gegant, que feia ombra al sol quan s'encenia erecte, es presentà al combat. El risc era total, perquè els seus dos membres, a diferència dels de Déu, no podien autofecundar-se, i Crorimitekba sabia que si el seu intent fallia, estava condemnat irremeiablement i per sempre, perquè aquesta era l'última forma que li era possible d'ostentar. Esperà que Déu dormís profundament després d'un part i, sense despertar-lo, molt suaument, va introduir el seu fal·lus en la vagina d'aquell, i prenent-li el membre el va fer lliscar en el seu cràter de carn. I esperà. I a mesura que Déu s'anà deixondint, inicià un lent i progressiu treball d'excitació al qual aquell, en estat semiconscient, s'anava lliurant, puix creia copular amb ell mateix. Aquest era l'engany. Fins que Déu anà despertant-se del tot i fins que s'adonà de tot. Però quan aquest minut arribà, estava ja tan excitat que no sabia com desempellegar-se de Crorimitekba. Començà aquí la lluita de Déu amb aquest i amb ell mateix. S'adonava del seu estat, de perill imminent que corria, i la raó li deia constantment de desfer-se'n. Però estava excitat de més en més i era incapaç d'abandonar la dolçor suprema d'aquell coit suprem. Crorimitekba, que n'era conscient, treballava cada cop amb més afany..., fins que va vèncer. Déu arribà als límits del paroxisme en aquesta doble lluita, però finalment sucumbí i va esflorar-se simultàniament pels dos sexes, passant així el poder demiúrgic a Crorimitekba que, a cops de fal·lus i succions de vagina, impietosament, va acabar de pulveritzar-lo.

Crorimitekba, per estrany que sembli, no és altre que el Déu actual, el que tu mateix adores, el Déu II, que va destronar l'antic, el Déu I. Hi ha qui fa remuntar la dinastia a tres o més generacions, però la nostra ciència s'estrella en aquests límits.

(Si t'atens a aquests fets, lector, comprendràs moltes coses d'aquestes que es diuen – amb noms pomposos– la vida, la mort, el bé i el mal, etcètera. Un altre dia, si tinc temps i humor, t'ho acabaré de contar.)



