

TRADICIÓ I MODERNITAT
DE LA POESIA DE
GABRIEL FERRATER

NÚRIA PERPINYÀ FILELLA

I també la poesia de Baudelaire és una tensió constant entre aquestes dues concepcions amoroses tal com ho ha subratllat T.S. Eliot: "His human love is definite and positive, his divine love vague and uncertain: hence his insistence upon the evil of love, hence his constant vituperations of the female" (7). Baudelaire no se satisfà amb la vida sexual *per se*, sinó que mitjançant la recreació de l'amor com a mal recerca qualsevol que el faci menys natural, menys avorrit i menys positiu. Si per a Baudelaire la dona i el cos simbolitzen allò que concretitza excessivament el sentiment amorós i de què cal fugir-ne, Ferrater troba en els cossos i en la dona les millors i les seves úniques concrecions possibles del fenomen de l'amor.

Joan Ferraté comentant un passatge de *The waste land* d'Eliot en què apareix el personatge de la "Belladona, the Lady of the Rocks, / The lady of situations" esmenta un tret essencial de la concepció de la dona (i, per extensió, de l'amor) a *Les dones i els dies*. Coneixent la captivació que T.S. Eliot sentia per la *Divina Comèdia* i en base als tres atributs amb què defineix aquest personatge, Ferraté dedueix que Eliot està fent referència al personatge de Matelda, la guia activa del Paradis terrestre de Dante a què qualifica reiteradament com a *bella donna*; el segon atribut es justificaria "pel fet que Dante té el seu somni ("sonno che sovente, / anzi che'l fatto sia, sa le novelle", vs. 92-93) mentre dorm entre dues roques, ajagut en els darrers escalons de la pujada cap al Paradis des del darrer cercle del Purgatori". Bé: el tercer és el que ens interessa a nosaltres car és el que afecta directament al discurs poètic ferraterià i al qual son germà es remet quasi explícitament

en la seva explicació: "Quant a l'atribut de "madona de's topants" (o "lady of situations", com diu Eliot, gir de sentit extremadament ambigu), em fa l'efecte que al·ludeix simplement al fet que Matelda és la dona enamorada, distinta de Beatrice (que trascendeix l'amor humà), la representant arquetípica dels enamoraments circumstancials, la dona dels homes de "dones i dies". (8).

La Matelda que s'abrusa en amors i que Dante compara amb Proserpina, la deessa de la primavera, que simbòlicament representa la perfecció de la natura humana és la guia de *Les dones i els dies* i no pas Beatrice.

El poema de Ferrater dels cossos, "Fe", és una declaració explícita del *mateldisme* ferraterià tot i remetent-se al motiu i al *mateldisme* del poema "The dreame" de J. Donne. En efecte, l'anècdota de tots dos poemes és similar: en el de Donne, l'amant dorm i somnia amb l'estimada, de sobte, ella el desperta i l'abraça. En el de Ferrater, el jo poètic recorda a l'amant -el seu *alter ego*, que també està somniant amb l'estimada, que no ha d'oblidar que l'estimada real no és la de somniar sinó la que està abraçant. Com veiem, en tots dos hi ha una ferma voluntat de passar del somni a la realitat i una sobrevaloració de la persona de l'estimada per sobre de les imatges d'ella que l'amant es construeix. El títol del poema de Ferrater es pot entendre en dos sentits complementaris: la creença en la dona real i el desig de l'amant que la seva estimada el desperti a semblança del que féu l'estimada de Donne a fi i efecte de "realitzar la resta" del somni:

Deare love, for nothing lesse then thee,
 Would I have broke this happy dreame,
 (...)
 Enter these armes, for since thou thoughtst it best,
 Not to dreame all my dreame, let's set the rest.
 (...)
 I must confesse, it could not chuse but bee
 Prophane, to thinke thee any thing but thee
 Coming and staying show'd thee, thee (9)

El poema "Perdó" conté la mateixa reflexió moral que el poema "Fe" en què es retreu a si mateix d'haver oblidat que la única dimensió vàlida per a l'amor neix de l'aprehensió real de l'estimada: "Jo que no sé deixar el servei, / massa fàcil, del cor absurd, / he oblidat (oi que ho comprens?) / com ets real, com vius en tu" (vs. 25-28). El rebuig a la "fàcil" tendència que té tot poeta a literaturitzar l'experiència amorosa i a simbolitzar dins els cànons tradicionals la figura de l'estimada és present també en el poema "Kensington" com veurem més endavant. I, complementàriament, l'afirmació de la dona real és observable en el poema "Lorelei" en què Ferrater substitueix el caràcter mitològic de l'ondina Lorelei per una noia real amb *blue-jeans* i transforma la relació amorosa platónico-romàntica amb els atributs que la configuren (inaccessibilitat de l'estimada, la dona com a misteri, la fusió d'amor i mort) amb una relació amorosa efectiva emmarcada en una situació quotidiana (10). En definitiva, com expressa Ferrater en el

poema "Idols", els únics ideals que compten són els que han sorgit de la realitat i la memòria venera. La resta és literatura.

Donat que l'amor formulat a *Les dones i els dies* és el concret i vertader, no és d'estranyar que les referències als cossos siguin recurrents ni que trobem analogies constants entre l'experiència sexual i el fenomen del coneixement. El que no trobarem, però, serà la mala consciència de Dylan Thomas envers el sexe. Per a Thomas, el sexe no és una forma de coneixement, sinó una droga que fa oblidar el pas del temps, el deteriorament de la carn, la impotència de la vellesa: una droga que atreu però que no és neta. I les seves romàntiques associacions del sexe i la mort ((*voab* i *tomb*: 'uter' i 'tomba') no són sinó una mostra palpable del seu puritanisme. He esmentat l'exemple de Thomas perquè no caiguem en l'error de pensar que pel simple fet que un autor parli obsessivament del sexe implica que som al davant d'un discurs d'amor vertader. Recordem el que deia Duffin més amunt: l'amor romàntic és sobretot una conseqüència d'un impuls eròtic que el poeta emmascara divinitzant-lo o degradant-lo, però que no accepta mai com a tal ni s'avé a donar-li una dimensió real.

En la poesia de Thomas trobem els dos tipus d'emascarament, el de Ferrater ni un ni l'altre: ni la sexualitat sublimada -que parodia al poema "Moeurs exotiques" mitjançant el mite de l'alicorn- ni la sexualitat degradada.

També arremet Ferrater contra la sexualitat buida que no està moguda pel coneixement de l'altre sinó pel propi egoisme.

Aquest és precisament el tema del poema que comentem tot seguit: "Societas Pandari".

La primera operació que cal fer per entendre el poema és la d'adonar-nos que som al davant d'una poesia dramàtica en la qual, tal com indica el senyal gràfic de les cometes, parlen tres personatges i un narrador (els dos versos finals). La segona operació -o la primera, tant se val- és la de llegir el títol -"La societat de Pandar"- que és el que ens suministra la informació necessària per comprendre en profunditat el tarannà de les tres veus que parlen. Pandar és un personatge que té un paper important en les llibres IV i V de la *Iliada* i, en concret en la història de Troilus i Cressida. Troilus és fill de Priam, el rei de Troia, i Cressida és filla de Calcas, un sacerdot troià partidari dels grecs i neboda de Pandar. Pandar, confident d'amors de Troilus s'encarrega de seduir la seva neboda Cressida la qual s'enamorarà també perdudament del fill de Priam. Un cop seduïda, Pandar la fa objecte de les seves burles i menyspreus. El seu serà un amor desventurat perquè a la fi Cressida esdevindrà l'esclava d'Agamemnon en ser intercanviada per Briseida l'esclava d'Aquil·les. La recreació de la història de Troilus i Cressida ha estat nombrosa: des d'Ovidi a *Il Filostrato* de Boccaccio, passant per *Troilus and Criseyde* de Chaucer, el *Testament of Creseyde* de R. Henryson o, per citar només alguns dels més importants, el *Troilus and Cressida* de Shakespeare (11).

La interpretació moral del personatge de Cressida varia molt a cada obra, des de l'arquetip de la dona fàcil i infidel que és castigada amb la lepra fins a l'enamorada pietosa i desafortunada.

Ara: la significació del personatge de Pàndar -que és el que a nosaltres ens interessa- ha estat constant al llarg de la història i és a què es remet el poema de Ferrater "Societas Pandari". Pàndar és l'arquetip dels "traficants de carn", del gran intrigant, de l'alcauot sense sentiments. Un caràcter moralment antitètic al del jo poètic (amorós) ferraterià, al qual el narrador blasma amb tanta energia com ho fa la Cressida shakespeariana:

Cressida.- "They shall all lovers swear more performance than they are able, and yet reserve an ability that they never perform: vowing more than the perfection of ten, and discharging less than the tenth part of one. They that have the voice of lions and the act of hares, are they not monstress?"

Troilus.- "Are there such? Such are not we." (12)

Fixem-nos que en el passatge que acabo de citar apareix el lleó com a símbol de la fatxenderia viril i que, precisament, el que el narrador de "Societas Pandari" demana a Isis (que aquí sembla que actua com a Afrodita, la deessa de l'amor) com a càstig per a aquells que l'han ofesa és "La Cara de Lleó pels que han parlat" - també podríem veure en aquesta condemna una relació amb la Medusa que petrificava a aquell que la mirava-. Aquestes referències històrico-literàries -a què podríem afegir l'ús de la simbologia sexual boccacciana: cavalcar, llaurar, volar...- i mitològiques no han de fer creure al lector que Ferrater ha oblidat el seu temps. Altrament, el que fa l'autor és modernitzar la figura de Pàndar adequant-la en un context urbà i quotidià i ens fa adonar-nos que de

Pàndars la nostra societat encara n'és plena: "jo et deixaré la clau del meu estudi / on no hi haurà ningú", diu el primer; "Jo et diré / com pots persuadir-la que t'accepti, / que comenci a acceptar", diu el segon; "Aquí tens diners / perquè trepitgis ben fort, (...) Tallia camins per aquest cos, i beu, / fresca per tu, la súplica dels ulls" diu el tercer. Per a aquests alcavots les dones no compten, del que es tracta és d'ensinistrar subjectes que sapiguen domesticar-les ("ferma l'ase esquerp") i servir-se'n per fer-se uns homes: "Quan tornis, entraràs al teu reialme: / home fet home, vindràs amb els homes". Si aprendre de la vida ni construir-se un mateix és, per al jo poètic ferraterià, una simple qüestió sexual que es pot aprendre en unes hores frugals. El procés és tant lent i tan complex com la vida mateixa i a ell contribueixen en gran mesura els amors veritables que són els moralment antitètics dels pandàrics.

La introducció de la concepció pandàrica de l'amor comporta necessàriament una revisió del plantejament teòric que havíem defensat fins ara, ja que aquesta no pot ser inclosa ni dins l'amor veritable ni dins l'amor romàntic.

A més a més, si tenim en compte les distintes formes estètiques amb què l'amor pot ésser formulat o altres factors com el sociològic, el marc temporal o la tria sexual ens adonarem ben aviat que la gran varietat de registres amorosos que ens ha ofert la història de la literatura no poden ésser distribuïts de forma binària.

A. Prieto i L.A. de Villena (13) han elaborat un estudi històric sobre el tema de l'amor a la poesia castellana i ens en

faciliten un bon ventall d'exemples. Fixant-nos només en els que ens presenten des del segle XIX ençà la relació fóra la següent: Amor exòtic i amor impossible al romanticisme (Zorrilla, Bécquer); amor erudit i de taula de braser en la poètica burgesa del XIX (Gabriel y Galán, Campoamor); amor modernista voluptuós, refinat i canalla (Darío, M.Kachado, Valle-Inclán); amor panteista i avantguardista (J.R.Jiménez, Huidobro); amor polièdric i místicoide en el 27 (Guillén, Salinas); amor-telúric, amor-passió i amor-bellesa en el 27 (F.G. Lorce, Cernuda); amor intimista (no eròtic), catòlic i familiar a la generació del 36 (Rosales, Panero, Vivanco); de l'amor íntim a l'amor col·lectiu en la poesia social (Otero, Celaya, Bousoño); l'amor com a intimisme objectivat a la generació del 50 (Gil de Biedma, C. Rodríguez); amor exòtic, esteticista i irracionalista en els novíssims (Alvárez, Villena).

Per bé que aquest paradigma és força ampli i divers no exhaurix encara les possibilitats del registre amorós en la poesia moderna i contemporànea -per posar només uns exemple mancaria l'amor apassionat intel·lectualment i no sensual d'Emily Dickinson-. Aquesta reconsideració teòrica no nega l'argumentació que hem presentat per a la poesia de Ferrater, sinó que li atorga el marge d'amplitud necessària per comprendre la varietat de registres amb què Ferrater formula l'experiència de l'amor vertader, els quals no es contradiuen entre si, ans al contrari, es complementen i sumats uns amb els altres configuren el caràcter de complexitat inherent al fenomen amorós.

Una de les articulacions amoroses més recurrents a *Les dones i els dies* és la que oscil·la entre el pigmalionisme i el tòpic del *puer-senex*. D'una banda, com a conseqüència de la diferència d'edat entre el jo poètic i l'estimada, es crea una relació de caràcter pigmaliónic en què el poeta va ensinistrant l'estimada en l'art de la vida la qual cosa provoca que, en certa manera, ella esdevé part de si mateix, ja que, en tant que ha contribuït a la seva formació, és una creació seva ("és meu tot cop del teu dau", diu a "Riure").

Aquesta actitud pigmaliónica enllaça, a més a més, amb la naturalesa possessiva pròpia de l'amor que es dona sempre i amb independència de les diferències d'edat. L'ús constant de datius ètics en aquesta poesia (v.g. "te m'n vas darrera d'un altre cos"; "te m'havies arraulit"; "te'm perds"; cf. apèndix VI. 3. 3.) revela aquest pigmalionisme possessiu. I de la mateixa manera que en el mite de Pigmalión arribat un moment ella decideix desvincular-se del seu creador, en la poesia de Ferrater l'estimada també cercarà més enllà de l'amant el seu propi camí. Davant aquest impuls d'independència l'amant ferraterià experimenta, com es fa palès al poema "Corda" -al qual, fixem-nos que primerament Ferrater li va donar el títol de "Rapte" (14)-, dos sentiments contradictoris: el d'auto-retret davant l'egotisme del seu amor i el de gelosia puix que altres tenen accés a un ésser que és seu, que posseeix part de si mateix, sentiment pigmaliónic que formula també el poema "Tutelage" de Donne :

Thy graces and good words my creatures bee;
 I planted knowledge and lifes tree in thee,
 Which Oh, shall strangers taste? Must I alas
 Frame and enamell Plate, and drinke in Glasse?
 Chafe waxe for others seales? breake a colts force
 And leave him the, beeing made a ready horse? (15)

Ara: aquest només és un aspecte de la qüestió, ja que alhora en la relació amorosa ferrateriana es produeix també el fenomen contrari, el del *puer-senex*, això és, que la persona jove ensenya a la gran, li fa conèixer la vida i el fa un altre. I aquí sí que no hi ha cap retret per part de l'amant, ans al contrari, un profund sentiment d'agraïment: "A tu, Helena, que m'has fet".

A la vista d'aquesta recíproca possessió del fenomen amorós és com hem d'entendre un dels poemes més exitosos de Gabriel Ferrater, "Possent", recíproca possessió que queda formulada en l'ambigüitat del seu darrer vers: "No sóc sinó la mà amb que tu palpeges", el qual el podríem parafrasejar de la manera següent: com tu ets part meva, quan tu "te m'en vas darrera / d'un altre cos" les carícies que tu fas són meves i, a l'ensens, com joestic posseït per tu, quan me'n vaig darrera els altres cossos és tu qui els palpeja i no jo.

L'altre aspecte important d'aquest poema és la seva contribució a la llarga tradició literària de l'amor *ultramortem*:

Quan els cucs
 faran un sopar fred amb el meu cos

trobaran un regust de .u. (vs. 1-3)

Tradicció que podríem qualificar de bicefàlica ja que conté dos modes de realització ben distints un de l'altre. L'un romàntic o espiritualista i l'altre materialista.

El primer situa l'amor més enllà de les limitacions materials; el segon més enllà de les limitacions psíquiques. Dins l'espiritualista, en seria paradigmàtica la veneració de les estimades mortes Laura, Beatriu o Sofia per part de Petrarca, Dante i Novalis, respectivament. El fet que aquest amor sovint es trascendeix a un pla religiós o místic provoca la presència de tota una sèrie de senyals imaginatius (sommis, visions, aparicions, espectres divinitzats, etc.).

Dins el materialista -que és on cal col·locar el "Posseit" ferraterià-, en seria paradigmàtic el poema quevedesc "Amor constante más allá de la muerte" ("Su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, más polvo enaorado"). El contingut de l'amor *ultramortem* de caire materialista es pot resumir com la transcendència d'un ens immaterial -l'amor- a un material -el cos- de tal manera que en arribar l'hora suprema serà el cos qui servarà durant més temps la passió amorosa i no pas l'ànima que és qui primer s'extingueix des d'un punt de vista somàtic. Els senyals d'aquesta filosofia eròtica són antitètics als de l'altra: carronyes excitades de desig, ossos amarats de records, etc.

Les dues vessants del *topos* d'amor després de la mort es diferencien pel prestigi o el nivell de sublimitat del seu discurs:

mentre que la vessant espiritualista tendeix a la tria d'elements segons els canons d'estilització idealista, en la materialista el fenomen de la descomposició (tan visiblement "antipoètic") hi és present de manera general. Breu: la literaturització de les coses espirituals sempre ha estat infinitament més "poètica" que no pas la literaturització dels ens materials (a excepció de certs aspectes de la natura).

De tota manera, la lectura que podria donar-se al tipus de formulació materialista pot ésser ben contrària i paradoxalment de caire antimaterial que si bé no afecta al cas de Ferrater sí a la tradició a què es remet. Aquesta segona lectura és la que ens proposa A. Garcia Berrio: "Se registran en el caso de la muerte como propiciadora del vínculo unitivo con la anada dos actitudes muy nítidas: la de Garcilaso, más bien dictada por ejercicio de la tradición petrarquista "in morte", y la de Quevedo, de raíces platónicas y cristianas, comunión espiritual más allá de la cárcel carnal." (16).

Per no estendre'm massa en exemples en triu de la veta materialista només dos, un de Josep M. Lopez-Picó i l'altra del poeta Joaquín M. Bartrina, respectivament (17):

Faran els veres de sa carn llur pastura,
i no et podran esborrar dels meus ossos

.....

Quando triste entre penas desfallezco,
pienso en morir y entonces compadezco
a los gusanos que han de roer al yerto
cadáver, cuando muerto.

Al buscar, arrastrándome en mi pecho,
 mi corazón, hoy ya pedazos hecho,
 para hacer de él, royéndole, su nido,
 o le hallarán en piedra convertido
 o en manantial de sangre envenenada,
 o en vez de corazón no hallarán nada.

El leitmotiv dels poemes d'amor que es remeten a la mort amb tota la seva cruessa és el del *carpe diem*. Una estratègia enèrgica de seducció que ha tingut molt prestigi al llarg de la història literària (18). El famós poema d'A. Marvell, "To his coy mistress" ("A una dama púdica"), és edificat sobre aquest recurs. El poeta vol seduir a la seva estimada; en primer lloc, li diu que si disposessin de temps infinit es passaria cent anys lloant només els seus ulls, dos-cents els seus pits i trenta-mil amb la resta; tanmateix la vida -i més encara la joventut- és breu per la qual cosa fóra una llàstima reservar la virginitat per als cucs de la tomba:

Thy Beauty shall no more be found,
 Nor, in thy marble Vault, shall sound
 My echoing Song: then Worms shall try
 That long preserv'd Virginity:
 And your quaint Honour turn to dust;
 And into ashes all my Lust:
 The Grave's a fine and private place,
 But none I think do there embrace. (19)

El tòpic del *carpe diem* no és formulat de manera tant explícita a "Posselt", però sota treballa aquest quest sinuós que l'ha de portar vers l'estimada.

Si no disposessim de les notes de Gabriel Ferrater (cf. apèndix VI. 1.) tal vegada ens resultaria difícil llegir els seus tres primers versos en clau d'humor. Però, coneixent-les és una operació que cal fer, perquè el nom de l'escriptor que acompanya a "Posselt" no és ni Quevedo ni Marvell, sinó el de Thomas Hood.

El poeta anglès Thomas Hood (1799-1845) fou un escriptor profundament irònic l'obra del qual es caracteritza pel gust per la necrofilia. Les seves pàgines són plenes d'enterraments, planyidors i assassins que són presentats amb un humor sinistre que podríem formular així: un cadàver és sempre bo per a riure. Hood fou famós també pels seus jocs de paraules una de les funcions dels quals era la de lluitar contra la presentació d'emocions excessivament angixoses (20). La concurrència del nom de Hood amb el poema de Gabriel Ferrater, "Posselt", aconpleix també aquesta funció: fugir del pathos i contenció del sentimentalisme. I l'aconpleix també el joc de paraules del sintagma "sopar fred" que fa referència a la manca d'energia calorífica dels cadàvers i, a l'ensem, a un gènere gastronòmic *à la mode*.

Seguint amb el tema de la *possessiviness*, caldria assenyalar el desig de coneixement del passat de l'estimada a "By natural piety" (21) que podríem explicar mitjançant aquestes paraules del *Wilhelm Meister*: "Estimo tant aquesta tendra, dolça, benvolguda criatura, que m'enutja cada moment de la meua vida que he passat

sense ella. Deixa que almenys participi de la teva vida passada per mitjà de la imaginació. Explica-m'ho tot, jo també t'ho explicaré tot. Volem intercanviar-nos en la mesura del possible i cercar de recobrar per a l'amor el temps perdut." (22). Actitud amorosa que es rependrà a *Tecris dels cossos* en el poema "Xifra", el qual desenvolupa el tòpic tan cinematogràfic de l'enamorat que s'ha passat la vida esperant que una pena encantadora es faci gran i esdevingui la seva estimada (23).

I, òbviament, cal fer referència als poemes "També" i "üter". El títol del primer incideix en l'aspecte teòric que esmentaven més amunt: l'amplitud de biaixos que adquireix el fenomen amorós. Doncs bé, en aquest poema, el jo poètic ens comunica que *també* el complex d'Edip és un sentiment que experimenta en l'amor (i si em permeten la ironia: que *també* Gabriel Ferrater cau amb el tòpic de la dona com a mare (24)). Hem esmentat ja en capítols anteriors que aquest poema presenta un correlat objectiu materialitzador d'una gran originalitat i quotidianitat alhora. La història del món es projecta en una cinta mètrica infinita, que de sobte es pot aprehendre perquè s'enrotlla i és continguda -a manera de fetus- dins l'estimada. Aquesta brillantíssima imatge està formulant imaginativament que una persona (una dona) pot fer comprendre coses de la vida que racionalment són incomprendibles o més simple, que l'ésser humà (la dona) és la vida i el resum de la tota la història. Completam la imatge, però, perquè és on apareix la dimensió amorosa: com l'amant (el jo poètic) es projecta en una ratlla "mínima" del metre es veu també engolit per la dona. O sigui,

que tornem a tenir un amant posseït que es nodreix de la vida i del saber de la seva estimada.

El següent poema, "úter", participa de la mateixa reflexió amorosa, però aquesta és recreada d'una manera distinta. Mentre que en el primer Ferrater tria la forma de la poesia dramàtica i, malgrat la presència del correlat objectiu de la cinta mètrica, es pot dir que es tracta d'un poema (excessivament i tòpica) "teòric", en el segon (al meu entendre molt més aconseguit) la forma és la del monòleg dramàtic i és una situació quotidiana la que serveix de correlat objectiu -i d'exemple- del pensament teòric que havia formulat ja en el poema anterior.

L'anècdota és la següent: el jo poètic es troba dins una cambra que és plena de roba i d'objectes de l'estimada. Aquesta situació té, a més a més del seu sentit literal, el simbòlic que li atorga el seu títol -"úter"- i que és el que comparteix amb el poema anterior: dins la cambra amurada de la presència de l'estimada -projectada en els seus objectes personals- l'amant se sent *placenterosament* immers en l'estimada. El que ocorre en aquest poema és el mateix que succeeix a "Posseït", que estem al davant d'una possessió recíproca, perquè la cambra que actua de correlat de l'estimada és alhora la "terra" de l'amant:

Un moviment que faig, i que m'estira
 enllà del meu repic, toca una mitja
 o una sabata o un jersei o una faldilla:
 les partions de la terra que és neva. (vs. 7-10)

La cambra amorosa és el marc i el correlat amorós més recurrent de *Les dones i els dies* (25) i, no endebades, un dels millors i més cèlebres (26) poemes de la producció ferrateriana s'intitula precisament "Cambra de la tardor".

Aquest poema és un model del procés creatiu ferraterià: la construcció poètica en forma dramàtica; els correlats materialitzadors quotidians; els senyals deictics ("ara", "aquest", "aquelles", "avui"); els datius ètics ("sems va morint la llum"; "Me l'estimo molt"; "i avui que callen em fa estrany") i el teixit intertextual.

Ahora, és un exemple modèlic de formulació de les dues reflexions morals centrals d'aquesta poesia -el temps i l'amor- que, aquí, es presenten unides: el pas del temps en una relació amorosa; l'explicitació del qual és ambigua en aquest poema i pot entendre's en dos sentits: o bé que es tracta d'una relació que està arribant el seu punt d'inflexió decadent o bé que es tracta del retrobament de dos antics amants que constaten la mutació que ha sofert el seu amor. El diàleg que apareix entre els versos 10-18 expressa en totes dues opcions el canvi temporal (part pertany al passat i part al present); dins la primera lectura el temps d'interval fora més curt (abans de l'estiu en què es van separar i ara) i dins la segona podrien ésser anys de diferència.

Pel que fa a l'aspecte imaginatiu trobem la projecció de l'esglai amorós en una persiana no del tot tancada; de l'edat del jo poètic en les trenta-set fustes de la persiana; d'una experiència amorosa tardora en una cambra envaïda pel color de la tardor i del

capvespre: "Sense enyor / se'ns va morint la llum, que era color / de mel, i ara és color d'olor de poma" (vs. 5-7). A més a més d'aquesta magnífica sinestèsia al·literativa trobem processos metonímics com els besos com a fulles que van colgant els cossos.

Els paral·lelismes són constants en tot el poema: a) la iteració del *que* exclamatiu; b) el cor del jo poètic oblida els seus anys i ella oblida els dies sense besos de la seva separació; c) el record de la cambra i el cos que recorda; d) la llum que mor per als amants i els besos que els colguen; e) la finestra gairebé tancada, els trenta-set horitzons que s'obren els 37 i els dies oberts; f) la morositat del món i dels besos ("que lent el món (...) / Que lentes les fulles roges de les veus"); g) l'antítesi perceptiva temporal entre lentitud i rapidesa (vs. 6-10) i entre crits i silenci (vs. 13-18) -els obrers que abans cridaven i reien i avui callen- que culmina en el vers final: "encara / tens la pell mig del sol, mig de la lluna", és a dir una pell capvespral que serveix de correlat de la relació amorosa tardoral a mig camí entre la passió i el desenamorament i, alhora, pot significar que l'estimada es troba també com l'amant a cavall de la joventut i la vellesa.

En relació al teixit intertextual, Ferrater assenyala en les seves notes (cf. apèndix VI. 1.) els versos d'Apollinaire: "Comme la vie est lente / Et comme l'Espérance est violente", els quals s'empelten amb el seus versos sisè, setè i vuitè ("Que lent el món, que lent el món, que lenta / la pena per les hores que se'n van / de pressa") i, a l'ensens, suposen un senyal que relaciona el poema d'Apollinaire al qual pertanyen ("Le pont Mirabeau") amb "Cambra de la tardor", ja que

tots dos concreen el tema la caducitat de l'amor: "L'amour s'en va comme cette eau courante / L'amour s'en va" (27). Apollinaire com tants d'altres escriptors al llarg de la història de la literatura parla de la paradoxa fenomenològica temporal que provoca que hom l'aprehengui alhora com a quelcom excessivament accelerat i excessivament lent - v.g. els anys fugissers d'Horaci que passen volant, volant per manllevar un vers que esquinça l'ànima- : "Que lentement passent les heures / Comme passe un enterrement / Tu pleureras l'heure où tu pleures / Qui passera trop vite en! / Comme passent toutes les heures" (28).

Es podrien establir molts altres intertextos. Per exemple, amb la importància de la cambra amorosa a Cavafis i, en concret, amb el seu poema "La nit" en què també l'àmbit de l'amor és invaït per veus d'obriers provinents de l'exterior quotidià (29) o amb el seu poema "Recorda-ho, cos..." (30) en què se subratlla també que la memòria del cos pot ésser més fidel a l'experiència viscuda que no pas la memòria imaginativa. O amb la poesia de Pavese en què la finestra aconseguix un grau altíssim de simbolització com a frontissa entre l'individu i el món i, en concret, amb el seu poema "Dopo" en què s'anuncia des de la mateixa emmarcació poètica (una cambra amorosa) un possible reencontre entre dos amants (el que segons la segona lectura que hem presentat succeeix a "Cambra de la tardor") (31). O amb la forma dramàtica i els diàlegs d'incomunicació que trobem a *The Waste Land* d'Eliot, en concret amb el que apareix entre els versos 116-126 en què es fa palès el deteriorament que els ha provocat el pas del temps (les perles del vers 125 simbolitzen la ceguera dels ulls, la mort en vida) i en què

també ella se sent encuriosida pels sorolls de l'exterior a l'igual que la dona de "Cambra de la tardor" i desatèn les reflexions d'indole moral que l'amant li proposa (32).

El poema "No una casa" també té lloc dins la cambra amorosa, el llit de la qual és projectat imaginativament en una casa que estan construïnt amb els cossos dels dos amants. El jo poètic, però, constata que ell no pot participar en aquesta edificació comú amb la força que desitjaria perquè és ple de la incertesa que li han transferit els seus anys; altrament, i com és usual en aquest poesia, la dona es presentada (implicitament) com la terra ferma.

Un altre poema amorós intramurs situat en un ambient típicament quotidià fora "Fill" en què els sorolls domèstics que apareixen serveixen (per la seva relació amb l'aigua) com a correlat del pas del temps: el brogit de la cisterna i de la dutxa. (La interpretació del plor del nen no ha d'entendre's com una recança de paternitat -la veu dels versos 14-15 és de la noia-, sinó altrament, com un retret envers aquells "pobres dos / que es van prometre, i no han sabut complir-se").

També trobem reflexions amoroses en poemes ambientats en carrers com "Hora baixa" i "Sabers". El primer suposa una posta al dia -l'angoixa del telèfon- del tòpic secular de la *belle sans merci*; displicència de l'estimada que ha passat des de ser l'incentiu convencional per excitar el desig en la poesia trobadoresca, a la ingratitude i el menyspreu burlesc del gènere de la comèdia fins al racionalisme (amb més, o menys graus de pretext) de l'època post-industrial en què la dona comença a treballar de manera remunerada

(v.g. la rèplica "¿: mon bureau?" de "Les reparties de Nina" de Rimbaud). La displicència de l'estimada del poema "Hora baixa" pertany a aquesta tercera fase. Mentre que el recorregut pels carrers de la ciutat en aquest poema té la funció del *ron-sens*, puix que l'objectiu que era l'estimada s'ha vist frustrat, en el poema "Sabers" córrer per la ciutat i acarar el propi ritme amb els dels altres és una experiència reconfortant puix que els seus passos sap on el porten: "Jo se on és teu el cos". La construcció i la reflexió d'aquest poema em recorda aquell poema d'Unamuno, "A bordo del Romney, rumbo a Oporto", en el qual es descriu també diferents personatges i llurs comportaments al vaixell per tal de passar el temps; un fuma, l'altre juga a cartes, l'altre beu, un altre toca el piano i un altre passa la travessia dormint. El jo poètic unamuní es diferencia de tots ells perquè sap on va: el seu viatge aconseguirà la més alta culminació -l'amor-. I, sobretot, el punt de confluència entre ambdós poemes és el seu èmfasi en la concreció amorosa (33).

Les similituds entre el poema de William Carlos Williams, *Asphodel, That Greeny Flower* (1955) i el "Poema inacabat" de Gabriel Ferrater són nombroses.

Les persones que ens parlen en aquests dos poemes són homes que ja no són joves, homes que encara cerquen l'amor per sobre de tot i homes addictes a la literatura -inclinació de que participen també les estimades-.

Afecció a la literatura concretada amb coincidències tals com Donne, Villon o Chaucer, dins la qual resta subratllada la

lloança al món medieval perquè com diu Williams és un món *humà* i el rebuig a la poètica "inefablista" que renuncia expressar la complexitat de la vida i la poesia a favor de les fàcils ambigüitats del silenci ("Silence can be complex too, / but you do not get far / with silence").

Podriem observar altres punts en comú com l'ús de la tornada o els guanys poètics que se'n pot extraure del sofriment, però tal vegada insistir massa en aspectes puntuals podria deixar en un segon terme allò que em sentia més important a subratllar: la intenció dels poemes i la seva formulació. Tots dos són essencialment declaracions amoroses fetes defugint tota grandiloquència, tot tòpic lirisme.

No som en absolut al davant d'uns Poetes que parlen d'amor, sinó al davant de dos homes - i Williams i Ferrater es presenten només i sobretot com a homes (amb tot el que de debíl i grandíós té la paraula) - que parlen a les persones que estimen. La presència d'aquests interlocutors és importantíssima per als poemes -i, com sempre, on diu poema llegiu també vida-: "There is something / something urgent / I have to say to you / and you alone". Presència clau perquè el poema existeix perquè ella el llegeixi, i més encara, perquè tots dos poemes expressen un desig amorós que només es pot fer realitat si ella el coneix i vol fer-se'l també seu.

W.C. Williams acabarà l'*Asfòdel* rememorant emotivament el dia de la seva boda amb la qual cosa deixa prou clar el seu anhel de continuar la seva relació amb la mateixa fe i desig que compartiren aquell dia; en efecte, en tot el poema Williams demana a

Flossie temps, més temps, noves prorroques per al poema i per a l'amor abans de sucumbir en la mort ineluctable. La llargària del poema ha d'entendre's, doncs, en aquest sentit simbòlic. Així mateix, les digressions williamsianes i ferraterianes formen part del desig de prolongació del diàleg amorós i alhora exemplifiquen la dialèctica de les funcions d'ostentació i simulació de tot discurs (poètic): el poeta aparentment va endarrerint allò tan urgent a dir i, tanmateix, implícitament li ho està explicant des del primer moment fins al darrer i mitjançant un registre narratiu i col·loquial que és el propi de tota la poesia de Williams i que és usat per tal de distanciar al mínim possible la poesia de la vida.

Pot tenir el "Poema inacabat" alguna relació amb el leitmotiv de l' *Asfòdel*? O dit altrament, es pot entendre el "Poema inacabat" com una retòrica i tàcita petició de matrimoni? Un comentari recent de "Poema inacabat" (34) defensa aquesta lectura. Sigui com sigui, el que és notori és que la recepció "Poema inacabat" ha sofert una evolució molt important des dels anys seixanta: des d'un poema sociològic (i de controvertida ideologia) a un poema amorós de continuada reflexió metadiscursiva. L'èmfasi en una vessant del poema o en l'altra ens parla dels canvis que ha experimentat la nostra societat.

III. 2. 3. 1. 1. LA
SEXUALITZACIÓ DE LA NATURA

Malgrat que la majoria de poemes amorosos es troben localitzats en situacions urbanes, Ferrater usa la natura com a referent analògic en multitud d'ocasions. Verbigràcia, en el poema "Boira", en què l'estimada apareix com la terra i el jo poètic com la boira incerta que cobreix el seu cos.

El primer vers ("Molt abans que te'ls tornis vella i grisa") remet al vers i al poema de Ronsard "Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle", cinquè poema del sonets dedicats a Hélène (35), un poema de *carpe diem* en què s'insta l'estimada a no menystenir l'amor del poeta ni els versos d'amor que li dedica. I també remet al vers de W.B. Yeats -que també neix d'aquest de Ronsard- "When you are old and grey and full of sleep" que pertany al poema "When you are old" (36) en què el poeta s'eleva per damunt de tots els altres amadors de la seva estimada.

Ara: és el poema de Yeats i el poema que segueix al que hem citat de Ronsard els que permeten identificar realment el motiu del poema, que no és el del *carpe diem*, sinó el de la gelosia. És a dir, que gràcies a la pista d'aquest conegudíssim vers de Ronsard que Ferrater ens facilita en el primer vers, podem connectar el poema sisè d'*Hélène de Surgères* i "Boira".

La comparança clàssica entre la bellesa de la dona molt més enlluernadora que la del sol es troba en tots dos poemes i tant en el de Ronsard com en el de Ferrater el sol de migdia és enutjós, i tots dos poetes s'estimen molt més ésser enlluernats pels raigs de la bellesa de l'estimada; alhora, en el poema de Ronsard ella declara explícitament que s'estima molt més el seu amant que no pas el vigorós principi masculí solar. Ara bé, quan arriben "els altres", més joves que no pas els poetes, l'estimada se n'anirà amb ells i condemnarà el seu antic amant a la desesperació. Llegim el poema de Ronsard:

Le Soleil l'autre jour se mit entre nous deux,
 Ardent de regarder tes yeux par la verrière;
 Mais lui, comme ébloui de ta vive lumière,
 Ne pouvant la souffrir, s'en alla tout honteux.
 Je te regardai ferme, je devins glorieux
 D'avoir vaincu ce Dieu qui se tournait arrière,
 Quand regardant vers moi tu me dis, ma guerrière:
 "Ce Soleil est fâcheux, je t'aime beaucoup mieux."
 Une joie en mon coeur incroyable s'envole
 Pour ma victoire acquise et pour telle parole.
 Mais longuement cet aise en moi ne trouva lieu:
 Arrivant un mortel de plus fraîche jeunesse,
 Sans égard que j'avais triomphé d'un grand Dieu,
 Tu me laissas tout seul pour lui faire caresse. (37)

és molt difícil dir quin dels milions de poemes que s'hauran fet de dones com a flors és el més aconseguit (o com dirien els esteticistes "quin és el més bell?"). La metàfora ha donat molt

de si quantitativament i qualitativa. Així, per exemple, el sonet "*Oh flors, per fi germanes de les mans exquisides*" de Rilke (38) es trobaria dins l'òptica de la poètica ferrateriana perquè recrea el tòpic a través d'una situació (unes mans han collit unes flors i ara es troben en un vas) i d'una exquisida fallàcia patètica (les flors ajagudes i desmaïdes damunt el taulell), però no pas dins la línia de la moral ferrateriana ja que en aquest sonet es prefereix la contemplació de la bellesa de la noia-flor més que no pas la possessió (quan les mans tallen les flors i se les emporten a casa sentencien la fi de la seva bellesa).

Tot i que no es pot dir en absolut que Ferrater abusi del tòpic de la dona com una flor, el veïem reflectit en diverses ocasions com per exemple a "Octubre" ("mentre les fondes llanes femenines, amb una ductil passió d'orquídia"). A la piràmide literària de les flors es troba la rosa i també Ferrater ha volgut retre-li el seu homenatge, si és que la paròdia pot admetre aquest terme. Ens estem referint, naturalment, al poema "Cœurs exotiques" i a la seva "pipèrica rosa virginal". I, no endebades, és precisament l'alliança noia-flor la que estructura el poema "Floral" (39).

Un altre poema en què la presència de la flor és fonamental és "Kensington"; vuit vegades apareix aquest nom en el poema i al seu voltant giren les disquisicions del diàleg. L'estimada li diu al seu amant que durant la relació amorosa experimenta unes sorprenents transformacions: "I fa un moment / et dic que m'he tornat una flor groga". Tot seguit, l'estimat integra

aquesta afirmació dins la literatura mitjançant un vers de Heine: "Du bist wie eine Blume" (40), tu ets com una flor:

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,
 a'hi doni. Dic:

"Et tornes una flor,
 i tot el cos et puja cap aquí." (vs. 16-24)

Però la poca originalitat de la imatgeria eròtica de l'estimat (el sexe femení és vist com una flor carnívora que va obrint-se amb tota generositat a l'insecte que ve a capbussar-s'hi) no té res a veure amb la imatge que s'ha format l'estimada i que tracta de comunicar-li:

"No, si la flor no compta. És que era tota
 groga. Te n'he tornat una flor groga." (vs. 27-29)

és a dir, l'estimat ha pres com a substancial allò que era secundari i ha reduït al tòpic una sensibilització imaginativa personal. L'important és la força del color, el groc com a esclat lumínic, vital o com a profund desvari. O millor encara, sense adjectius per tal de poder subratllar més la centralitat de l'element: el groc com a llum (*verbum gratia*, el groc de Van Gogh).

L'estimat reconeix el gran tort de la seva topificació producte tant de la seva (de)formació literària com personal: "M'he torçat. Pura llum. Tots els dibuixos / que sé calcar no valen". (La disposició de versos en el poema altera el seu ordre cronològic-lògic en els quatre finals possiblement perquè les paraules de l'estimada estiguin situades al final, en la zona conclusiva del poema). La presència del verb dir que trobem arreu del poema actua d'una banda per enfatitzar el diàleg i d'una altra performativament, alhora que accentua el leitmotiv del poema: un malentès lingüístic. I, en resum, la reflexió ontològic-literària del poema recorda la que V.C. Williams fa als seu poema *Asphodel: la dona és i no és com una flor* (41).

Amor i natura s'interrelacionen de manera diversa en el poema "Riure". El poeta es pregunta quin és el gust dels besos de l'estimada i s'ofereix diverses respostes que no són pas exclouents unes amb les altres:

Mei o tabac, gin o sal,
 esquarpa llimona neta,
 o l'última fruita interna
 de carn, dins el jardí clos
 on s'entra sense renou (vs. 6-10)

En aquesta relació torna a aparèixer la imatge tradicional del sexe femení com una fruita de carn que acabem de veure a "Kensington" i que aquí val també per a la boca de l'estimada; la imatge de la llimona té el component eròtic recurrent en l'obra de Ferrater i també té funció eròtica el gust de sal -que també apareix

a "Esparver" i a "Les mosques d'octubre" en què la revifalla del record de la vida (amorosa) és metaforitzada com "un llavi <que> retroba la sal insolent d'una pell". No hi ha dubte que l'excitació eròtica té molt a veure amb les sensacions gustatives que produeixen la sal o la llimona, però també pot assimilar-se amb la dolçor i la voluptuositat de la mel, com aquí és explícit. Tot i que la mel a *Les dones i els dies* va intimament lligada amb el sol i, en conseqüència, amb el temps -segons la relació que hem establert entre temps atmosfèric i temps cronològic- ("Primavera" o "Poema inacabat" (v. 10 i 1034)), també és cert que ja a "Cambra de la tardor" la llum de mel il·luminava una cambra amorosa, és a dir s'estableix un cert lligam entre mel i amor que és el que també trobem en el poema "Riure". Tanmateix, no tots els elements que vénen a definir el bes amoros pertanyen al món natural, sinó que el poeta hi barreja gustos que, si bé són extrets a partir de matèries primes naturals, pertanyen de ple a la nostra quotidiana civilització: el tabac i l'alcohol.

No endebades, aquesta mixtura d'elements defineix la natura de l'amor com a proteica: el mite de Proteu és troba en el sustrat mateix del poema i s'hi fa referència implícita en els versos 2-5 segons la recreació que apareix en el capítol quart de l'*Odissea*: el "vell / de la mar que desespera" és Proteu i "els braços interrogants" que el premen són els de Menelaos el qual gràcies al parany que va posar-li va aconseguir que Proteu l'informés com tornar cap a casa. No descarto que Ferrater també manllevi aquest desig de retorn a la terra-dona-mare puix que és un

desig que apareix tant a "Guineu" com a "Teseu", però, sobretot, crec que el que manleva és el caràcter metamorfosajador de Proteu que és el que li serveix de marc per parlar de la complexitat amorosa que veïem suara: "Fóra cas! De primer es tornà un lleó de grans barbes / i després un drgó, una pantera, un senglar que imposava, / i es va fer aigua corrent, i un arbre amb la copa florida" (42).

L'altra llegenda a què es refereix l'autor en el vers quinzé insisteix també en el tema de la metamorfosi i en ella es combina el desig amorós amb els elements naturals (el mite de la metamorfosi de Dafne en un llorer) amb què l'autor es remet també a l'aliança tradicional entre la vitalitat de la natura i la ventura amorosa:

I ara, amor, aquest teu bes
 (altra llegenda) se'n euda
 fins a la rel de natura.
 Tremola, s'oblinda, el dolç
 tacte se n'esmuny frisós
 i un riure, gong inquiet,
 brota profús i rebrota
 i en branqueja dins la boca:
 fresca amargor de llorer,
 verda aèria renor. (vs. 14-23)

El poema "ídols" relaciona també natura i amor. La vegetaltització del mite de l'andrògin tan intimamanet lligada a tota relació amorosa és present en les versos 3-6. Els amants són "dues / llavors nues dins un fruit que l'estiu / ha badat violent, i que

s'omple / d'aire". A més a més, els amants es troben en una cambra abraçats "davant la finestra / oberta al pendís d'oliveres", és a dir, el poeta fa participar al context natural de la relació amorosa.

En tots aquests poemes que estem esmentat l'element natural actua com a correlat imaginatiu de la relació la qual s'esdevé, però, dins un marc no natural, generalment la cambra d'una casa. Ara bé, Ferrater perquè s'afanya sempre a cercar el contrapunt d'una afirmació o un fenomen donat, va sentir el repte de situar una relació amorosa en plena natura: el poema "Bosc", el qual descriu una relació amorosa-sexual dins un bosc i el seu imaginari és basat en el binomi microcosmos / macrocosmos (és a dir, aquí la natura actua també com a correlat). El poema descriu el decorat i la disposició dels personatges de manera molt esquemàtica i amb una gran economia verbal:

Recorda. Cinc nivells.
 Terra i vida obscura.
 Una heura profusa.
 I ella. Damunt d'ella
 l'aranya oscil·lant,
 la vespa frement
 i tu (...) (vs. 1-7)

Aquests cinc nivells sobreposats són: 1) la terra i l'heura; 2) una noia 3) una aranya; 4) una vespa; 5) un home (el gènere del "tu" es fa explícit al vers 19). Aparentment, és altament inversemblant que un home estigui a sobre d'una vespa i d'una aranya

tot i aixafant-les damunt el cos d'una dona. En un altre tipus de poesia aquestes situacions es poden donar, però en l'obra de Ferrater trobarem ben poques concessions a la inversemblança i al pur onirisme. Això ens ha de fer pensar que l'aranya i la vespa no informen sobre la presència d'uns animals ni són imatges gratuïtes. Detectar el referent de la "vespa frement" no és difícil puix que Ferrater emprà imatges semblants i sempre amb un clar sentit sexual. El referent de l'aranya no pot ésser sinó el seu complementari o, dit altrament, l'"aranya oscil·lant" i la "vespa frement" simbolitzen el sexe femení i el masculí, respectivament. En conseqüència, la situació que se'ns està descrivint és la d'una parella fent l'amor a la natura o, millor, el seu record que és ara "un solatge espès d'instints ensonyats". Més formes de la natura apareixen a partir del vers setè:

(...) L'esbarzer
a frec teu, infecte
rovell. (...) (vs. 7-9)

La presència del rovell té unes clares implicacions temporals en els poemes "Le grand soir" i "Atra mater" i, en concret, fan referència al temps històric. Aquí el temps històric no sembla tenir cabuda, però potser sí el passat del poeta donat que el poema es presenta com una rememoració ("Recorda"). L'esbarzer rovellat podria funcionar com a fallàcia patètica del passat -en el sentit d'una relació amorosa del passat- o bé de l'edat del personatge

masculi -fet que fóra corroborat per una altre correlat: "sol hivernal" (v. 24).

Els versos 13-17 concretitzen l'espai natural en què són ajaguts els amants ("veieu enfilat-se / les soques dels roures") i el tipus de llum existent en el bosc; la llum esvalida pròpia dels boscos qualificada de "projecte de llum / cansat o inexpert" pot actuar com a correlat objectiu del paper masculí dins el coit si la relacionem amb tota la resta del poema:

Res no hi confiava,
 però et vas girar
 furtiu, ulls beguts.
 Un instant d'aguait
 i, brusc-excitades
 com nervis, les branques
 van reinar sobre
 de sol hivernal (vs. 18-25)

El personatge masculí: desconfiava de poder atènyer la culminació de l'acte, però finalment va aconseguir-ho. La inexperiència, el cansament o l'edat poden ésser-ne algunes de les causes. El sol d'hivern no és en absolut "inexpert" tot i que les seves vacil·lacions podrien fer-nos pensar el contrari; crec que aquest mateix plantejament és vàlid per al personatge. Cansats sí, tots dos, el primer per exigències del guió natural i l'altre per les del guió vital. No obstant això, ambdós aconsegueixen de culminar el seu projecte perquè el "sofre de sol hivernal" regalimant pel bosc no

pot tenir en aquest poema sinó una clara simbologia sexual. La tradició mítica del sol com a principi femení i la terra com a principi femení actua de ple en aquest poema. El bosc és l'espai de la relació amorosa microcòsmica i alhora és el boriçsol eròtic de la terra vitalitzat pels raigs solars. A més a més, amb aquest poema Ferrater ha aconseguit de replicar al simbolisme del bosc heretat del modernisme i del romanticisme (el misteri, la virginitat, el primitivisme telúric...) de que tant abominaven els noucentistes (43) i del pathos inherent en moltes de les recreacions naturals d'aquestes tendències estètiques.

Anem insistint de forma reiterada que *Les dones i els dies* presenten multitud de registres amorosos. En podriem veure un altre de força insòlit: el que apareix al poema "Esparver".

El poema s'estructura mitjançant una sèrie d'imatges força criptiques que giren al voltant d'un esparver. De fet, només hi ha una imatge que pot ésser llegida en sentit literal: mossegar un cabell curt. Aquest tret distintiu que posseïx aquesta imatge ens pot fer pensar que tal vegada en ella es trobi la clau interpretativa del poema.

Però comencem en sentit invers i plantegem la hipòtesi que aquesta imatge és també al·legòrica. Es podria tractar tal vegada del sentit simbòlic que atorga Baudelaire a l'acció de mossegar el cabell? M'estic referint al seu poema en prosa "Une hémisphère dans une chevelure" en que l'acte de mossegar el cabell de l'estimada simbolitza un ritus de mnemofàgia (positiva o negativa): "Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je

serpillie les cheveux élastiques et rebelles, il se semble que je mange des souvenirs" (44).

Podem mantenir aquesta lectura simbòlica perquè, com veurem tot seguit, la interpretació del poema no la contraduï. En efecte, que a "Esparver" el jo poètic mossegui el cabell del cos estimat i en aquest acte allunyi el remor de "la mar de noies" implica evidentment una actitud anemofàgica (oblidar les noies). I, si com ens diu el poema, la noia estimada és lluny i són lluny totes les noies, és lògic suposar que el cabell curt pertany a un home. Que es tracta d'una experiència homosexual sembla evident i no tan sols per aquest senyal, sinó pel fet que la persona que tempta és qualificada amb un nom d'au de presa (l'esparver), associació tradicionalment masculina que s'atribueix o bé al poeta (v.g. en el poema de Riba "Que jo no sigui més com un ocell tot sol...") o bé a l'amant-caçador. L'excepcionalitat d'aquesta relació en la poesia de Ferrater és reblada reiteradament amb l'adjectiu "furtiu" i és justificada per l'angoixosa absència de l'estimada i per la febrilitat d'una nit etilica d'un mal estiu. L'esparver sedueix l'amant fent-li creure que torna amb ell la noia que té lluny, engany que finalment acceptarà tot i deixant riure el seu cos amb el del jove temptador.

Només en una altra ocasió tornarem a trobar referències homosexuals, però en aquest cas aplicades a l'estimada: el poema "Noies", un dels millors exemples de poesia dramàtica en què és del tot indispensable la identificació de les dues veus del discurs (la primera és la de la noia). Aquest poema de presumpta infidelitat

amorosa apareix després d'un poema d'infidelitat heterosexual explícita en què la natura hivernal actua com a projecció material anímica ("Heu").

En resum, La combinatòria amorosa que presenta *Les dones* i els dies és sumament variada -caldría afegir encara l'amor adolescent de "Temps enrera", les ruptures amoroses de "Fi del món" i "El mutilat", etc.- i tota ella es troba circumscrita en els límits de l'amor real, concret i quotidià.

1. HIBNET, G., *op.cit.*.
2. DONNE, J., "The Extasie", *op. cit.*, p. 220-221.
3. PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alaiiza, 1975, ps. 274-296.
4. 'It may have been noticed that in the course of my observations on Browning's love poems I have made use a distinction between 'romantic' love and 'true love', on one occasion narrowing down the second expression by substituting 'married love'. I think the classification may legitimately attempted. Romantic love is the theme and inspiration of nearly all the love-poetry of the world - 'from Sappho to Spenser and from Shelley to Swinburne', with the *Sonnets* eclipsing them all, as George Saintsbury would say. Romantic love is the greatest of the minor arts. It has its origins in sex-excitement, beauty and the mystery of woman, which last factor may be accentuated by differences of station, nationality or age. It does not connote marriage; indeed the idea of permanence, or, as they say, of a 'bond', would kill it dead. Think of the great tributes to love - *Troilus and Criseyde*, "My mistress' eyes are nothing like the sun", *To his Coy Mistress*, *Green Grow the Rashers O*, *Epipsychidion*, *on the Way to Kew*, *Love in the Valley*, *When you are old and gray and full of sleep*"- the love that sings so passionately in these poems is essentially a thing in time, that glimmers and is gone, a Spring that will not wait for Autumn. Strange that passing love should breed undying verse. It is only in Browning, Patmore, Hardy, Henry Long of *The Exequy*, and some of the women poets, that you recognize a love transcending time, including indeed

romantic love and all its elements, but with vital modifications and additions. It is passionate, but not with the egotistic passion of romantic love, possessing instead a passion of tenderness and devotion; it is still based on sex, but with the secondary aspects of sex predominating; delight in beauty is enlarged to a sympathetic understanding of and admiration for a whole personality and a desire to see it flower to completeness; unlike romantic love, which seems to be strongest when its object is indifferent, scornful, or otherwise out of reach, true love must be reciprocated, does not change, and bears within itself the seeds of immortality. In short, true love is the spirit of happy marriage, and it is the kind of love which is found in the poems of Robert Browning more fully and frequently expressed than in any other poet", DUFFIN, H.C., *Amphibian: A Reconsideration of Browning*, Bowes & Bowes, London, 1956, p. 93.

5. En el sèdi publicitari: trobem sovint l'associació de dona i misteri. La dona com a perenne seducció inaccessible: "*Une femme est une île*" resa un anunci de perfum.

6. De fet, en arribar a la seva maduresa Graves vincula tota la seva poètica amb l'amor: "La poesía, se puede decir, pasa a través de tres etapas distintas: primero, la iniciación al amor por Vesta en sus antiguas formas de afecto y compañerismo; luego, su experiencia de la muerte y resurrección a cargo de la Diosa Blanca, y por último la certeza en el amor, otorgada por la Diosa Negra, su más que Musa. Ella promete un nuevo y apacible vínculo entre hombre y mujer, correspondiendo a una realidad final del amor, en la cual el vínculo patriarcal del matrimonio va a desaparecer. A diferencia de Vesta, la Diosa Negra ha experimentado el bien y el mal, el amor y el odio, la verdad y la falsedad, en la

persona de su propia hermana; pero ella elige lo que es bueno, "rechazando al amor de serpiente y la carne de cadáver que deleita a la Diosa Blanca. Fiel como Vesta, alegre y aventurera como la Diosa Blanca, ella conducirá al hombre de nuevo al instinto seguro del amor, que él desechó por el amor intelectual", cit. per O'PREY, P., próleg a GRAVES, R., *Cien poemas*, Lumen, Barcelona, 1911, ps. 25-26.

7. ELIOT, T.S., "Baudelaire", *Selected Essays*, op. cit., p. 377.

8. FERRATE, J., *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot*, op. cit., p. 104. Per a més referències sobre Matelda, cf. capítols XXVIII, XXIX, XXXII i XXXIII del *Purgatori* de Dante.

9. DONNE, J., "The dreame", op. cit., ps. 186-189.

10. Tal vegada, podríem veure una rèplica amoroso-moral en el forma "la mena un seny d'ofrena" si la reetem a la que usa Carner en el poema "Adán s'adreça a Eva" -que és també una recreació mitològica en què Carner adopta, però, un registre irònic: "m'hi mena un seny estricte".

11. Sobre la fortuna de la història de Troilus and Cressida cf. BRADBROOK, H.C., "What Shakespeare Did to Chaucer's 'Troilus and Criseyde'", *Shakespeare Quarterly*, Estiu 1958, ps. 311-319; KIMBROUGH, R., *Shakespeare's "Troilus and Cressida" and its Setting*, Harvard U.P., Cambridge, 1964; PRESSON, R.K., *Shakespeare's "Troilus and Cressida" and the Legends of Troy*, Wisconsin U.P., Madison, 1953; ROLLINS, H.E., "The Troilus-Cressida Story from Chaucer to Shakespeare", *PMLA*, 1917, ps. 384-409; YOUNG, K., *The Origin and Development of the Story of Troilus and Criseyde*, Kegan Paul, London, 1908.

12. SHAKESPEARE, W., *Troilus and Cressida, The Complete Works*, Oxford U.P., 1900, p. 540.

13. PRIETO, A., VILLENA, L.A. de, *El tema del amor en la poesía, op. cit.*.

14. Aquest és el títol amb què l'autor el publica a l'*Antologia de la Poesia Reusenca 1961*, Centre de Lectura de Reus, 1962.

15. DONNE, J., "Tutelage", *op. cit.*, ps. 70-71.

16. GARCIA BERRIO, A., "Lingüística textual y texto lírico (la tradición textual como contexto)", *Revista española de lingüística*, 1978, 1, p. 48.

17. LOPEZ-PICO, J.S., "Estramps", III, *Amor, Senyor, Obres completes*, I, Biblioteca Excelsa, Barcelona, 1948, p. 38; BARTRINA, J.M., *Obras poéticas*, Barcelona, 1939, p. 61.

Podreu trobar més reflexions sobre el tema en el capítol IV, 2.2. de MACIÀ, X., PERPINYÀ, N., *La poesia de Gabriel Ferrater, op. cit.*.

18. Sobre el *carpe diem* existeix un estudi molt interessant de A. Garcia Berrio en què demostra com la importància d'aquest *topos* en la poesia del segle d'or espanyol ha estat erròniament interpretada i sobrevalorada. (GARCIA BERRIO, A., "Tipología textual y análisis del microcomponente (sonetos españoles del "carpe diem", *Lingüística del texto y crítica literaria*, A. Corazón, Madrid, 1978).

19. MARVELL, A., "To his Coy Mistress", *The Poems of Andrew Marvell*, a cura de J. Reeves i M. Seymour-Smith, Heinemann, London, 1978 (1969), ps. 33-34. Dono la traducció que J. Ferraté ha fet d'aquest poema inclosa a les notes de *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot, op. cit.*, p. 140:

"Bonica, a tu, mai més no et trobaran,
ni cap ressò, dins la volta de marbre,

no tindrà el cant; violaran els cucs
 una virginitat tant temps servada,
 i es farà pols el teu honor llamenc
 i tot el meu desig parará en cendra:
 prou que és la tomba un lloc arrezerat,
 però ningú, si hi en sembla, no s'hi abraça" (vs. 25-32).

20. Un dels poemes de Thomas Hood més paradigmàtic de l'escepticisme irònic envers la fenomenologia sensible de l'ésser humà és "Síntomes d'ossificació" que pertany al llibre *Hood's own: or, laughter from year to year*, títol ja prou significatiu del to càustic que recorre tot el llibre. "Síntomes d'ossificació" descriu de manera displicent i humorística l'absoluta manca d'emoció que li provoquen esdeveniments o passatges literaris potencialment entenedridders. El seu refrany ("I hear my heart is ossifying") actua com a resum del poema i com antídote de tanta afectació "cardiològica".

21. Per bé que, segons esmenta Gil de Biedma, el refrany d'aquest poema és un passeig amb Ivonne Barral, el tema del poema és transferible a una relació amorosa.

22. GOETHE, J.W., *Anys d'aprenentatge de Wilhem Meister*, op. cit., p. 25.

23. Per exemple, *Carta a una desconeguda* de Max Ophüls, *Sabrina* de Billy Wilder i *Invitació a la vida* de Douglas Sirk. El tòpic invertit (és a dir, ella l'espera a ell) es troba en la pel·lícula de Stanley Donen traduïda en la versió espanyola com a *Lio en Rio*. I podríem citar encara l'antològica pel·lícula d'A. Lewin, *Pandora i l'holandès errant*, en què l'holandès (James Mason) ha estat

esperant durant segles l'arribada de la Única dona que el pot alliberar del seu tràgic destí: Pandora (Ava Gardner).

24. Una de les metàfores del sentiment maternal més deliciosament impactants que he trobat és aquesta de Musil, creada a partir d'un dels processos més cars a Ferrater, el materialitzador-quotidià-modern: " [Walter] cuando le torturaba su impotencia se refugiaba en ella como una criatura que busca leche y cama, pero el pequeño cuerpo inquieto de Clarisse no era maternal. Se consideraba acechada por un parásito que quería anidar en su cuerpo, y Clarisse se negaba, despreciaba el calor de lavadora a presión en la que él buscaba consuelo." -el subratllat és meu-, MUSIL, R., *El hombre sin atributos*, I, op. cit., p. 65.

25. Gairebé es pot dir que la cambrà amorosa ferrateriana ha creat tota una tradició en la poesia catalana contemporània i, més en concret encara, les imitacions de "Cambrà de la tardor" han estat nombrosíssimes. Vegem, per exemple, aquest poema de F. Formosa:

"Torno a la cambrà exigua

on vam ser una vegada.

A sota hi ha una plaça

amb una estàtua blanca

que té la teva cara.

Algú ha tancat la porta.

Obro la balconada

i veig coloms que volten

la teva estàtua blanca.

Em queda aquí. Com sempre,

sense cedir a la calma.

El dia que vindràs

per segona vegada

en aquest lloc, creat

només per recrear-te,

a'hi sobtarà un final,

que no serà el final,

i em tornaràs la calma"

FORNOSA, F., "Cançoner", 7, *Si tot és dintre, op. cit.*, p. 100.

26. L'anècdota comercial que ara relataré denota fins a quin punt "Posseit" ha aconseguit cotes altíssimes de popularitat i és hàbil per colpir les fibres sensibles. Sense que això sigui en absolut un retret que vulgui qüestionar la vàlua del poema que sens dubte la té amb escreix. Fa alguns anys vaig trobar-me en una botiga de regals útils i inútils un petit estoig de color rosa d'uns 5 x 5 cm. en l'interior del qual eren escrits uns versos amb la grafia invertida i en una delicadíssima lletra anglesa. El poema - que no era sinó "Posseit" de Gabriel Ferrater - es podia llegir gràcies a un mirallet que es trobava incrustat en el full dret de l'estoig.

27.

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
 Et nos amours
 Faut-il qu'il n'en souvienn
 La joie venait toujours après la peine

 Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont je demeure

 Les mains dans les mains restons face à face
 Tandis que sous
 Le pont de nos bras passe
 Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
 L'amour s'en va
 Comme la vie est lente
 Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
 Ni temps passé
 Ni les amours reviennent
 Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont je demeure"

APOLLINAIRE, G., "Le pont Mirabeau", *Alcools* (1913), Gallimard, Paris, 1976, p.
 45.

28. APOLLINAIRE, G., "A la sante", *Ibidem*, p. 86.

29.

"La cambra era vulgar i miserable,
 oculta als dalts de la taverna equivocada.

Per la finestra es veia el carreró
estret i brut. Arribaven, de baix,
les veus d'uns quants obrers
que jugaven a cartes i que reien.

I allí, damunt del llit plebeu i humil,
vaig obtenir el cos de l'amor, vaig tenir els llavis
sensuals i rosats de l'embriagament-
rosats d'un embriagament tan fort que, fins i tot
ara, que escric, passats tants anys!,
a casa, sol, em torno a embriagar."

*Les poesies de C.P. Cavafis, op. cit., p. 94. Cf. una comentari més detallat de la relació entre aquest poema i "Cabra de la tardor" en el nostre article MACIÀ, X., PERPINYA, N., "Soc més lluny que estimar-te", més enllà del plagiat: *Cabra de la tardor i La Il·lipo*, de Gabriel Ferrater", op. cit..*

30.

"Cos, recorda't no sols de com vas ser estimat,
no solament dels llits on et vas estirar,
sinó també d'aquells desigs que resplendien
per tu en els ulls obertament,
que trenciaven en la veu -i algun
obstacle fortuït els va fer inútils.
Ara que tot és ja dins el passat,
sembla quasi com si també t'hi haguessis

lliurat, a aquells desigs -com resplendien,
 recorda-ho, en els ulls que en tu es fixaven;
 com tremolaven en la veu, per tu, recorda-ho, cos"

Les poesies de C.P. Cavafis, op. cit., p. 119.

31. Cf. una anàlisi més detallada de la relació entre el poema de Pavese "Dopo" i el de Ferrater "Cambra de la tardor" a MACIÀ, X., PERPINYA, N., "Sóc més lluny que estimar-te (...)", *op. cit.*

32.

"What are you thinking of? What thinking? What?
 I never know what you are thinking. Think."

I think we are in rat's alley
 Where the dead man lost their bones.

"What is that noise?"

The wind under the door.

"What is that noise now? What is the wind doing?"

Nothing and nothing.

"Do

You know nothing? Do you see nothing? Do you

remember

Nothing?"

I remember

those are pearls that were his eyes"

("¿Qué estás ara pensant? ¿Qué penses? ¿Qué? / No sé mai res del que tu penses. Pensa." / Penso que som al sender de les rates / on els morts hi van perdre els ossos. / "¿Qué és, aquest soroll?" / El vent sota la porta. / I aquest soroll, ¿qué és? El vent, ¿qué fa?" / Res, et dic, res. /

"Però, ¿qué no / saps res? ¿Que no veus res? ¿Que no et recordes / de res?" / Recordo: / el que eren ulls són perles ara") (vs. 113-125), ELIOT, T.S., "Una partida d'estacs", dins FERRATE, J., *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot*, op. cit., ps. 26-27.

33. "Me esperan ya sus brazos: son de carne / no de agua cual los tuyos, / se deuran allí, brizado por la dicha, / sintiéndose al seguro. / También allí hay vaivén, pero es de pecho / para el amor desnudo, / hay que vivir y de la vida es ese / nuestro consuelo único. / Llévame, mar, llévame pronto a casa, / no se hagas perder rumbo.", UNAMUNO, M. de, *Poesía*, op. cit., p. 872.

34. "Ese correr el mismo riesgo los dos amantes [Erec i Enide] frente al acostumbrado planteamiento de caballeros que vagan solitarios y de damas que permanecen a la espera en los castillos, ese enfrentarse al vasallaje amoroso, real o ideal, a la dama, es una suerte de canto a una unión distinta que a Ferrater, al "cocodrilo de cuarenta años" de 1961, debió de resultarle profundamente sugerente. El nos da su propia pista: en vez de someter a la destinataria de su poema a una idealización trovadoresca, le propondrá el tranquilo y seguro talante de Enide, su juventud, la fuerza de su amor y la fe en el vínculo matrimonial. Por eso puede decirse que el *Poema inacabado* parece, además de un poema de amor, una petición de matrimonio.", MARGARIT, J., ROVIRA, P., op. cit.,

35.

"Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
 Assise auprès du feu, dévidant et filant,
 Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant:
 "Ronsard me célébrait au temps que j'étais belle."
 Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
 Déjà sous le labeur à demi sommeillant,
 Qui au bruit de Ronsard ne s'aïlle réveillant,
 Bénissant votre nom de louange immortelle.
 Je serai sous la terre, et fantôme sans os,
 Par les ombres nyctes je prendrai mon repos;
 Vous serez au foyer une vieille accroupie,
 Regrettant mon amour et votre fier dédain.
 Vivez, se n'en croyez, n'attendez à demain;
 Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie."

RONSARD, P. de, *Hélène de Surgères*, V, (1578), *Poésies choisies*, Garnier, Paris,
 1969, p. 127.

36.

"WHEN YOU ARE OLD

When you are old and grey and full of sleep,
 And nodding by the fire, take down this book,
 And slowly read, and dream of the soft look
 Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many love your moments of glad grace,
 And loved your beauty; with love false or true,
 But one man loved the pilgrim soul in you,
 And loved the sorrows of your changing face;
 And bending down beside the glowing bars,
 Murmur, a little sadly, how Love fled
 And paced upon the mountains overhead
 And hid his face amid a crowd of stars".

YEATS, W.B., *The Rose* (1893), *Collected Poems*, Macmillan, London, 1961, p. 46.

37. RONSARD, P. de, *Hélène de Surgères*, VII, *op. cit.*.

38.

"Oh flors, per fi germanes de les mans exquisides
 de les noies de sempre, que us cenyien en ram!
 Quan, sovint, al taulell del jarri, conferides,
 us ajaleu, exànimés, en despatiat aixam,

 esperant l'aigua pura que de nou us redreça
 de la mort començada, i encara us alzineu
 copsades per uns dits que irradien benèsser,
 molt més sensibles i guaridors que no penseu,

 i us retrobeu al vas, en dolça germanor,
 on tendres! tot bevent-vos la nova saba humida;
 com si fos un lligam amb qui us tallà la vida,

s'envola de vosaltres l'alada tebior
 de les noies, timent confessió dels vilans
 pecats que cometereu, en collir-vos, les mans"

"Blumen, ihr schliesslich der ordnenden Händen verwandte, / (Händen der Mädchen von einst und jetzt), / die auf dem Gartentisch oft von Kante zu Kante / lagen, ermattet und sanft verletzt, // wartend des Wassers, das sie noch einmal erhole / aus dem begonnenen Tod-, and nun / wieder erhobene zwischen die strömenden Pole / fühlender Finger, die wohizutun // mehr noch vermögen, als ihr ahnetet, ihr leichten, / wenn ihr euch wiederfindet im Frug, / langsam erkühlend und warms der Mädchen, wie Beichten, // von euch gebend, wie trübe erlösende Sünden, / die das Gepflücktsein beging, als Bezug / wieder zu ihnen, die sich euch blühend verbünden", RILKE, R.M., *Sonets a Orfeu*, VII-2, traducció d'A. Badia, *Els Marges*, 10, 1977, p. 51.

39. 6. Ferrater agrupa aquest tipus de compost (el mateix cas que "paper enredat") en tercer lloc en el seu article "La composició nominal" (1970) i en diu: "Es tracta també d'un tipus conjuntiu, però la conjunció, a sobre de no ésser additiva, com ja no ho era al tipus segon, té una funció molt peculiar (...) la relació entre els dos termes és dissimètrica (...) El primer substantiu fa doncs de "cap" (en el sentit de Bloomfield) de la construcció, i el segon el determina. Ara, és una determinació força curiosa, bàsicament metafòrica. (...) Les frases d'on provenen aquests compostos són doncs del tipus *A és com B* (per la funció, per l'aparença, etc.), FERRATER, G.: *Sobre el llenguatge*, op. cit., p. 57.

40. Aquest és el primer vers del poema 47 de *Die Heimkehr* de Heine:

"Du bist wie eine Blume,

"Ets com una flor,

So hold und schön und rein;	tan xamosa i bonica i pura.
Ich schau' dich an, und Wehmut	Et miro, i la melangia
Schleicht mir ins Herz hinein.	s'essuny dins el meu cor.

Mir ist, als ob ich die Hände	Em fa l'efecte com si t'hagués
Aufs Haupt dir legen sollt'	de posar les mans sobre el cap
Betend, daß Gott dich erhalte	tot pregant que Déu et conservi
So rein und schön und hold"	tan pura i bonica i xamosa"

(HEINE, H., *Die Heimkehr*, V, *Buch der Lieder*, Sena, ed. de l'edició de 1884)

(traducció de J. Murgades)

41. [Cito només els versos 281-302 del tercer llibre.]

"There are many other flowers,
 I could recall
 for your pleasure:
 the small yellow sweet-scented violet
 that grew
 in marshy places!
 You were like those
 though I quickly
 corrected myself
 for you were a woman
 and no flower
 and had to face
 the problems which confront a woman.

But you were for all that
 flowerlike
 and I say this to you now
 and it is the thing
 which compounded
 my torment
 that I never
 forgot it
 You have forgiven me
 making me new again."

WILLIAMS, W.C., *Viaje hacia el Amor y otros poemas (1954-1962)*, Trieste, Madrid, 1981, ps. 231. [Com a curiositat constato que en la traducció al castellà de C. Martín Baste, és ella qui, al quart vers, ha passat per alt que la flor era groga]

43. "El Bosc ha constituït per molta estona un dels tèmics més estimats dins la poesia catalana. L'elogi del bosc, ella l'ha fet en varis meres, i molt sovint amb un singular accent agressiu contr aquelles coses que, no sent bosc, s'entenia que li eren com oposades. Assolia així el Bosc, per damunt son valor estètic i higiènic, una mena de valor moral, i patriòtic i tot... Del Bosc se deia, com dels cims de les muntanyes, que allí "s'hi troba la veritable Catalunya..." - El dia en què algun esperit crític formulà, amb prou perspicàcia, la completa "taula de valors", que, fins ben poc fa, ha estat en ús dins la nostra vida ideal, haurà de detenir-se sobre aquest curiosíssim fet, que el Catalanisme, per anys i anys, ha fet les valls profundes objecte dels més violents menyspreus, en consideració

a les altures, i ha maleït de les ciutats, per a major glòria de les selves. Prestigi doble, el d'aquestes, romàntic d'una part, naturalista de l'altra. (...) Ara bé, diu la poesia excursionista, pobra d'experiència, i què cosa pot més proporcionar la il·lusió de la lluyaduria romàntica, de l'indret, misteriós i "verge", si no és el bosc?... Bosc, ademés, consona fàcilment amb castell feudal, i les dues aficions de l'època [l'exotisme virginal i el passat remot] es trobaven satisfetes així ...- Vingué la passa naturalista. El castell feudal ne sofri, però el bosc, gens. Com abans s'havia convingut en què ell era "lo més poètic", ara es convingué en què era "lo més natural". (Ja sabeu que "és més natural" la calor si ve d'una cuina invisible que d'un estuf visible...) I els poetes del temps reeditaren l'elogi de les selves, i hi varen trobar novament "la veritable Catalunya", perquè la veritable Catalunya havia de ser una cosa "ben natural"...". ORS, E., d', "El Bosc", (1909), *Glossari, op. cit.*, p. 84.

44. BAUDELAIRE, C., *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 301.

III. 3.

PERSONALITZACIÓ

III. 3. 1. EL PAS DEL TEMPS

III. 3. 1. 1. EL PRESENT FERRATERIA, EL MOMENT DE VISIÓ I EL POEMA-RIU

Ja l'any 1964 Salvador Clotas (1) subratllava la importància del present ferrateria com a tret substancial de *Les dones i els dies* gràcies al qual el poeta s'allunya del gènere líric a l'ús evocador i nostàlgic del temps passat.

En efecte, el temps present és el temps predominant en setanta-quatre dels cent-tretze poemes de l'obra completa, o, el que és el mateix, en el 65 % dels poemes de la producció (2). El present ferrateria no és un present intemporal, sinó que a l'igual que el que ocorre amb el temps de la realitat posseeix un passat i pren en consideració el futur (3). Des del present es jutja el passat, es reflexiona sobre l'acte d'escriptura que s'està realitzant, s'estima i s'observa el món, de tal manera que quan hom llegeix els poemes de *Les dones i els dies* no se sent "transportat" a temps perduts ni escolta descripcions de segona mà, sinó que gràcies als elements deictics temporals i espacials ("ara", "aquí"), en aquest moment, en el precís moment de la lectura estan succeint coses. Les

experiències són presentades i no descrites, a la manera d'una representació teatral que es performa de nou en cadascuna de les lectures i per a cada nou lector. Quan hom llegeix

Ja fa unes quantes hores que és aquí,
 Parts del seu cos, no les més íntimes
 però parts del seu cos, s'han escapat
 i repartit pel 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 meua.

lectura i acció succeeixen a l'unison de la mateixa manera que en una obra de teatre el desenvolupament de la trama i la seva percepció pel públic esdevenen a l'hora. L'ara del llegir i l'ara poètic es fonen; i la *deixí en fantasma* permet que aquesta cambra i l'aquí des dels quals ens parla el personatge adquireixin consistència real i ens mostrin l'espai concret en què s'esdevé l'experiència formulada.

Molt sovint també, el present ferraterià consisteix en un simple instant -la marca temporal amb més rendiment és "ara" (4)- en què es desenrotlla el procés de pensament i/o l'acció, el qual coincideix amb el temps esmerçat en la lectura del poema. La majoria dels poetes concomitants amb Ferrater als quals es remet conscientment han practicat la poètica de l'instant o l'anomenada poètica dels "moments de visió": William Wordsworth ("There are in our

existence "spots of time" - moments when, with sudden clarity it is possible to "see into the heart of things"), Hopkins (el seu concepte d'*inscape* -cf. nota 49 de l'apartat II. 1.), Thomas Hardy i els seus *moments of vision* o C.P. Cavafis: "Goig de la carn / entre vestits mig descordats; / nuesa de la carn, un instant - visió / que ha traspassat vint-i-sis anys; i que ara ve / a romandre en aquesta poesia." (5).

En un instant es pot tornar a entrellucar el propi passat ("Un pas insegur"), el passat remot imaginari ("Maixença"), i també es pot fer present el futur en una llambregada ("La cara"); hi ha instants que captiven el poeta ("Si puc"); instants en què el present es veu amb una intensitat i claredat desacostumada ("Tant no turmenta"); instants en què queda copsat el sentit d'una relació amorosa ("Signe", "Lorelei"); instants deliciosos perquè anuncien l'imminent esclat vital ("Paisatge amb figures", "Bosc"). Però no tothom sap llegir el sincretisme de l'instant, no tothom és atent als moments de visió que ens ofereix el món; el poeta sí, el poeta sap aprehendre la força estètica i ètica dels instants rics ("Signe", "Les generacions").

Aquestes percepcions momentànies per la seva substancial subjectivitat són pròpies de l'idealisme de l'impressionisme modern que arrenca des del romanticisme i parlen de la crisi del positivisme: els objectes no existeixen *per se*, sinó en mi perquè jo els personalitzo i, alhora, només existeixen ara, segons la percepció que tinc en un moment donat i que pot variar molt de moment a moment de tal manera que cadascuna de les impressions determinarà

un objecte distint. Idealisme de qual participa també tot l'art modern des de les catedrals de Chartres de Monet al cubisme, per posar només dos exemples paradigmàtics i que en literatura es troba des d'un Joseph Conrad, el qual diu a la fi del *Lord Jim*: "Tot això va succeir en molt pocs anys temps del que he trigat a narrar-ho, sobretot perquè el meu objectiu és reflectir en tranquil·la conversa l'efecte instantani d'impressions visuals", fins a un Jorge Guillén: "La hora cife el instante único con carácter impenetrable. Por esta razón los objetos son descritos en la plenitud de una hora concreta; Once de la mañana, las cinco de la tarde..." (6), passant pel moviment Imaginista.

Ara bé: com hem anat insistint al llarg d'aquest estudi, Ferrater cerca sempre la duplicitat moral i la variabilitat estètica de cadascuna de les experiències sobre la qual reflexiona. Actitud relativitzadora que trobem també en el conreu poètic dels fenòmens temporals ja que al costat de la poètica de l'instant, Ferrater realitza també el que podríem anomenar poemes-riu (els que són tan freqüents en la poesia de Pavese i que ell defineix com a poemes que oscil·len entre la psicologia i la crònica i els que tenen més punts de contacte amb el gènere èpic) en què se'ns narra històries que transcorren en un període de temps molt més ampli i en què ens conta vides de personatges, cicles generacionals, maneres de viure durant un període històric determinat, etc. ("In memoriam", "Faula primera", "Faula segona", "Poema inacabat", "Els innocents", "Les generacions", "L'oncle").

Amb tot, tant el poema-riu pavesià com el ferraterià no és sinó una suma de moments poètics encadenats lògicament. No són

simples narracions denotatives, sinó que en elles l'argument es tractat d'igual manera que en els poemes de moments de visió mitjançant correlats objectius que en el poema riu s'uniran uns amb els altres amb lligam hipotàctic o paratàctic. Correlats que no seran simples decorats de la trama o epítets dels personatges, sinó que seran, com subratlla el propi Pavese, l'argument *per se* del relat i la manera *personalitzada* segons la qual l'autor concep una història donada (és a dir, les mateixes funcions que posseeixen en els poemes de moments de visió):

Avevo dunque scoperto il valore dell'immagine, e quest'immagine (ecco il premio della testardaggine con cui avevo insistito sull'oggettività del racconto) non la intendevo più retoricamente come traslato, come decorazione più o meno arbitraria sovrapposta all'oggettività narrativa. Quest'immagine era, oscuramente, il racconto stesso. Che l'eremita apparisse colore delle felci bruciate non voleva dire che io istituissi un parallelo tra eremita e felci per rendere più evidente la figura dell'eremita o quella delle felci. Voleva dire che io scoprivo un *rapporto fantastico* tra eremita e felci, tra eremita e paesaggio (si può continuare: tra eremita e ragazze, tra visitatori e villani, tra ragazze e vegetazione, tra eremita e capra, tra eremita e sterchi, tra alto e basso) *che era esso argomento del racconto*. (...) Ero risalito (o mi pareva) alla fonte prima di ogni attività poetica, che avrei potuto così definire: sforzo di rendere come un tutto sufficiente un complesso di rapporti fantastici nei quali consista la propria percezione di una realtà. (7)

III. 3. 1. 2. LA PUGNA ENTRE EL TEMPS NATURAL I EL TEMPS HUMA

Els moments de puixança del temps natural són el migdia, la primavera i l'estiu els quals coincideixen amb els moments lírics tradicionals d'exaltació vital i sentimental. Hem vist ja en el capítol de la terrenalitat que la poesia de Ferrater no s'acordava amb el clímax solar del jorn, desacord que, tot seguit, observarem que es produeix molt sovint també respecte als períodes estacionals més exultants.

A excepció de "Kensington", "Lorelei" i "Ídols" (8) a *Les dones i els dies* l'estiu apareix com el temps de separació amorosa (v.g. "Cambra de la tardor", "Tro vos mi siatz renduda", "Esparver", "Poema inacabat", "Solstici"). L'estiu no és, doncs, el temps de l'eufòria amorosa, sinó el temps repudiat ple de solitud de la mateixa manera que l'hora del migdia solar aclapara l'home que no espera sinó l'arribada del capvespre per reunir-se amb la seva estimada.

A més a més de l'actitud antitòpica que suposa aquest fet, hom podria relacionar-la en base a algunes dades conegudes de la biografia del poeta que nosaltres només considerem pertinents en tant que es troben reflectides en la seva poesia. La dada biografiada és aquesta: el jo narrador de "Poema inacabat" -un alter

ego de l'autor- esmenta en els primers versos la condició d'estudianta de la seva estimada. En conseqüència, l'estiu aïhora que allunya el món acadèmic allunya també els amants. Aquest fet ens fa adonar-nos un altre cop que la vida que transcorre a *Les dones i els dies* té uns mecanismes extremadament similars als de la vida real.

Però també un altre cop hem de constatar que l'autor no presenta les experiències des d'un sol biaix ni ètic ni estètic ja que els cànons tradicionals temporals tenen també cabuda en aquesta poesia: a "Neu" i a "El mutilat" s'associa l'hivern ("vindran mesos amb erra") amb l'apaivagament amorós i a "Les mosques d'octubre", "Però non mi destar", "L'oncle" i "La vida perdurable" l'hivern serveix com a projecció de l'apaivagament vital. A "Madchen", però, els colors de la joventut contrasten sobre la neu amorfa i a "Tres llimones" tres figures (femenines) amarades de sol provoquen un contrast amb l'aspre d'una llosa en un gener benigne. I, encara, a "No una casa" l'hivern és usat com a metàfora cromàtica per als llençols d'una relació amorosa puixant.

Aquest moviment pendular entre entre tòpic i antitòpic és present també en la presència de la primavera en aquesta poesia. Mentre que a "Floral" trobem l'associació tradicional entre dones i primavera presentada mitjançant unes imatges cromàtiques (en què no manca, però, el to de quotidianitat dels vestits), a "Primavera" l'estació vernal només és vista amb entusiasme per "l'idiota natural" i no pas pel narrador que considera el gran *décalage* existent entre el cicle natural i la linealitat decadent de l'espècie humana. També

Brecht pren una actitud antilirica i de rivalitat envers la natura en el poema "Del pobre B.B.": "En clarejar, damunt l'alba gisa es pixen els avets, / i els seus paràsits, els ocells, es posen a cridar" (9), antilirisme natural que es present en molts altres escriptors moderns com Nabokov el qual a *Ada or the ardor* qualifica als ocells de subalimentats i superfrustrats o com Eliot:

April is the cruellest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain (10)

Paral·lelament a l'oscil·lació ferrateriana entre tòpic i antitòpic, trobem la mudable percepció personal del temps que a voltes es vist com un moviment extremadament lent ("Paisatge amb figures", "Kore" o "Solstici") i d'altres extremadament ràpid ("Fill", "In memoriam"...), i, encara, a voltes moros i accelerat alhora ("By natural piety", "Cambra de la tardor", "També"); mutabilitat que s'enfronta a la monotonia uniforme i previsible de la periodicitat natural i de la periodicitat arbitrària despersonalitzada (els segons, els minuts, les hores, els dies, les setmanes, els mesos, les estacions, els anys...).

La diferència més important entre la concepció objectiva del temps i la concepció poètica ferrateriana del temps rau en la distinció entre abstracte i concret. Mentre que el temps per se és un concepte abstracte i immaterial per definició, el temps ferraterià tendeix sempre a encarnar-se en matèria -com anticipàvem ja en el

capítol de la terrenalitat en què observàvem la projecció del temps cronològic en l'atmosfèric: els dies com a "grillons de taronja"; la "mar d'un temps" i "un temps de molts camins"; "l'avui li era transparent, prim de fluència"; el "tallar temps"; "un temps que se m'ha fet vell"; els "pollosos anys quarantes"; l'"anar passant dies i empenyent anys"; "que els anys com el vi guanyen amb els anys (fins que s'esbraven)"; els "torns de les pintes marquen temps"; "dies premtuts, grums de sang i d'ossets"; "el temps se'ls ennuegui"; "el mantegós seixanta-dos"; els anys blaus i els anys bruns; la col·lecció de dies repetits, etc.

El punt de confluència més íntima entre el temps real (social) i el temps fictici ferraterià és el de l'obsessió per la computabilització del temps. De la mateixa manera que en la realitat el rellotge determina en gran mesura els esdeveniments del dia i el calendari les etapes de una vida, l'obsessiva precisió temporal de la poesia de Ferrater ens recorda continuament que som fets de temps i que el temps ens determina. I, alhora, aquesta precisió temporal suposa un altre punt de discrepància envers el temps natural, ja que la linealitat additiva del temps humà (el real i el fictici ferraterià) s'oposa a la ciclicitat del temps natural.

Crec que aquest inventari d'exemples dona una idea prou aproximada del que estem dient: "avui (dimarts tres)", "han passat cinc dies", "tres dies que no rebo carta", "després de vint minuts per neu", "ja fa mitja hora que tenia una altra escala per pujar", "Oh, només per dos dies", "Arribaré, amb els tres que em manquen al vers mil tres-cents trenta-quatre", "quatre mesos lluny de l'estiu",

"catorze dies que faig versos i en tinc més de set-cents d'estesos. Bona marca", "ja fa deu dies amb escriu", "deixa passar tres hores", "fa uns minuts tot just", "les deu de la nit", "fa dos anys i quatre mesos", "passats tres dies" "dos dies després", "eren les quatre de la tarda", "setembre del seixanta-u", "juny del quaranta", "ja fa trenta anys dels anys més bruns", "la primavera del cinquanta-dos", "l'any setze (un any abans de quasi tot)", "any trenta-vuit", "un dia del seixanta-dos", "va ser per l'any quaranta-quatre", "els anys primers de la postguerra", "va arribar l'any quaranta-cinc", "quatorze anys i quatre mesos", "quan faltien quatorze dies perquè tingués, Julia, dinou anys", "trenta-set horitzons rectes i prim", "trenta anys", "cocodrilot de quaranta anys", "els seus vint anys", "has fet vint-i-sis anys", "aquells anyellets de vint anys", "set-mil set-cents seixanta-cinc dies".

A diferència del substancial caràcter cíclic del temps natural, el temps humà (el real (social) i el fictici ferraterià) no es renoua, sinó que adopta una forma parabòlica regressiva. Aquesta tendència degenerativa que s'esdevé passada la joventut és la responsable del desdésig de futur que s'observa en alguns poemes de la producció poètica ferrateriana ("Punta de dia", "Les mosques d'octubre", "La vida perdurable"), desdésig que és també present en molts dels escriptors contemporanis admirats per Ferrater (11). La lluita humana contra el pas del temps és la causant de l'escepticisme envers la renovació continua del temps natural. Una au fènix profundament envejada i execrada. Aquesta dissociació

ferrateriana entre sensibilitat humana i sensibilitat natural suposa un altre exemple de la crisi contemporània de la *pathetic fallacy* en què es palesa el fenomen de desharmonització de l'home i la natura (12).

III. 3. 1. 2. 1. LA JOVENTUT I
LA VELLESA: EL RIURE I LA POR

Acaso la poesía, al menos cierto aspecto de la poesía, requiera un estado de espíritu juvenil, y hasta no es raro que el poder de la juventud lo prolongue la poesía en el poeta más allá del tiempo asignado para aquella.

L. Cernuda

La rebel·lió dels poetes enfront de la vellesa és una de les constants temàtiques més importants de la història de la literatura. Des del "Je plains le temps de sa jeunesse" de Villon al "Contra la edad se alza el futuro" de Guillén passant pel drama de la vellesa de Wilde el qual no consisteix a ser vell sino a haver estat jove o per Montaigne i la seva constatació que la mort de la joventut és una mort més dura que no pas la de tota una vida agonitzant, tots els escriptors amb independència de llur estètica i de llur època tenen en comú l'aversion al pas del temps. Aversió que s'inicia abans de l'arribada de la vellesa, tot just quan hom perd la joventut i se n'adona com Faust que "per follejar sóc massa vell / i per matar el desig no sóc prou vell encara". Ferrater es posa a escriure justament en aquest moment i adopta com a jo poètic el de l'home que viu en la més bàrbara de totes les edats mitjanes:

Of all the barbarous middle ages, that

Which is most barbarous is the middle age
 Of man; it is -I really scarce know what:
 But when we hover between fool and sange
 And don't know justly what we would be at-
 A period something like a printed page
 Black letter upon foolscap, while our hair
 Grows grizzled, and we are not what we were. (13)

Diu Pavese que hom envelleix de dues maneres: no esperant res de ningú i ni tan sols de nosaltres mateixos (petrificació, vegetalisme, idiotisme) o esperant només de nosaltres mateixos (laboriositat). Des d'aquest punt de vista el protagonista de *Les dones i els dies* no es pot pas dir que es presenti com a vell, puix que espera molt menys de si mateix que dels altres (les dones). De fet, el Ferrater madur (el real i el seu fictici jo poètic) es troba dins la línia d'aquell pensament d'aquell: "Només una cosa és jove en els vells: aprendre"; i en l'amplic sentit del verb (des de l'aprendre cognitiu al sensitiu).

A diferència del que succeix en la qualitat de jove, a *Les dones i els dies*, la qualitat de vell (o de persona madura) apareix generalment -excepcions foren els poemes "Maitresse de poète", "Helena", "Guineu", "Riure", "Les generacions" i "Poema inacabat" en què el poeta si que s'anomena a si mateix vell- o bé especificant que l'interlocutor del poema es una persona jove (entre dues persones joves aquesta denominació es innecessària) o bé metafòricament.

La projecció imaginativa de la vellesa del jo poètic és palesa, entre altres, en els poemes "Bosc" (el sol hivernal), "Punta de dia" ("pinyol tot salivat, pelat de polpa"), "El lector" (el tallapapers oscat), "Aniversari" (el munt d'encenalls (14)), "Lorelei" (l'escala que s'enruna), "Perdó" (els mangres i verds del barracot de fira suburbial), tot i tenint en compte que les metàfores descompositives que són molt freqüents en aquesta poesia s'apliquen generalment a l'acumulació (pròpia) de passat: les nous del passat "són crustacis podrint-se, llefiscosos..." a "La mala missió"; "i fa olor de fons de mar, de fums podrits..." i "i ja s'esquinça, com la seda / marcida, que tapissa un sofà vell" a "By natural piety"; "desemboliques la seda marcida" a "Idolets"; "l'herba es menja el rovell" a "Atra mater"; "com la fulla que ajeu el seu rovell" a "Le grand soir"; "l'esbarzer / a frec teu, infecte rovell" a "Bosc"; "es va esquerdant l'eixut crostisser dels records" a "Atra mater"; "un or a ciapes malsanes (...) / toll darrera toll / (Un cor de mal drenatge. / La imatge que no es fon.) / Vius només ells, negres / coàguls del fervor que es recull a migdia, exultants / de no veure's encara caducs, els records." a "Les mosques d'octubre"; "llarg grumoll de mosques fèrvides" a "La cara"; "no tornarà com la sang que es podreix" a "El pobent excessiu"; "terrossos tan friables com els vells ossos", "m'ofega l'olor de florit" a "Poema inacabat" 300, 1064, respectivament.

Genealògicament aquest tipus d'imatges descompositives són hereves de *Les fleurs du mal* més que no pas de l'existencialisme (si més no en el cas de Ferrater). *Les fleurs du mal* les seves

finestres plenes dels llaquims del pols i la pluja, les façanes grises i descolorides, el rovell dels metalls, les taques de sutze de l'aurora, la música de llautó, les seves prostitutes i les seves velles miserables. La funció de les quals és sobretot, a més a més de la que afecta directament al nou paisatge urbà, també la de la projecció de la finitud i de la degradació del viure: "Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation".

El poema "La cara" (15) és un dels poemes de la producció ferrateriana que amb més cruesa imaginativa és formulat el fenomen del pas del temps. Ferrater modernitza el tòpic de la serp com a roda del temps mitjançant una situació quotidiana (una serp és masegada per la roda d'un cotxe). El tòpic de la serp com a muda expressa la idea de la joventut esdevinguda vellesa; la roda del cotxe representa el viatge accelerat cap al futur i, en general, actua com a símbol del pas del temps; la nit apareix com a espai del trànsit; i les mosques ferotges simbolitzen la cruenta destrucció final. La constatació de la efimeritat de la vida du literàriament i extraliterària a dues actituds que poden no ésser contradictòries: l'amargor del "junto pajaies y mortaja" d'un Quevedo o el *carpe diem* d'un Góngora ("Antes de lo que hoy es rubio tesoro / venza a la blanca nieve su blancura / goza, goza el color, la luz, el oro"), un Catul ("Vivamus, mea Lesbia, atque amemus") o un Persius Flaccus ("Carpanus dulciss; nostrum est / Quod vivis; cinis et manes et fabula fies") (16). En aquest poema, Ferrater no presenta el coratge del *carpe diem* sinó l'horror davant

l'inefugible corrosió del temps. Imberechts (17) no proposa la lectura que jo defenso (per un instant l'estimada ha estat vista com una vella), sinó una altra que podem considerar com a complementària: Imberechts creu que del que es tracta és de la contraposició de la vellesa de l'amant amb la joventut de l'estimada i que, a més a més, el fragment entre parentesi de l'allegoria de la serp té una simbologia sexual de caire freudià i no temporal com acabo de presentar.

El sentit de la vellesa recreat al llarg de *Les dones i els dies* pot resumir-se amb el vers de Petrarca: "quà per etate il mio desir non varia". El jo poètic, malgrat la persistent acumulació de dies que el conforma, continua posseint el mateix desig de sempre: el de la joventut. Reflexió moral que pot trobar-se també en el poema de Leopardi "Il tramonto della luna": el pitjor dels mals de la vellesa rau en el fet que el desig roman intacte però sense poder-se satisfer (18). Aquesta rebel·lió vital contra el pas del temps és recreada en la poesia de Ferrater, entre altres, en el poema "Floral", el qual presenta moltes concomitancies amb el pròleg del conte del majordom de *The Canterbury Tales* de Chaucer:

This white top whiteth wyne olde yeris;
 Wyn herte is also nowied as wyne hertis
 but if i fare as dooth an open-ers;
 That like fruyt is ever lenger the vers,
 Til it be rotten, kan we nat be rype;
 We hopen alwey whil that the world wol pype.
 For in oure wyl ther stiveth evere a nayl,
 To have an hoor heed and a grene tayl,

As hath a leek; for thogh oure myght be goon,
 Oure wyl desireth folie evere in oon,
 For whan we may nat doon, that wol we speke;
 Yet in oure asshen olde is fyr yreke. (19)

Ferrater presenta dues actituds contràries quan s'acara amb el tema de la joventut. Com diu al poema "Riure" no és la seva joventut la que li val, sinó la de l'estimada. És a dir, el jo poètic no cerca en si mateix la joventut perduda, sinó en l'altre. La seva pròpia joventut (i el concepte de joventut en general) li produeix més escepticisme que enyor, mentre que quan la joventut la corporeitza l'estimada aleshores és presenta com el desig més alt.

Molts dels escriptors concomitants amb Ferrater han parlat amb el mateix escepticisme de la joventut com una època infeliç i plena d'inexperiència (cf. els poemes "Poema inacabat", "Maitresse de poète" o "Començaments"). Pavese esmenta la manca de geni i d'infecunditat de la joventut. Hardy es del mateix parer com pot comprovar-se en el poema "We sat at the Window" (20): una parella de joves que s'avorreixen junts que no saben enriquir-se un a l'altre. I Byron al *Don Juan* assenyala també que els joves malbaraten la seva joventut perquè no saben usar-la:

Juan, whose was a delicate commission,
 Private, though publicly important, bore
 no title to point out with due precision
 The exact affair on which he was sent o'er
 'I was merely known that on a secret mission
 A foreigner of rank had graced our shore,

Young, handsome, and accomplish'd, who

I was said

(In whispers) he have turn'd his sovereign's head. (21)

Aquesta lectura atòpica de la joventut considerada tradicionalment com una època feliç i puixant és present tant en l'obra poètica ferrateriana com en la seva obra crítica. Així, per exemple, en el pròleg a *Els lloms transparents* de J.V. Foix diu Ferrater: "Un dia ens baixa a tots la rierada del fàstic per la pròpia joventut, i s'endú tot allò que ens hi havia acompanyat: els amics, els pobles i els llibres" (22). No obstant això, Ferrater no aconsella el rebuig dràstic envers el propi passat sinó la indulgència envers nosaltres mateixos: el pietisme pel passat de què parla a "By natural piety", el títol del qual -com ja hem assenyalat anteriorment- remet a la cita de l'oda *Intimations of Immortality from recollections of early childhood* de Wordsworth: "The child is father of the man / And I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety" ("El nen és el pare de l'home / i jo desitjaria que els meus dies fossin / nuats cadascun amb cadascun per pietat natural"). Cada home ha de saber conciliar els elements discordants de la seva vida; ha de saber assumir la seva pròpia joventut i integrar-la en la complexitat del seu jo.

Però, com diem, quan la joventut pren forma en l'altre (en l'estimada) aleshores la crítica és substituïda pel desig. W. Gombrowicz, escriptor tan admirat per Ferrater, és un dels autors que ha reflexionat més sobre les relacions entre maduresa i

immaduresa tot i presentat a *Ferdydurke* i a *Pornografia* les dues actituds complementàries que trobem també en Ferrater (mentre que a *Ferdydurke* l'adult fa de la joventut un subvalor ridiculitzable, a *Pornografia* l'adult rebutja la seva trista immaduresa i viu seduït per la joventut de què només en pot ésser un indigne *voyeur*) i defensant com ell la mateixa conclusió moral: menyspreu envers aquells que es complauen amb la pròpia maduresa i lloança d'aquells que saben comprendre la vàlua de la joventut i en saben aprendre:

¿Acaso no es verdad que todo ser más maduro, superior, mayor y más perfeccionado depende, en mil diferentes maneras, de seres que se encuentran en estadios de desarrollo más tempranos, y acaso esa dependencia no nos penetra hasta la médula misma del espíritu nuestro, de tal modo que es dable decir: el mayor, por el menor está sin cesar creado? ¿Acaso escribiendo no debemos adaptarnos al lector? Hablando, ¿no nos hacemos dependientes espiritualmente de aquel para el cual hablamos? ¿No estamos mortalmente enajenados de la juventud? (23)

El *décalage* cronològic-vital entre el jo poètic i l'estimada és projectat imaginativament, entre altres maneres, cromàticament: mentre que el jo poètic o bé apareix sense correlat cromàtic o bé només amb el correlat gris, la joventut de l'estimada es formulada mitjançant els colors (de la roba): "Els jocs" (groc i vermell), "Floral" i "La platja" (verd i blanc), "Temps enrera" ((gris de cel, blau marí i vermell), "By natural piety" (les cames blaves i roges), "Lorelei" (blue-jeans), "Per celebrar una joventut" (or, vermell, taronja), "A l'inrevés" (blau i or), etc. Associació cromàtica

que es fa del tot explícita en el poema "Mädchen": "després de tot, que té d'estrany / si en els colors trobo repòs".

No obstant això, la manera més recurrent en la poesia de Ferrater de formulació del *décalage* entre maduresa i joventut (entre el jo poètic i l'estimada) és mitjançant dues expressions morals: el riure i la por. Les dues actituds contràries que presenta Ferrater respecte a la idea de joventut són formulades poèticament amb el que varem anomenar el *riure neci* i el *riure jove* (24).

El riure neci serveix com a correlat de la joventut com a inexperiència. "Vaig mirar la nostra parelleta. Somreien. Com sempre somriu la joventut quan resulta difícil sortir d'una situació complicada." (25), diu Gombrowicz. La rialleta és l'apèndix infantivol que sorpren un bon mati al protagonista de *Ferdydurke* de trenta anys d'edat (26); ella l'integrarà de nou al món de la infància en què les rialles són tan histèriques com en el món dels adults. A *Ferdydurke* mai el riure és un acte de bondat o d'innocència sinó de malícia i d'ocultació. Una forma crispada amb el seu contingut o una forma de pura crispació. Un riure que apareix sovint davant el sexe de què no se'n tenen encara les claus i que té dos sentits principals tal com assenyala I. Calvino: l'anticipació frícosa de la felicitat esperada i imminent i el reconeixement del límit que s'està a punt de sobrepassar (l'entrada a un espai distint, "sagrat") (27). Aquest riure confús que a *Les dones i els dies* s'aplica sempre a les dones apareix en els poemes "Societas Pandari" ("Tant com riuen les n.ies. En el dubte, / riuen"), "Paula segona" ("Reia com una nena, molt

sovint / i de vegades era inoportuna") o "Poema inacabat" vs. 482-489:

Voldria creure això que em diu
 el teu temps, que s'han tribat vies
 d'estalviar al jove agonies
 de dubtes i recordiments,
 però el dubte em va renaixent
 quan veig que el noi té encara flàccida
 la mà nocturna, i sento l'àcida
 cremor de la noia queriu.

El riure neci o atònit és el dissolvent de tota reflexió moral, intel·lectual, social o personal i és de què es disculpa Lust, la *demoiselle de Cristal* del *Mon Faust* de Valéry quan diu: "Pardon, Maître. C'est un peu votre faute. Je sais trop ce que c'est le rire. Vous avez dicté, l'autre jour, que le rire est un refus de penser, et que l'âme se débarrasse d'une image qui lui semble impossible ou inférieure à la dignité de sa fonction... comme... l'estomac se débarrasse de ce dont il ne veut pas garder la responsabilité, et par le même procédé d'une convulsion grossière" (28).

Aquesta pèrdua de consciència és a què es refereix Ferrater en el poema "Sabers", el qual podriem acarar-lo amb el poema de Manuel Machado "Voces de la ciudad" (29) en què apareix el mateix motiu (unes noies que han plegat de la feina i riuen) però amb un sentit moral contrari. Per a Machado son éssers exquisits per la seva ingenuïtat (la vida en la seva manifestació més pura) i distints a la resta; es troben encara al llindar de la maduresa i de

l'amor que un cop trascendit comporta ineluctablement el dolor. Per a Ferrater no són sinó una varietat més dels éssers humans que van per el món sense saber triar allò que hi ha de més important; viuen sí, però sense tenir-ne consciència i això és el que fa que Ferrater menystingui aquest tipus de vida (de tota manera, Machado en el vers tretze esbossa lleument aquesta idea (la simplicitat que comporta tota vida primària), però es resisteix a censurar-la: "Más es triste, pero es bello").

El riure, a més a més d'ésser una expressió de confusa inexperiència i d'inconsciència atònita, és dins i fora de la poesia de Ferrater una expressió de felicitat i de joventut. No es d'estranyar, doncs, que en els poemes amorosos el sentiment abstracte de la felicitat es materialitzi sovint amb el riure (v.g. "Kore", "Joc", "Mudances" "Riure", "Signe" o "Cadaqués"). Ara bé, a diferència del riure naci que s'aplica en aquesta poesia només a les dones -però que es valid per a tot aquell viu irreflexivament, el riure jove no és ni una expressió específicament femenina ni dels éssers joves, sinó de tot aquell que participa directament o indirecta de la joventut o del saber vital: "Els ametllers / riuen de veure's, nus encara, en l'aigua / dels rierols que fan les seves ombres / precipitades rasa avall". I no és d'estranyar tampoc que, donat que *Da nuces pueris* i, per extensió, tota l'obra de Ferrater parli a favor de la felicitat, la seva forma plàstica d'expressió (el riure) sigui molt recurrent al llarg de l'obra (30).

La moral de *Les dones i els dies* és hereva de l'escola utilitària de filosofia moral fundada per Hulme que postula com a

prova única de bondat o maldat d'un acte la quantitat de felicitat que pugui proporcionar; una filosofia de la experiència que, com diu L. Cernuda, "considera la psicología como regida por dos principios gemelos de asociación y hedonismo, a la imaginación y al pensamiento como asociación de ideas y a la acción como búsqueda del placer y escape al dolor" (31). Qui no cerca la felicitat està defugint del compromís amb la pròpia vida; qui es deixa endur pel viure sense fer-se'l seu cau en l'oci que tant execra Leopardi (32).

I perquè un dels majors enemics del saber vital i de la felicitat és la por, és lògic també que Ferrater s'hi remeti continuament. De la mateixa manera que el riure pot donar-se en un moment de consciència màxima o mínima, la por pot sorgir de la consciència o pot ésser una actitud irreflexiva davant el món. I si el riure és una expressió que va lligada directament o indirecta a la joventut, la por apareix molt sovint lligada a la maduresa (en foren excepcions els poemes "In memoriam", "Els jocs", "By natural piety" o "L'oncle" en què apareix la por infantil). Les causes de la por i del sofriment a *Les dones i els dies* són múltiples i varies:

a) el perill de mort ("Petita guerra", "Els innocents", "Poema inacabat" v. 120, "Atra mater", "S-Bahn", "In memoriam"); i la por a envellir ("La cara", "Poema inacabat" v. 259, "S-Bahn"); b) la solitud de l'individu enfront l'aclaparament del grup ("Els jocs", "Temps enrera"); c) la solitud intel·lectual ("Els aristòcrates"); d) la por a trobar-se sol amb un mateix (la por a la pròpia consciència): "Veus baixes", "Cançó de bressol", "Cançó dels gomar

poder"; por ontològica que, com diu T.S. Eliot a *Les Dry Salvages* és una de les més experiències més comunes a la humanitat i mésseculars -el 'primitive terror' (33)-, i que a *Les dones i els dies* apareix també a "Diumenge", "La vida furtiva", "Poema inacabat" v. 1010 -en què el narrador es remet a la famosa frase de Hobbes "Fear and I were born twins" ('la por i jo vam néixer plegats)- "S-Bahn" o a "Tant no turmenta" -que rebla de manera litòtica la idea del poema anterior, "La vida furtiva" (34): el que costa és dir-se la veritat a un mateix; quedar-se sol sense amics no turmenta tant com quedar-se sol amb un mateix-; e) por de no saber reconèixer-se en el propi passat ("Teseu") i també por provocada per la pèrdua del passat pel que suposa de pèrdua dels mites que l'emparaven (v.g. la infància i "L'oncle"); f) insatisfacció ètico-estètica: "Literatura", "Poema inacabat" vs. 1071 i ss. i vs. 1325 i ss., "Maîtresse de poète" o "La lliçó"; g) por i sofrència en l'amor pel temor a la pèrdua de l'altre i per la insatisfacció envers un mateix ("Temps enrera", "No una casa", "Les mosques d'octubre", "El mutilat", "Fi del món", "Possent", "Tro vos mi siatz renduda", "Boira", "Neu", "Perdó", "Plorar"); h) por al desampar econòmic ("Poema inacabat" vs. 445 i ss. i 637 i ss.), etc.

Contra la por i el sofriment s'ha de realitzar sempre una fugida endavant, però no del tipus que apareix a "Petita guerra" o "Els innocents" (l'agressivitat), ni acumulant propietats privades que no fan sinó produir un efecte de boomerang ja q... l'acumulació de capital provoca una nova por (la por de perdre la seguretat material), sinó mitjançant l'arma de la raó i de la felicitat.

La complexitat moral tan característica de *Les dones i els dies* que ara mateix acabem de veure concretitzada respecte als fenòmens de la joventut, del riure i de la por queda resumida en un dels camps semàntics més recurrents en l'obra (el del tremolor) el qual ens parla del marge estret que tan sovint separa la felicitat de la por i dels dos sentiments contraris i primordials que defineixen el jo poètic de *Les dones i els dies*: el desfici del desig i el desfici de la pròpia incertesa.