

LES DONES DE TESEU

EL PAPER DE LES FIGURES FEMENINES EN LA POESIA DE FERRATER

Carlota CASAS

Doctora en Literatura Catalana

Un dels aspectes que més sorprèn de la poesia de Gabriel Ferrater és el fet que les seves obres, llegides individualment, no permeten una lectura unitària en tant que llibres de poesia, sinó que només poden ser llegides com a reculls poètics mancats d'una estructura interna significativa que en faciliti una interpretació global més enllà del sentit específic de cada poema. A partir de la publicació de *Les dones i els dies* (1968), però, el lector ja té prou informació per imaginar un traçat que, des de *Da nuces pueris* (1958) fins a *Teoria dels cosos* (1962), no fa sinó descriure un període de la trajectòria vital del personatge que parla en el poema. Llibres i poemes adquireixen aleshores un altre significat, a més del que ja tenien, i que, en pretendre posar de manifest l'evolució del personatge poètic, en proporciona alhora una imatge força més complexa i autèntica, per bé que sempre es tracti d'una imatge parcial, d'una imatge possible. Una imatge sincera –per oposició a artificiosa– i matisada –discursiva i perfectent-se– de la vida moral d'un home que perseguia Ferrater ja en el mateix moment en què va concebre els primers llibres: «la facultat de renunciar a formar un tot personal comprensible, i de donar-se amb passió a la localitat, a les particularitats del món» (Ferrater 1979: 60).

El poeta rellegeix a fons la pròpia obra i ofereix al lector un nou volum que no es limita a reproduir els reculls anteriors, sinó que possibilita que cada peça guanyi en cohesió i significat en aquest nou context i alhora mostri la voluntat de contar una mateixa història. La selecció i les correccions que du a terme Ferrater en preparar *Les dones i els dies* són prou eloqüents, així com la substitució dels títols de cada volum per una designació numèrica de les cinc seccions que ja havien establert els primers llibres i el títol que encapçala el conjunt de l'obra i que introdueix dos elements essencials que no contenia

cap dels títols anteriors: les dones i el pas del temps. Finalment, són força denotatius, també, els versos de Jill Jarrel que l'autor tria per encapçalar tot el volum:

When more is said than must,
Then better left unsaid and done.
Your artful songs of love,
The rigor of your spoken lust,
Have now become a cunning sort of
Overrated pun.

Versos que al·ludeixen a l'home i al poeta, al creador de cançons d'amor, la veu del qual retrobarem després en les pàgines del llibre. Val a dir, però, que aquest *tour de force* entre els fets i les paraules –la vida i l'art, la persona i el demiürg– va, en aquest cas, en detriment del poeta. És així que aquelles cançons d'amor queden reduïdes a un simple joc de paraules, sense més transcendència, justament perquè s'ha dit més del que caldria, perquè s'ha dit més del que s'ha fet. Aquesta concepció certament pejorativa del poema com a joc de paraules banal i intranscendent, tot i que molt brillant, només pot deixar de ser-ho quan el poeta, i de retop el lector, finalment comprenen que l'art no solament ha de pretendre l'art, sinó que d'alguna manera ha de fer seva la vida, en fer-nos-la més present, més conscient i més real. És així que el joc de fer versos pot adquirir un sentit més enllà del joc, fins i tot en els casos en què el poeta admet les pròpies limitacions i, en última instància, el fracàs inevitable a què està abocat tot intent d'aquesta mena. D'una banda, perquè també el poeta dubta sovint del sentit que cal atribuir a la vida o de si cal atribuir-li'n algun; i de l'altra, perquè no sempre és possible recuperar el sentit precís que originàriament va tenir una experiència per després arribar a expressar-ho tal com es vol en un poema. Si per a un poeta com T. S. Eliot, resta l'experiència però amb el pas del temps en perdem el sentit i, en conseqüència, una aproximació d'aquesta experiència ens hauria de fer present alhora aquest sentit, per a Gabriel Ferrater, aquesta aproximació de l'experiència esdevé sobretot una «mala missió», car no sempre s'arriba a bon port, tot i que allò que compta en realitat sigui el resultat

textual que en resti després. En qualsevol cas, memòria i consciència tenen efectivament un paper fonamental en la seva obra. D'aquí que siguin també nombrosos els poemes en què la veu poètica reflexiona i alhora evidencia els processos pels quals la memòria selecciona els records i la consciència prova de desxifrar-ne el sentit, ja sigui tot fent referència al passat, ja en el mateix temps present del poema. I en aquest posar de manifest els mecanismes de l'autoconsciència, hi té lloc també la creació d'un discurs metaliterari en què inevitablement identifiquem la veu que parla en el poema amb la veu del poeta.

L'home ordinari que descriu *Les dones i els dies* –que en el fons no ho és gens– és un poeta. Això, que bé podria semblar una altra obvietat, no ho és si reconeixem que aquest fet, a banda de distanciar la poesia de Ferrater de la de gran part dels seus contemporanis, determina no ja el tipus d'experiència que pretén recrear cada poema, sinó el mode en què aquesta experiència es reformula poèticament. La construcció de la identitat, que en un principi sembla partir només de l'experiència vital del protagonista (i de manera especial dins *Da nuces pueris*, en què predomina la recuperació del passat), progressivament desembocarà en la dramatització de la seva condició bàsica de poeta (la imatge present que es va perfent encara en els llibres *Menja't una cama* i *Teoria dels cossos*) per acabar, en definitiva, plantejant la problemàtica essencial entre literatura i vida (dins *Teoria dels cossos*) i que, a la llum del silenci pel qual més aviat es decanta Ferrater, diria que es resol ja en el context de *Les dones i els dies* a favor de la segona. La mena d'experiència que creen aquests poemes, per bé que facin referència a una anècdota molt concreta i de tipus biogràfic o vital, al capdavant sempre esdevé experiència poètica. I no pas perquè es parteixi de la base, més o menys teòrica, que tota vivència recreada en un poema esdevé per definició material poètic i, doncs, experiència literària, sinó perquè allò que es pretén posar en relleu és la consciència que el jo líric té d'aquest procés «de literaturització» a què en darrer terme és sotmès el personatge. Ara bé, els camins per formalitzar aquesta consciència en cada poema són múltiples i atenyen diferents nivells de la creació. D'una banda, i pel que fa al contingut, hi ha la represa temàtica de l'experiència literària

que ens recorda de manera constant que la veu poètica que ara ens parla pertany a un poeta. Així és a «In memoriam», «Tam gratumst mihi», «Si puc», «Tres llimones», «A través dels temperaments», «Poema inacabat», «La mala missió», «El distret», «Els aristòcrates» i «Teseu». Però, a més del poeta, hi ha la figura del lector, present en cadascuna de les citacions textuais que incorpora en els poemes, i més clarament en aquelles composicions en què s'al·ludeix explícitament a alguna obra, autor o tendència literària, tal com succeeix a «Com Faust», «Sobre la catarsi», «Literatura», «Josep Carner», «El lector», «Lorelei» i «Els aristòcrates». D'altra banda, i des d'una perspectiva formal, en la major part dels casos la mirada del poeta condiciona la manera com es formula en el poema l'experiència vital que sempre se'ns presenta filtrada per la prèvia interiorització de la tradició literària i, tot sovint, o bé resta subjecta a un text literari —a través, o no, del recurs de la intertextualitat—, o bé participa d'un o més *topoi* amb una llarga tradició al darrere que seran conscientment manipulats per la veu poètica en el poema per donar lloc a un discurs original. Finalment, hi ha l'itinerari que descriuen aquests poemes en ser llegits cronològicament i que, com deia, s'anirà essencialitzant cap a la problemàtica entre literatura i vida. Són molt simptomàtics d'aquesta lectura la citació que precedeix els poemes de *Les dones i els dies*. També els poemes en què d'una manera o d'una altra es fa referència al fet poètic, l'acte de creació, i així es fa prendre consciència al lector que tot és literatura i, doncs, un artifici, per molt que a través d'aquesta ficció que és tot poema el poeta assagi d'accedir a alguna mena de veritat sobre la vida. Però més significatiu encara, com a mínim pel que fa a la resolució d'aquest conflicte, és el poema que Ferrater tria per cloure el volum.

«Teseu» suposa el comiat del personatge creat, que no és altre que el poeta, dins *Les dones i els dies*. Al llarg de tota l'obra, el lector ha pogut assistir a la construcció d'aquest personatge complex, figurat a partir de l'experiència d'un individu real, però definitivament fictici, un cop passada l'experiència pel sedàs de la literatura. De fet, a mesura que la veu, que es va perfent en cada poema, juga a establir paral·lelismes entre el jo que representa en els poemes i el jo de la

persona que els escriu (això és, Gabriel Ferrater), el lector també va prenent consciència de la distorsió que en el fons suposa tota recreació literària. Distorsió no ben bé en un sentit pejoratiu, però sí entesa com l'artifici que d'alguna manera sempre acaba per trair l'experiència original. Aquest conflicte entre l'experiència del real i l'experiència de la ficció és creixent i sorgeix a partir de la veu de la consciència. Tal vegada, el flirteig amb la creació d'una il·lusió autobiogràfica –present ja a l'«In memoriam»– l'intensifica, però en qualsevol cas no es tracta d'un motiu temàtic puntual, sinó que tot el viatge vital i poètic que dibuixa *Les dones i els dies* està cimentat en aquesta idea principal. La confrontació entre aquests dos nivells de l'experiència va prenent cos a mesura que avancem en la lectura del llibre: primer en forma d'un qüestionament constant dels mecanismes que regeixen la memòria («la mentidera») i l'oblit («el drapaire mut»), així com de les imatges que a partir del record que emergeix inventa el propi poeta; després, aquesta tensió es concreta en una sèrie de poemes en els quals reiterativament el poeta oposa vida a literatura i, en fer-ho, no deixa de posar en dubte el grau d'autenticitat del personatge poètic, és a dir, de la veu que parla en el poema. Ja dins la secció del llibre que es correspon amb *Da nuces pueris*, «Mala memòria» i «Fi del món» estableixen un primer diàleg sobre la necessitat de poetitzar el record i com aquesta poetització, l'objectiu de la qual no deixa de ser el fet de buscar un sentit a l'experiència real, acaba per substituir «la vida que vaig creure real», això és, el record original, a «Fi del món». A «Tres llimones», «Si puc» i «Per no dir res», dins l'apartat que ocupen els poemes de *Menja't una cama*, el jo líric insisteix un cop més en la qüestió del sentit que ell mateix confereix a l'experiència en literaturitzar-la, fins al punt que en el darrer poema pren consciència de les trampes que amaga aquesta operació en la qual es reconeix hàbil («No guardis les imatges / que saps pensar i descriure / i un dia de feblesa / pots partir-te amb els altres»). Finalment, i després d'alguna referència esporàdica dins «Poema inacabat»,¹ «Fe», «Ido-

1. «Vejam si encarrilo la història / que et vull contar, i que la memòria / (de la invenció, no en faig ús) / em proposa feta per tu. / No sé quin nus subtil us lliga, /

lets», «Ídols» i «Teseu» conclouen aquest viatge a l'última secció del volum. Dins «Fe», la veu poètica descriu l'instant en què el poeta i l'estimada, objectivats en el poema, prenen consciència alhora de la distància que hi ha entre la recreació imaginativa que ell ha construït d'ella (el somni, la literatura) i la persona real que, per sota de la recreació literària, ara té entre els seus braços (la vida). Així, la fe que dona títol al poema, i que és la mateixa que retrobarem a «Idolets», «Ídols» i «Teseu», sorgeix de la imaginació literària i, en aquest sentit, es contraposa a la materialitat concreta i tangible del cos de la dona entre els braços del poeta:

La tens als teus braços.
Dorms, i la somnies,
i saps que és un somni
tot el que veus d'ella.
I el cor se t'arrenca,
tremola de fe.
Només una cosa
que tu li proposes
et dóna penyora
que et voldrà despert.
Coneix que és un somni
el que li dius d'ella,
però que per sota
del somni, és ella
que tens als teus braços.

Si a «Idolets» el poeta confessa haver fingit fe als «milions de déus menuts» que acumula «la pols dels anys», i ho fa ara que aparentment ja no en té, de fe –i dic aparentment per aquell reservar-se amb un somriure i perquè en els fons el poeta és ben conscient que només pretén substituir els seus déus menuts («idolets de la joventut») pels «déus lars» de la dona que estima–, a «Ídols» reconeix amb

tu i el meu temps i aquelles vides / que un dia es van esbatarar / prop meu. Sempre
l'imaginar / neix així: de sobte se'ns qualla / un pacte d'ombres separades.».

un to entre resignat i nostàlgic que allò que érem i que hem viscut
acabarà sent només un record, una imatge:

Aleshores, quan jèiem
abraçats davant la finestra
oberta al pendís d'oliveres (dues
llavors nues dins un fruit que l'estiu
ha badat violent, i que s'omple
d'aire) no teníem records. Érem
el record que tenim ara. Érem
aquesta imatge. Els ídols de nosaltres,
per la submisa fe de després.

I la submisa fe de després és la mateixa que ara el porta a escriure
el poema. Arribats en aquest punt, sembla lícit pensar que en la com-
posició que tanca *Les dones i els dies* el poeta resolgui aquesta oposi-
ció essencial entre vida i literatura a favor de la primera i que ho faci,
com deia més amunt, acomiadant-se del personatge creat. Tanmateix,
a «Teseu» la mort d'aquest personatge esdevé més aviat metafòrica i
s'haurà de produir quan el jo poètic abandoni definitivament el labe-
rint en el qual s'ha anat figurant, com en un tapís, la imatge fictícia,
literària, per finalment sortir a la llum on l'esperen les dones. Val a
dir, però, que el poema es planteja només com una proposició i en cap
moment facilita els indicis textuais que permetin pensar que aquesta
proposició sigui duta a terme:

Un sol fil et daura
la fosca memòria,
corre pels tapissos
on t'has figurat.
Tornes, tornes tu?
No trepitges fort,
i et fas sofrir els ulls
a seguir la trama
pels vells corredors.
Salves esvorancs

de por successiva,
només que et llampeguin
lluïssors de fe
que, una mica idèntic,
algú que pots dir
que és tu mateix, sempre
fa camí amb tu.
No retrobaràs
la teva ombra espessa,
el dúctil propòsit
amb què saps trair,
fins que surtis on,
a la llum del sol
(«quina? quina?» et crida
la gralla) plegades,
t'esperen les dones.

«Teseu» concentra i recull els motius temàtics més importants que el lector ha anat trobant al llarg de *Les dones i els dies*: la memòria, la construcció literària de la identitat, la por a l'oblit, la traïció que suposa tot intent de recuperació del passat i, per últim, les dones vinculades un cop més a la vida. D'aquí, en bona part, que la identificació entre el personatge literari que s'ha anat creant en els poemes anteriors i el personatge al qual dirigeix el discurs la veu poètica sigui inevitable. Per darrera vegada escoltem la veu del poeta parlant-se a ell mateix: aquell que s'ha construït una imatge literària, en la qual ara pot retrobar-se, basada en la pròpia memòria del passat i, doncs, fomentant el joc de la il·lusió autobiogràfica. Però escoltem també aquell que ara es fa dir «Teseu» i, per tant, es troba perdut en el laberint de les pròpies figuracions, incapaç de discernir quina és la imatge certa en la qual pot i li cal emmirallar-se. Qui de tots dos torna del passat per explicar el jo del present? El personatge literari? L'individu real? Cadascuna d'aquestes figuracions literàries, si bé ha permès recuperar un instant o un objecte del passat i salvar aquells esvorancs de por successiva, alhora, en tant que recreació fictícia basada a més en el record personal i subjectiu, ha implicat més d'una

traïció respecte al moment original. Per tot això, el personatge literari de *Les dones i els dies* només és «una mica idèntic, / algú que pots dir que és tu mateix», però que no ho és del tot, malgrat que sempre faci camí amb el poeta. En efecte, el reconeixement de la pròpia identitat en el personatge literari ja no és possible, en cas que ho hagi estat mai del tot. I aquesta certesa porta el poeta a formular la proposició que recullen els darrers versos del poema: per retrobar l'«ombra espessa» caldrà abandonar el laberint literari i sortir a la llum del sol on l'esperen, no ja l'Ariadna de Teseu, que sens dubte suposaria una altra distorsió literària, sinó les dones que, en aquest context, esdevenen el correlat de la vida i, en un cert sentit, de la veritat de la vida en relació amb el poeta. I, tot i que l'ús del mite de Teseu com a metàfora del poeta s'explica per ell mateix en el poema ferraterià, a aquestes alçades no pot ser sobrer recordar que, entre les moltes lectures que podem extreure del símbol del laberint, destaca aquella que l'identifica amb l'inconscient, l'error i l'allunyament de la font de la vida (Cirlot 1997: 273-274)). En tot aquest context, també la gralla, que no solament no troba resposta, sinó que és rotundament silenciada per la imposició de la veu poètica, remet a una distorsió literària. Per Arthur Terry (2001: 122), la gralla és un símbol de mal auguri que soscava l'esperança futura del qui parla. Amb tot, si bé és cert que dins la tradició occidental el símbol de l'ocell ofereix també aquesta interpretació, normalment això s'escau quan parlem d'un estol d'ocells i no pas d'un ocell en solitari, ja que en bona part el fet que es tracti d'un bon o mal auguri depèn de la direcció del seu vol i no pas de l'animal pròpiament dit (Cirlot 1997: 356-358; Bonnefoy 2010: 6-10). De fet, l'ocell, com qualsevol altre ésser alat, tradicionalment ha estat un símbol d'espiritualització, un missatger celestial i, en aquest sentit, sagrat. En ocasions, però, fins i tot ha estat símbol de l'amant metamorfosejat. Sigui com sigui, en el corpus ferraterià no hi ha cap altre ocell de mal auguri i sí, en canvi, uns quants ocells-dona que, com veurem, no sempre han de correspondre's amb les figures de l'amant o de l'estimada.

Les dones dins la poesia de Gabriel Ferrater signifiquen, entre d'altres coses, la porta d'accés a un coneixement més profund de

la naturalesa humana, en general, i de la vida moral del poeta, en particular. En conseqüència, són bàsicament les dones en la seva relació amb el personatge poètic les que canalitzen aquella recerca de la veritat sobre la vida que per Ferrater ha de tenir com a objectiu tota literatura que pretengui ser alguna cosa més que un artefacte estètic i busqui assolir una certa dimensió moral. De fet, aquesta concepció de les dones com a correlat d'un sentiment molt especial de la vida, l'hem pogut trobar abans, en el poema titulat «Oci». També fa un moment a «Fe». Per últim, recordem que en «Els aristòcrates», allò que distingeix els patricis americans que s'escriuen poemes detallats (Jorge Luis Borges i Robert Lowell), del plebeu agrisat que només parla de generalitats (el jo poètic), precisament és que aquest darrer sembla viure mancat de la memòria del món (i d'aquí que vagi «buidat: com un pou de por»), això és, com aquell que «mai no va escoltar, frescos i lents, / els records de les dones dins la casa / densa» –densa d'històries detallades, de vides concretes, de veritats morals–, o com aquell que ha perdut la seva «ombra espessa».

Dins *Les dones i els dies*, el paper que tenen els personatges femenins va molt més enllà de les funcions que generalment s'assignen a la figura de l'estimada dins la tradició literària. Sobretot perquè, com veurem tot seguit, és bàsicament a partir dels personatges femenins que el subjecte líric arriba a un coneixement força més profund d'ell mateix i de la naturalesa humana (i és en aquest sentit que podem atorgar-los la funció de guia en el Paradís terrestre). En els poemes d'experiència amorosa això és evident, però n'hi ha molts d'altres en què no és l'amor ni la projecció imaginativa en l'altre, sinó l'experiència pròpiament femenina, la porta d'accés a alguna mena de veritat moral. Així, per exemple, en els poemes «Faula primera», «Faula segona», «Petita guerra», «Mala memòria», «La confidència», «By Natural Piety», «Exeunt personae», «Dues amigues», «Tam gratumst mihi», «El distret», «Caragol», «Societas Pandari», «Els miralls», «Le grand soir», «Guineu», «Poema inacabat», «Fill», «Metrònom», «Noies», «Tempestiva Viro», «Les generacions», «Els aristòcrates», «S-Bahn», «Mädchen» i per descomptat «Teseu» són diversos els tipus de dones que hi apareixen i el tipus d'experiència o actitud que

representen o fins i tot acaben per simbolitzar en la seva relació amb el jo poètic. De fet, a *Les dones i els dies* hi ha una evolució que va de la descripció més concreta i individualitzada dels personatges femenins (la dama Antònia de «Faula primera»; les dues pretendents del senyor Vilagut a «Faula segona»; el cadàver de la noieta fàcil a «Petita guerra»; la prostituta de «Mala memòria»; la dona violada a «La confidència»; etc.) cap a l'abstracció d'aquests personatges o, més ben dit, cap a una conceptualització del món femení que textualment es concreta, per posar un sol exemple, en l'ús *in crescendo* del mot genèric («nenes», «noia», «dona», «noies», «dones») en els darrers poemes («Guineu», «Metrònom», «Noies», «Les generacions», «Els aristòcrates», «Mädchen» o «Teseu»). En aquest sentit, «Metrònom» i la difícil transfiguració de la noia en dona esdevé un punt d'inflexió dins la trajectòria que dibuixa *Les dones i els dies*, així com «També», «De lluny» i finalment «Mädchen», que precedeix l'últim poema del llibre, reclamen l'atenció sobre aquest tema. Cap d'aquests poemes no tracta pròpiament el tema de l'experiència amorosa, per bé que el món femení en la poesia ferrateriana sigui sempre definit respecte de la seva interacció amb els homes (vegeu «Societas Pandari») i, per descomptat, amb el jo poètic.²

«Mädchen», com «S-Bahn», trasllada el lector als ferrocarrils alemanys, si bé en aquest cas ja som fora ciutat, finalitza el trajecte

2. Com escriu a «Poema inacabat», en els últims versos abans de la tornada, l'objectiu del poeta ha estat i és dir: «com vaig ser jove entre unes noies / com les que et conto, i com les noies / que et conto, havien de sofrir / entre els joves com jo m'he vist. / [...] Les mans que rebreguen faldilles, / les cares àvides que em miren / de tants miralls mal argentats / quan ara m'hi porto al davant, / els colls d'aleshores que es giren / per no veure-les –Se'm pentinen / les deu mil bruixes d'un record / esgarrifat de pluja i sol, / i amb un ull de burla, sense presses, / diuen (ridícul jo!) que esperen / el meu mot, mentre els insistents / torns de les pintes marquen el temps.» D'altra banda, tota la tornada del poema és un homenatge a les dones de la seva generació, aquelles «noies dels meus dies vells» que ara «cri-den honor amb escriu» i que, si bé van poder viure en llibertat durant la guerra, la van perdre i també van pagar la derrota immediatament després, un cop establert l'ordre estret de «l'hispanic monstre empudegós».

—físic i simbòlic— i només escoltem la veu del poeta. Les veus cosmo-
polites que a la peça anterior interferien el discurs del subjecte líric
(«les idees de la ciutat / que no ens hem de creure del tot») han quedat
enrere («no contradiu l'esperit blanc / cap ironia de cap cos»), silen-
ciades per la neu que ara imposa el seu paisatge virginal. La pàgina
en blanc. El poeta pot tornar a començar i aleshores fixa la mirada no
ja en els homes i les dones que han viatjat amb ell i que ara baixen
o no del tren, sinó que temporalment imbuït de la mateixa virginitat
que connota l'entorn (i, per tant, no marcada des del punt de vista de
gènere) ho fa en els «eixams de col·legials» (ni nens, ni nenes) que
tot de sobte acolorixen l'espai en blanc:

M'eixorden, bronzint alemany,
abelles com a tot arreu.
—L'eglògica simplicitat
em tempta massa. Ara no veig
mosquetes de sol en eixam.

Tanmateix, l'eglògica simplicitat, que el priva doncs de veure
les «mosquetes» (un eixam d'ocells de sol, és a dir, un eixam de
cossos femenins), li dura ben poc. Ara el poeta mira més bé i des-
cobreix el gènere, el sexe, i veu el «làtex dels pantalons / on no
es tanquen interrogants» per comptes dels «ulls que es van girant».
Les col·legiales, connotades sexualment per la seva imatge externa,
l'obliguen a reprendre l'antic discurs i a fer-se la pregunta dels versos
25-29:

Hauria doncs après tan poc
per no saber que al llarg dels anys
no ens torna a cremar el mateix foc,
dues dones no són iguals?

En efecte, per al poeta dues dones no són iguals, i d'aquí que els
pantalons femenins no tanquin interrogants o no revelin una única
veritat. Per contra, hi ha la visió de totes les dones que en un moment

o altre de les seves vides han formulat aquella frase tan tòpica que afirma que «tots els homes són iguals», i amb el ressò de la qual sens dubte juga irònicament ara quan escriu: «Això que és quasi femení / oh com se'ns torna personal». I és que malgrat tot, la traducció del sexe en l'aspecte extern també a ell l'obliga a mirar els cossos femenins com a dones, i això vol dir com a grup, tot i ser conscient que el gènere no és suficient per explicar cadascuna de les dones amb les quals s'ha relacionat i de les quals ha parlat profusament a les pàgines del llibre. L'experiència (el foc que crema i que cremava en un poema com «Fe») sempre acaba per distingir-les i, per tant, tampoc no permet cap mena d'aprenentatge. El poeta es tornarà a cremar una vegada i una altra perquè cadascuna d'elles implica una vivència del jo poètic completament diferent:

En noia i noia distingim
projectes d'ànima mortal
i avara de temps i de món.
No s'admeten canvis, ni em val
(quan el gènere és un destorb)
recordar el mite inaugural:
Eva, *das Mädchen*: neutre pur.
Un fàcil ésser matinal:
dues cuixes, un entrecuix,
dos peuets que trepitgen prats.

Ferrater no és un poeta de certituds i un poema com «Mädchen» n'és precisament la prova. Després de tot el viatge, l'única cosa que queda és la incertesa del dubte. En aquest cas, el dubte provocat per la particularitat de cada experiència. En cada dona el poeta hi ha descobert el mateix rastre de vida, un valor que alhora les distingeix i les aproxima en tant que dones, i del qual n'ha deixat constància en cadascun dels poemes. I a partir d'elles ha anat construint aquells «projectes d'ànima mortal / i avara de temps i de món», diferents en cada cas i, per tant, no retornables, no intercanviables i, en definitiva, un tot de vivències concretes que el poeta no hauria d'equivocar.

L'experiència de la distinció és allò que fa que el gènere (el sexe) esdevingui un destorb. Allò que iguala totes les dones no n'explica la complexitat (i, de retruc, tampoc la de qui s'explica a través d'elles) i d'aquí que ni tan sols el «mite inaugural» sigui vàlid per definir-les totes. Qui ha volgut deixar constància de les particularitats de cada experiència no hauria de confondre el mite i, en conseqüència, la construcció literària i imaginativa de la feminitat, amb les dones concretes i reals. Eva, *das Mädchen*, el neutre pur, s'explica pel gènere i pel sexe o, més ben dit, per la manca de sexe. L'article neutre alemany precedint –tal com indica l'ús de la majúscula– la primera dona, és a dir, Eva abans del pecat original. Un concepte que igualment es correspon amb la imatge asexualada (malgrat l'ambigüitat de l'entrecuix, també present a d'altres composicions) que descriuen els darrers tres versos del poema. D'aquí que es tracti d'un «fàcil ésser matinal»: innocent, mancat de coneixement i, sobretot, d'ironia. La imatge iconogràfica d'Eva, heretada de la història de la pintura, ara identifica també aquests col·legials que baixen del tren amb el poeta: «dues cuixes, un entrecuix, / dos peuets que trepitgen prats».

Tanmateix, el gènere ha estat decisiu en la construcció imaginativa de la natura femenina dins *Les dones i els dies*. El gènere i tota la literatura vinculada a aquest gènere. Ferrater ho sap i és precisament des d'aquesta consciència que sorgeix un poema com «Mädchen». A banda de la recurrència a Eva, la Gran Mare, això és, aquella que dona vida –si hem de fer cas del seu nom hebreu–, hi ha d'altres figures mitològiques (Isis, Helena Tindàrida o Kore)³ de les quals el poeta fa ús per al·ludir a alguna característica femenina. Ara bé, un dels símbols més recurrents en l'obra del poeta de Reus (i ara torno a «Mädchen» i a les «mosquetes de sol en eixam») és el de les dones-ocell. D'origen igualment mitològic, i amb una vasta presència dins la literatura grecollatina i la iconografia medieval, les dones-ocell o sirenes personifiquen la capacitat de seducció i el poder d'atracció

3. A banda de designar un tipus d'escultura de l'antiga Grècia i el terme genèric «donzella», *Korê* és també un dels noms de Persèfone dins la mitologia grega, una altra de les dones de Teseu (Bonnefoy 2010: 1255-1261).

sobre els homes que el poeta atribueix als cossos femenins i, en la seva impossibilitat física (meitat dona i meitat ocell i, posteriorment, meitat dona i meitat peix), esdevenen, a més, l'emblema perfecte de la traïció que comporta tot procés de literaturització (un artifici, una ficció), ja sigui aplicat a la imatge o idea que hom té d'un mateix, ja a la percepció dels altres i del món. Sigui com sigui, hi ha diverses composicions en què Ferrater utilitza un ocell com a segon terme d'una comparació amb una figura femenina («Els jocs», «Helena», «Metrònom»), com a metàfora de la dona («Mecànica terrestre», «Sacra rappresentazione», «Mudances», «S-Bahn», «Mädchen») o justament com a símbol, més aviat negatiu, de la seva literaturització en la pròpia obra (així l'ocell estarrufat i verd i groc i bàrbar dins «La mala missió» o la gralla que també crida de manera estrident a «Teseu»). L'exemple més clar en aquest darrer sentit, però, el trobem en l'«Esparver», un dels poemes més críptics de Gabriel Ferrater.

L'«Esparver» ha generat entre la crítica les lectures i les conclusions més improbables, fruit en bona part de la necessitat d'anar a buscar els referents de la situació descrita més enllà dels límits del poema, precisament quan el crític no hi troba els ancoratges per comprendre'l. Certament, el poema és força intel·ligible si l'interpretem linealment. Els primers quatre versos remetent a una situació del passat que no serà explicada fins als darrers i que, per tant, el lector encara no pot reconstruir degudament més enllà del fet que hi havia un esparver furtiu (caçador i trampós) que es movia inquiet entre els braços de qui ara ens parla en el poema. No sabem per què l'esparver busca el jo poètic ni per què té l'«ala xopa de sal», però queda clar que el poeta no descriu pas una situació que el lector pugui interpretar segons un codi realista i referencial (els esparvers no cacen homes sinó ocells més petits i, evidentment, no es banyen al mar) i que, en aquest sentit, posteriorment haurà de llegir en clau simbòlica. La funció d'aquests versos, per tant, no pot pas ser presentar o introduir l'anècdota del poema (com sí que passa en d'altres casos), sinó expressar a través d'una pregunta retòrica («Sabia jo que...» això passava quan va passar?, és a dir, n'era conscient?) la intenció del jo poètic, que no és altra que la de qüestionar la pròpia actitud davant

de la citada anècdota en el mateix moment en què va es produir. En aquest punt, comença la descripció del moment en què es va donar el record sobre el qual reflexiona ara la veu poètica: «un mal estiu», probablement per canicular, però sobretot pel disbarat que refereix en la següent estrofa: «tant d'estiu i tan lluny». Lluny de què? No ho podem pas saber, però en tot cas sí que sabem que aquest és el disbarat del qual ara, de nit, bevent i recordant pren consciència el subjecte líric. Immediatament després, insisteix i formula per segona vegada la pregunta retòrica amb què encetava el poema. La pregunta és en efecte la mateixa (n'era conscient?) i, tanmateix, conté força més informació per al lector. Resulta que l'esperver, a banda de caçador i trampós, «em vol sorprendre i riu, / coneix quin cos manllevar, i dar-me engany / que torna amb mi la noia que tinc lluny?». Ara ja podem resoldre uns quants interrogants i, de fet, és en aquest versos que s'amaga la clau per entendre el poeta. D'una banda, perquè també nosaltres entenem ara el disbarat: trobar-se tan lluny de la seva noia en un estiu tan intens com aquell. De l'altra, perquè el poeta revela també les intencions de l'esperver: manllevar el cos d'aquesta noia per tal que el poeta cregui que no és lluny, que torna a ser amb ell, i això literalment vol dir suplantar-la. La següent estrofa descriu un subjecte femení, l'antecedent del qual, i des d'un punt de vista sintàctic, no pot ser l'esperver (com s'ha dit habitualment en comentar aquest poema), sinó només la noia que a l'estiu és lluny i beu gin i trepitja fort, en concret en un poble a la vora del mar i, segurament, a Cadaqués, on hi ha els Farallons d'en Molla. Tanmateix, per entendre el poema només ens cal saber que és un poble a ran de mar de la zona del Cap de Creus i on, en principi, no hi ha espervers. Ara bé, com que l'esperver és qui suplanta el cos de la noia, el jo poètic estableix ja la primera analogia: tant ella com l'ocell tenen el ventre clar i ratllat o, en el cas de la noia, burxat pels farallons. Els darrers tercets mantenen aquest joc: finalment l'esperveret enganya el poeta amb gust de sal (i d'aquí «l'ala xopa de sal» del vers 4), que és el gust de la noia, i tots dos es rebolquen «com algues en cabdell». Quina és la reacció del jo poètic un cop dut a terme l'engany, la traïció de l'esperver?

Llengüejo i ric, mossego cabell curt
i xuclo endins valvada orella, fruit
de la fosca mar, la mar de noies, lluny.

El subjecte líric llengüejia, és a dir, usa la llengua (la paraula, el vers, el poema) per simular que la seva noia és amb ell. I riu, i mossega el cabell curt d'ella (hi ha d'altres noies amb cabell curt al llarg del llibre) i li xucla l'orella, valvada perquè té gust de sal i forma de mol·lusc i perquè evoca les orelles de totes les noies reals i no literàries que ara són aquella mateixa noia que neda dins el fosc (un joc de miralls). El disbarat? Trobar-se lluny de la noia que estima un estiu com aquell. L'engany? Utilitzar un símbol literari (l'esperver) per substituir la noia. La traïció? Ser-ne conscient i, d'aquí, l'ús insistent de les preguntes retòriques.

El significat del símbol de l'esperver agafa força en constatar la freqüència amb què el poeta utilitza l'analogia que identifica el cos d'una dona amb el cos d'un ocell i li permet fer el salt de la comparació a la metàfora i, posteriorment, a l'ús del símbol. Que aquest símbol tingui, a més, un origen mitològic i una forta presència en la tradició grecolatina i medieval només pot refermar la nostra lectura, però de tota manera no l'explica tal com es produeix en el text. I és que, a banda del símbol de la dona-ocell, cal tenir present també la representació del subjecte líric com a poeta i l'oposició entre literatura i vida que acaba sent el conflicte principal de *Les dones i els dies* –talment com en una novel·la–: aquell al qual hi aniran a espetegar la resta de temes que recorren el volum i que, consegüentment, el poeta no resoldrà fins a l'últim vers del llibre.

Tornem als poemes estrictament d'experiència amorosa. «Lo-relei», per exemple, ha estat interpretat en diverses ocasions des d'aquesta perspectiva malgrat la referència textual i evident al poema homònim de Heinrich Heine:⁴ en reproduïx l'esquema narratiu

4. El poema de Heine diu així: «No sé per quin motiu / sento tanta tristor; / no se me'n va del cap / un conte de l'antigor. // L'aire és fresc i fosqueja, / el Rin corre tranquil, / fulgura el cim de la muntanya / als raigs del sol ponent. // La més

—i fins i tot mètric— però generalment es posa l'accent a determinar el tipus de relació eròticoamorosa que suposadament descriu el poema i que, segons aquesta lectura, cal entendre que haurien mantingut en el passat el jo poètic (desdoblant en la figura de l'embriac) i la noia (sempre més jove) del poema. D'aquesta manera, Ferrater estaria responnent de manera irònica a Heine, és a dir, convertint el motiu romàntic de l'ondina que provoca amb el seu cant la mort del mariner, en una fortuïta relació sexual d'una nit. Aquesta interpretació del poema de Ferrater, però, pressuposa al seu torn una lectura massa literal dels versos de Heine. I és que la «Lorelei» del poeta alemany respon també irònicament a una llarga sèrie de composicions que des del 1801 van donar lloc —i no pas al revés— a la creació de la llegenda.⁵ En aquest sentit, la presència de l'ondina al capdamunt de la roca del Rin esdevé un cas ben curiós de com la literatura pot arribar a suplantar la vida. No existeix cap llegenda o mite documentat a partir de la figura de Lorelei abans de la publicació, el 1802, del

bonica donzella / seu allí dalt, magnífica, / brillen els seus joiells daurats / i els cabells daurats es pentina. // Se'ls pentina amb pinta daurada / i canta una cançó / que té una meravellosa / i puixant melodia. // Del barquer, dins la fràgil barca, / un dolor salvatge s'empara, / i ell deixa de mirar els esculls / i tan sols mira enlaire. // Crec que s'han empassat les ones / a la fi, barca i barquer, i això, amb la seva tonada, la Lorelei ho ha fet.» Cito per la traducció de Feliu Formosa (Diversos Autors 1984: 248).

5. «The "Lorelei" is one of the most popular poems, a must for German schools and choirs, and a help for commercial advertising in some countries and for tourism in Germany. The strange nymph has become part of everyday life, but 150 years after its origin, Heine's poem still poses questions about its connections with legends and with other poets, about its artistic means and merits, and about its meaning or message. [...] Sometimes the view is voiced that Heine, unlike his romantic predecessors, restored the original legend. However, there is no old tradition calling an oread or a water nymph Lore-Ley, and there is no ancient legend about a maiden singing on top of the Lurley rock who has no communication with passing men. For centuries, the beautiful and multiple echo of the Lurley aroused, of course, great interest and seems to have spawned some local legends» (Feuerlicht 1980: 82).

poema de Clemens Brentano titulat «Lore Lay», un nom que sorgeix de la fusió del nom de la roca del Rin (Lurley) i el seu eco. Brentano narra líricament la història d'una fetillera de Bacharach a la qual crida el bisbe del poble acusant-la de destrossar amb la seva bellesa els cors de tots els homes dels voltants. Igualment, colpit pel seu atractiu sobrenatural, el bisbe finalment renuncia a condemnar-la a les flames i ordena tancar-la en un convent. La fetillera, però, a qui també va trencar el cor l'home que l'abandonà en el passat, decideix no fer cas del bisbe i desplomar-se des del penyal dins el Rin. Per tant, en aquest cas és ella mateixa i no pas cap mariner qui mor ofegada.⁶ Després de Brentano, Joseph von Eichendorff (1815), Otto Heinrich Graf von Loeben (1821) i, per últim, Heine (1823) reprenen la figura de la Lore Lay original i la reconverteixen o bé en una sirena de mar o bé en una ondina de riu. I és així que la ficció dona pas a la creació del mite o de la llegenda. Heine arriba a Lorelei coneixent tots els antecedents textuais (literaris o no) entorn de la fetillera, la sirena i l'ondina. I d'aquí que els lectors més informats contraposin a la lectura essencialment romàntica que s'ha fet del poema una altra de més irònica, basada en el diàleg amb la tradició:

La lectura sentimental que el siglo pasado hacía de aquellos poemas sólo puede lograrse ignorando buena parte de los mismos, e incluso ignorando buen número de matices en los poemas «admisibles». El caso más palmario es el de la demasiado famosa *Lorelei*, para cuya conversión al melodismo nostálgico se requiere dejar a un lado el sentido burlón de la última frase, que bruscamente da carácter de epigrama a todo el poema. Tales efectos de brusco cambio son característicos de Heine y de su inestabilidad emotiva, y él los prepara y guía con arte exquisito. (Ferrater 1994: 38)

6. «Deixeu-me jutjar jo sola, / morir com un cristià; / tot ha de desaparèixer, / perquè ell m'ha estat deslleial» Cito per la traducció de Feliu Formosa (Diversos Autors 1984: 195-197).

En efecte, la interpretació del poema de Heine ve determinada en la majoria dels casos pel sentit que el lector fa del darrer vers del poema («la Lorelei ho ha fet»). Estructurat en sis quartets, el poema de Heine no necessita explicar altra vegada la història de la nimfa i se centra només en la descripció de l'escena més emblemàtica del conte: al vespre, la Lorelei seu al cim de la muntanya, es pentina i canta; aleshores el barquer, que escolta la melodia i no pot deixar de mirar la noia, no veu els esculls i les ones del Rin finalment se l'empassen. La presència del jo poètic només és patent en la primera i la darrera estrofa: en la primera per introduir el record i el sentiment de tristesa que provoca en el poeta; en la sisena, per dubtar primer del destí incert del barquer i constatar després que, sigui com sigui, tot ha estat obra de la cançó de Lorelei –el nom de la qual, simptomàticament, no se'n revela fins a l'últim vers. La llegenda de Lorelei sembla no suposar cap misteri per al poeta i l'ús dels articles determinants a l'hora d'enunciar-ne els protagonistes així ho demostra: es tracta d'una escena coneguda tant pel poeta com pel lector de Heine. Igualment, la distància patent que el jo poètic estableix entre ell i la Lorelei i el barquer, contrasta amb la descripció en temps present de l'escena, talment com si el poeta l'estigués mirant mentre escriu els seus versos. Tot fa pensar que la clau per interpretar el poema no està en el fet de desxifrar el misteri de l'ondina, o en la relació –d'altra banda inexistent– entre ella i el barquer, sinó en l'actitud enigmàtica del poeta envers ella o, dit altrament, envers el que representa per a ell la figura de Lorelei.

Cal suposar, doncs, que Gabriel Ferrater coneixia també els orígens literaris de la llegenda i que interpretava el poema de Heine des d'aquesta perspectiva, és a dir, posant l'accent en el que representava Lorelei per al poeta alemany, com a símbol potser de la poesia i, de retruc, de la cultura i el pensament del seu temps. Algunes referències textuais dins «Lorelei» com a mínim demostren que, a l'hora d'escriure la seva particular versió de la història de l'ondina (una figuraació més de la sirena mitològica), Ferrater també té present l'origen de tot plegat, això és, el poema de Clemens Brentano. D'una banda, el darrer vers del poema de Ferrater recorda aquell «deixeu-me jutjar

jo sola» (com finalment farà) de la Lore Lay de Brentano. D'altra banda, aquell «seny d'ofrena» que mena la Lorelei catalana remet directament a la resposta que el poeta alemany posa en boca del bisbe davant la resolució de la fetillera:

I ell crida tres cavallers:
«Al convent l'heu de portar!
Vés, Lore! A Déu encomano
El teu seny encativat!»

Evidentment, el referent textual immediat del poema de Ferrater són els versos de Heine i, això no obstant, diria que per llegir bé ambdós poemes cal conèixer més que la falsa llegenda, la significació del símbol tenint-ne especialment en compte els orígens literaris. No en va, i ara respecte del poema de Heine, el fet que Ferrater no reproduïx en «Lorelei» les estrofes tercera i quarta en què el poeta alemany descriu la magnificència de la visió de la donzella i la bellesa del seu cant, no pot ser sobrer: la Lorelei de Heine sembla volgutament construïda a base de clíxés –en els vuit versos que ocupa, l'adjectiu «daurat» apareix tres vegades–, impàvida i passiva –ni tan sols s'adona de la presència del barquer–, no gaire elaborada i que no aporta res a la llarga tradició entorn de la figura de l'ondina. Una altra diferència important és que, si bé el poema de Heine descriu una escena del conte com si és tractés d'una imatge o d'una pintura, el de Ferrater més aviat dramatitza una acció, la que protagonitzen la noia i l'embriac. Ferrater, per tant, no reproduïx fidelment, com s'ha dit, l'estructura compositiva del poema de Heine, sinó que parteix del seu esquema argumental (el jo poètic recorda una escena d'un conte o un instant del passat protagonitzat per una donzella-noia i un barquer-embriac) per tal que el lector pugui establir els paral·lelismes necessaris entre el seu poema i el de Heine. Si tenim en compte com n'ha estat de productiva, des d'un punt de vista literari, la llegenda de l'ondina, haurem de concloure que el títol no hauria estat suficient per concretar ben bé el referent. Amb tot, allò que interessa al poeta català no és l'argument del poema, sinó

l'actitud del jo poètic respecte de la figura femenina, tant en el poema de Heine com en el seu propi, i d'aquí que només «plagii» aquells versos de Heine en què justament es fa notar la veu del poeta alemany.

Com passava a l'«Esparver», «Lorelei» comença explicitant l'actitud del jo poètic envers el record persistent d'una escena del passat. En aquest cas ho fa a la manera de Heine, però la intenció és exactament la mateixa: introduir el record i indicar al lector que es tracta de dur a terme un altre exercici de consciència. L'escena que descriu a continuació remet igualment al record d'una figura femenina en un poble de ran de mar, però ara el codi que utilitza per representar-se el passat és del tot realista i contrasta d'aquesta manera no solament amb el poema de Heine, sinó també amb la lectura en clau simbòlica que ens havia obligat a fer de l'«Esparver». En els primers dos versos de la segona estrofa, el jo poètic situa en el temps i l'espai aquell «instant d'un passat estiu», i ho fa també a la manera de Heine, és a dir, utilitzant el present i fent ús de la iconografia romàntica. Immediatament després, però, la veu poètica introdueix ja l'acció: ella (pronomen definit que remet al títol del poema) i un embriac (article indeterminat) pugen una escala que s'enruna. En aquest punt, doncs, Ferrater subverteix per primera vegada el referent alemany per tal de concretar el record i adaptar la llegenda a la seva realitat. Alguns crítics han volgut veure en aquesta ascensió el desplaçament de la parella cap a una habitació on tindrà lloc la relació eròtica, però ni l'habitació ni la relació estan explicitades, i ni tan sols al·ludides, en el poema. A més, aquesta ascensió (un altre símbol de la iconografia romàntica) està connotada per un oxímoron: pugen per una escala que s'enruna (literalment, com en els camins de ronda que voregen les platges de l'Empordà; o bé figuradament, perquè qui puja l'escala és un embriac) i d'aquesta manera el poeta manté el joc entre la recreació romàntica de l'escena i la subversió constant d'aquest codi. El tercer quartet defineix l'actitud de la noia, gens passiva en aquest cas: la perífrasi de voluntat indica les bones intencions d'ella respecte de qui ha perdut la raó. Cal matisar que aquesta pèrdua de la raó no s'ha de referir necessàriament, tal com s'ha acostumat a dir, al consum

d'alcohol.⁷ Ans al contrari, i seguint la llegenda, podria tractar-se d'una embriaguesa causada per la bellesa de la noia, és a dir, pels atributs de la Lorelei original. De nou, en la quarta i última estrofa, es produeix un canvi i torna a intervenir la consciència del jo poètic: l'adverbi de temps denota una modificació en l'actitud de la noia, a qui ara «la mena un seny d'ofrena». Aquest «seny d'ofrena» (allò que s'ofereix en senyal de respecte i estimació) contrasta amb el deliri de l'embriac i, d'altra banda, remet al «seny encativat» (la raó presa) del poema de Brentano. Ara bé, els dos punts indiquen que sintàcticament «seny d'ofrena» s'explica per la frase «li han dit sempre que l'ofegué» del següent vers, ja que aquest és l'acte que, segons dicta la llegenda, ha de dur a terme Lorelei. En aquest punt es fa present per darrera vegada la veu de la consciència: «I això, tota soleta, / la meva noia ho ha fet». Ferrater reprèn aquí el poema de Heine i també el sentit burlesc que ell mateix atribueix al darrer vers de Heine. La nimfa ofega una vegada més l'home, el destí del qual continua essent incert (seria un error entendre que l'ofega literalment, però també ho és donar per suposat que l'ofega de plaer). Però, en aquest cas, és la noia qui ha jutjat tota soleta, qui ha decidit perpetrar l'acte i és per això que, tal com assenyala el jo poètic, la noia és ara «la noia meva» i no pas la Lorelei literària.

Si a l'«Esparver» Ferrater utilitzava l'ocell com a correlat de la transposició literària i fictícia (l'engany que detectava la consciència) de la realitat i d'aquesta manera creava un símbol la significació del qual cal circumscriure a l'imaginari personal de *Les dones i els dies*, a «Lorelei» recorre justament a un símbol amb una forta tradició al darrere per desconnotar-lo literàriament i justificar-lo ara a través de la voluntat d'una noia concreta. D'aquí l'interès pel poema de Heine més enllà de la recreació en el poema d'una altra experiència amo-

7. Una de les accepcions de l'adjectiu «embriac» dins el *Diccionari català-valencià-balear* és la següent: «Pertorbat pel transport d'una passió; cast. *embriagado*. Los apóstols, embriachs de la gràcia e fervor del Sperit Sanct, ab gran animositat sortiren del cenacle, Villena Vita Chr., c. 271. Embriach de tanta glòria mon cap desvarieja, Collell Flor. 39».

rosa. I és que la literatura esdevé un cop més insuficient per explicar els comportaments dels homes i de les dones –l’engranatge del món. Així passem de la concreció dels primers poemes a l’abstracció dels darrers, i de l’abstracció d’aquests a la concreció de la vida. De l’experiència vivencial a l’experiència literària, i viceversa. Això sí, sempre dins l’àmbit del poema. Aquest és el camí (un doble moviment) que fa i desfà el poeta, tot filtrat pel sedàs de la consciència. La consciència de l’artifici i del pes de la literatura quan qui parla és precisament un poeta. En aquest context, les dones reals (les que habiten i trepitgen fort més enllà dels versos d’un poema), exerceixen de guia del poeta en el seu viatge cap a la veritat. A partir del record vivencial que en té, comença l’exercici de l’escriptura i dona lloc a la construcció de la seva imatge fictícia: un joc de miralls que les confon a totes i a ell mateix, tal com realment han estat. Tot fa sentit quan tot és literatura i, tanmateix, la consciència d’aquest artifici farà que el poeta es plantegi el sentit de la pròpia reescriptura i que per aquest camí retorni finalment a la vida, és a dir, a les dones no en tant que símbols literaris o imatges fictícies, sinó en tant que persones concretes, tangibles i reals.

«Teseu», per tant, reprèn aquesta problemàtica entre vida i literatura i, en aquest cas des del títol, n’apunta una possible solució però que, coherentment, no pot produir-se en els límits estrictes del poema. I si no pot fer-ho és perquè aleshores tornaria a ser literatura i això voldria dir una altra simulació, només una possibilitat que res no resoluria. Si la literatura, i concretament la poesia, és un instrument per arribar a un coneixement més profund, un cop s’ha tingut accés a aquesta comprensió d’un mateix i del món, caldrà anar més enllà i fer un pas de retorn cap a la vida per tal de tancar aquest procés. Especialment, quan el poeta és tan conscient de l’artifici, de la traïció i els paranys als quals està subjecta tota operació poètica. Car aleshores, als ulls del poeta, i als ulls del lector, inevitablement tornen aquells versos que encetaven *Les dones i els dies*, ara per fer-nos més present que mai el lloc exacte que ha d’ocupar i ocupa finalment la poesia:

When more is said than must,
Then better left unsaid and done.

I és així que finalment el silenci conscient de Gabriel Ferrater se'ns presenta com la tria més eloqüent, i també la més honesta poèticament, de totes.

BIBLIOGRAFIA

- BONNEFOY, Yves (2010). *Diccionario de mitologías*. Edició de Carlota Casas. Barcelona: Backlist.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- DIVERSOS AUTORS (1984). *Poesia alemanya*. Edició de Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62.
- FERRATER, Gabriel (1968). *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62.
- (1979). *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62.
- (1994). *Escritores en tres lenguas*. Edició de José Manuel Martos. Barcelona: Atlàntida / Empúries.
- FEUERLICHT, Ignace (1980). «Heine's "Lorelei": legend, literatura, life». *The German Quartely*, núm. 1, p. 82-94.
- TERRY, Arthur (2001). «Gabriel Ferrater: la moral i l'experiència». Dins Dolors Oller i Jaume Subirana (ed.). *Gabriel Ferrater 'in memoriam'*. Barcelona: Proa.