

SHAKESPEARE, POE I DON JUAN CAMÍ DEL «POEMA INACABAT»

Edgardo Dobry

1. Ferrater com a clàssic

Shakespeare me reveló las posibilidades de la poesía. Mi primer libro está escrito por el procedimiento mental siguiente: yo pensaba que había que escribir un poema sobre tal tema, producto de la observación moral, psicológica, sobre la gente; y entonces esperaba dos o tres semanas a que de pronto este tema puramente abstracto, intelectual, se concretara mediante una anécdota o mediante la observación de una cosa vista por la calle. (Casi todos mis primeros poemas ocurren en la calle.)¹²³

El significatiu d'aquest passatge, pres d'una entrevista amb Federico Campbell, és l'afirmació que «el tema» crea la necessitat del poema i que aquest ha de sustentar-se en l'observació moral de la gent; a més, sota la tutela de la figura central del cànon de la poesia universal, Shakespeare. D'aquesta manera, Ferrater es distanciava alhora dels dos corrents de què s'havia declarat opositor: les ja, aleshores, molt esquinçades i molles romanalles del surrealisme i l'anomenada «poesia social», que havia començat a circular en l'Espanya dels seixanta. El nom de Shakespeare pot llegir-se, en efecte, com a consigna de la ruptura respecte del tradicional afrancesament de la lírica peninsular (castellana i catalana) envers un model anglosaxó que, com diu Ferrater en una altra banda, mostra «una poesia no del todo decorativa como la romántica.» Tanmateix, aquesta declaració és més problemàtica del que aparenta. En primer lloc, perquè Shakespeare és el model insuperat de dramaturg-poeta, les obres del qual són plenes de passatges en què el lirisme guanya l'acció dramàtica, de manera que «*las posibilidades de la poesía*» no s'adiuen

¹²³ F. CAMPBELL, «Gabriel Ferrater o las mujeres», dins G. FERRATER, *Papers, Cartes, Paraules*, a cura de Joan Ferraté, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, p. 513.

gaire per a «*la observación moral, psicológica, sobre la gente*». En un assaig que Ferrater, sens dubte, no desconeixia, T. S. Eliot havia sentenciat que *Hamlet* «*lejos de ser la obra maestra de Shakespeare es, más bien, con toda seguridad, un fracaso artístico*»,¹²⁴ precisament per la incapacitat d'«objectivar»¹²⁵ el conflicte i els sentiments del personatge. La declaració de principis de Ferrater –un poema materialitza una idea o una observació prèvia, i no sorgeix d'una inspiració sobtada o, per dir-ho en termes de Mallarmé «del espejismo de las palabras mismas»– és molt clara i la va repetir, amb modulacions diferents, en diverses ocasions. Però, per què Shakespeare?

El *mètode* que Ferrater defensa està, en veritat, més a prop d'Edgar Allan Poe que de Shakespeare, i més del Poe teòric que del poeta. A *The Philosophy of Composition*, Poe va defensar la idea que és «l'efecte» allò que guia la composició d'un poema i que el poeta, abans d'escriure una sola paraula, ha de saber amb claredat quina és la impressió que es proposa suscitar en el lector: «... me digo, en primer lugar: "De los innumerables efectos o impresiones, de los cuales el corazón, el intelecto o (con mayor frecuencia) el alma es susceptible, ¿cuál debo elegir en la presente ocasión?"». ¹²⁶ Aquest assaig, publicat el 1846, decretava el final de l'espontaneïtat romàntica. Va significar, a més, el primer cas d'un poeta americà que tindria una decisiva influència a Europa, per la traducció que en va fer Baudelaire el 1864. Per a això, Paul Valéry va escriure: «Baudelaire, aunque de origen romántico, puede ser considerado un clásico ... *clásico es el escritor que lleva un crítico dentro y lo asocia íntimamente a sus trabajos*». ¹²⁷

Són diverses maneres de denominar una mateixa actitud: la que imposa la deliberació enfront de l'espontaneïtat, el projecte enfront dels impulsos imprevisibles de la inspiració. Així, oposant-se a les desenes d'obres de Víctor Hugo, Baudelaire va escriure un únic llibre, *Les Fleurs du mal*. No per casualitat, Ferrater va decidir reunir els tres breus volums de poesia que va escriure en un únic títol compilador, *Les dones i els dies*. Per altra banda, l'admiració de Ferrater per Baudelaire està prou acreditada, i era una de les inclinacions que l'agermanaven amb Jaime Gil de Biedma: Carme Riera, a *La escuela de Barcelona*, recull testimonis de com competien, en les nits del Boccaccio, per veure quin dels dos era capaç de recitar de memòria una major quantitat de versos de *Les Fleurs du mal*. Fet que fa que la tradició francesa, que Ferrater vol ignorar en esmentar, com a emblema, el nom de Shakespeare, se li escoli per la finestra amb el fantasma d'unes idees que es remunten a Poe i la principal materialització de la qual, per al tronc de la gran poesia moderna, està representada per Baudelaire. Aquest fantasma francès és present, així mateix, en la visible

¹²⁴ T. S. ELIOT: «Hamlet and his problems. Hamlet y sus problemas», dins *The Sacred Wood* (1920). *El bosque sagrado* (1920), José Luis Palomares (cur.), trad. Ignacio Rey Agudo, Langre (Bilingües de Base 12), San Lorenzo de El Escorial, 2004, p. 315.

¹²⁵ T. S. ELIOT: «Hamlet and his problems. Hamlet y sus problemas», p. 321.

¹²⁶ E. A. POE: *El cuervo y otros textos poéticos*, Edgard Dobry i Andrés Ehrenhaus (cur.), Penguin Clásicos, Barcelona, 2020, p. 194.

¹²⁷ P. VALÉRY, *De Poe a Mallarmé: El cuenco de plata*, trad. Silvio Martoni, Buenos Aires, 2010, p. 51.

contradicció entre les declaracions de poètica de Ferrater –la cèlebre fórmula que un poema «*ha de tener com a mínimo el sentido d'una carta comercial*»– i el notori hermetisme de bona part dels poemes que va escriure.

2. Dones i flors (del mal)

Les manifestacions tardanes de l'avantguarda representaven la darrera i, tal vegada, més exagerada materialització del caràcter «decoratiu» que Ferrater atribuïa a la poesia en les llengües romàniques. El surrealisme havia potenciat la proliferació de versos «oniroides», com els anomena, però l'arrel del problema era molt anterior. A la «nota final» a *Da nubes pueris* es refereix a les «grans masses de líquid verbal que el renaixement va posar en ondulació».¹²⁸ La italianització, la contaminació de petrarquisme i l'ofec d'Europa sota una enorme pandèmia de sonets li pareixien l'antecedent del que el surrealisme duria al grau extrem: la idea que tot en el poema és enginy verbal i molt poc depèn del significat de les paraules i de les observacions o experiències que s'hi reflecteixen. En el cas de Ferrater, l'esgotament de l'impuls avantguardista l'indueix a la recerca d'una nova font per a la poesia moderna. La posició de Gabriel Ferrater és molt semblant a la que pocs anys abans, el 1958, havia expressat Luis Cernuda en un text escrit com a epíleg a *La realidad y el deseo*; un altre poeta que va reunir la seva obra completa sota un títol unificador. En referir-se a l'ensenyament que li va aportar l'estudi de la poesia en llengua anglesa («la experiencia más considerable de mis años maduros»)¹²⁹ diu:

*Leía simultáneamente, alguna comedia de Shakespeare, Blake, Keats; acostumbrado al ornato verbal, barroco en parte, de la poesía española, que de manera sutil me parecía repetirse en la francesa, me desconcertaba no hallarlo en la inglesa o, al menos, que esta no hiciera del mismo, como los españoles y los franceses, razón de ser para la poesía.*¹³⁰

I també:

*me [sentía] capaz (perdóneseme la presunción) de decirlo todo en el poema, frente a la limitación mezquina de aquello que en los años inmediatos anteriores se llamó poesía «pura»; sobre todo, se trataba de huir de la garrulería y ampulosidad, que tan característicos son de nuestros gustos literarios tradicionales.*¹³¹

¹²⁸ G. FERRATER: *Papers, cartes, paraules*. p. 17.

¹²⁹ L. CERNUDA: *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 403.

¹³⁰ L. CERNUDA: *La realidad y el deseo*, p. 404.

¹³¹ L. CERNUDA: *La realidad y el deseo*, p. 397.

Són afirmacions de qui, en aquest mateix text, destaca com de substancial havia estat, en la seva formació, l'auge del surrealisme. Cernuda escrivia aquestes paraules a Mèxic, on s'havia instal·lat després de llargs anys a Escòcia i a Anglaterra. Mentre que Ferrater escrivia des d'una Espanya que patia ja vint-i-cinc anys de dictadura i a penes donava senyals d'un canvi d'època. Tota la poesia de Gabriel Ferrater està marcada per una posició ambigua: la consciència de trobar-se en un país que obligava la ciutadania a viure en un permanent estat de minoritat –tutelada, censurada, vigilada, reduïda a una mena de temps congelat i inamovible– i el reflex més o menys fictici, en els poemes, de la vida normal d'un home contemporani del món, sense laments ni consignes. També en això la proximitat amb Gil de Biedma és molt evident.

L'altra via oberta i, per a ell, inassumible, es trobava en l'anomenada «poesia social», la que canalitzava la inquietud d'una generació ansiosa de llibertat, però amb una forta tendència a la simplificació i l'eslògan, de manera que es tornava poc menys que inversemblant i inacceptable per a una intel·ligència desperta. És eloqüent el passatge en què Ferrater, en la mateixa entrevista que hem esmentat, ridiculitza unes estrofes de Miguel Hernández sobre els andalusos de Jaén «*aceituneros altivos*», que en aquells anys finals dels setanta cantava Paco Ibáñez: «*¿Quién levantó estos olivos...? [...] / No los levantó la nada, / ni el dinero, ni el señor...*», diuen els versos. Ferrater comenta:

*Bueno, la nada desde luego, no. La nada no levanta nada. Lo que levanta los olivos de Jaén es el dinero y el señor. El tiempo de explotación agrícola aceitunera requiere mucha inversión de capital; por eso, exactamente ahora como en el tiempo de los moros, lo que levanta los olivares de Jaén es el dinero y el señor. Naturalmente que también están los obreros, pero el negar la evidencia es lo que me repele.*¹³²

També aquí el to corrosiu manifesta una posició ferma: per a un poeta que descreu de qualsevol forma d'il·luminació o de coartada històrica, i que sotmet el poema a una exigència crítica, l'inversemblant surrealista o l'inversemblant comunista són mereixedors d'ídentic rebuig.

El poètic, doncs, és el major enemic de la poesia, si per poètic es considera aquest element que distorsiona la percepció del món per tornar-lo més simpàtic o més *subjectiu*. Per usar els termes de la semiologia, el poema aspira a la connotació, però només pot assolir-la a partir de la denotació, i no evitant-la. Ferrater va insistir diverses vegades en aquest principi; un exemple més: a l'entrevista amb Baltasar Porcel conta que un dia llegien una antologia de la generació del 27 i varen topiar amb un poema d'Emilio Prados en què es referia a la felicitat de l'estiu del 1936, abans de l'alçament militar, i diu: «*Cuando las mariposas fecundaban los cuerpos desnudos de las muchachas*

¹³² F. CAMPBELL: «Gabriel Ferrater o las mujeres», p. 520.

a la orilla de los ríos.» El comentari de Gil de Biedma, afegeix Ferrater, és: «*Si eso ocurría, el Ejército tuvo razón de echarse a la calle.*»¹³³

En aquestes posicions pot trobar-se un cert aire de família amb alguns fenòmens poètics de la poesia llatinoamericana de la dècada de 1950, com, per exemple, els antipoemes de Parra, amb la idea que «*el cielo se está cayendo a pedazo.*» (a «Advertencia al lector») o que «*los poetas bajaron del Olimpo*» (a «Manifiesto»). És l'eclipsi de l'impuls avantguardista que va dominar la poesia, a Amèrica Llatina, des de principis de la dècada de 1920 fins a mitjan dècada dels 50. És, també, la voluntat de tornar al poema a un espai civil, a una llegibilitat homogènia amb la dels altres gèneres literaris.

3. La fecunda peresa

El que hem exposat fins ara fa comprensible la ferma inclinació de Ferrater per la poesia medieval, en la qual trobava una frescor de llengua i de tema que volia recuperar, reubicar en el lloc de l'origen. Els cantars de gesta, el cicle artúric i la lírica dels trobadors són rescatats de la història literària europea per ser proposats com a clàssics vius, com a lectures de les quals ha d'emanar la inspiració del present. Es tracta d'un propòsit d'allò que T. S. Eliot havia teoritzat com a relació dinàmica entre la tradició i el talent individual. Diu Eliot (traduït per Gil de Biedma): «*El gran poeta es [...] aquel que no solamente restaura una tradición olvidada sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible.*»¹³⁴ També Gil de Biedma es va interessar per la poesia medieval, va escriure una albada i una sextina seguint la forma inventada per Arnaut Daniel i va reivindicar en diversos assaigs la poesia èpica. Fins i tot hi ha una carta del 1958 a un jove poeta recomanant-li la lectura de *Martín Fierro*, una obra que, en aquesta perspectiva, apareixia com la possibilitat d'una èpica moderna basada en la llengua popular. També Ferrater va manifestar interès pel poema gautxesc de José Hernández.¹³⁵

A les lliçons sobre J. V. Foix, Ferrater diu que aquest va poder recuperar l'herència dels trobadors perquè el català era molt proper a l'occità en què varen escriure, i per a això no va necessitar la parafernàlia teòrica de Ezra Pound per arribar a un resultat semblant.¹³⁶ Tanmateix, per a la pròpia creació, Ferrater pareix que rebutgi aquesta relació natural o contigüitat entre la llengua del segle XX i la del segle XI o XII, ja que va elegir com a matriu, per al «Poema inacabat», el

¹³³ G. FERRATER: Papers, cartes, paraules. p. 532-533. Ferrater cita el poema de forma inexacta. Els versos d'Emilio Prados diuen: «*Cuando era primavera en España: / junto a la orilla de los ríos, / las grandes mariposas de la luna / fecundaban los cuerpos desnudos / de las muchachas.*»

¹³⁴ T. S. ELIOT: *Función de la poesía y función de la crítica*. Tusquets, Barcelona, 1999, p. 121.

¹³⁵ J. GIL DE BIEDMA: *El argumento de la obra. Correspondencia*. Lumen, Barcelona, 2010, p. 198.

¹³⁶ G. FERRATER: *Foix i el seu temps*. A cura de Joan Ferraté, Quaderns Crema (Assaig Minor 1), Barcelona, 1987, p. 67.

primer roman del cicle artúric de Chrétien de Troyes, *Erec i Enide*, escrit cap el 1165. El poema, compost en llengua d'oïl, consta de 6.895 versos. És un relat de cavalleria en què un jove de la cort del rei Artús, el valent cavaller Erec s'enamora d'Enide, amb qui es casa després de guanyar-se'n el dret en un torneig. Durant anys Erec abandona la vida cavalleresca per romandre vora la dona, i quan és cominat a tornar a les aventures ho fa amb la condició que ella l'acompanyi, cosa del tot inusual en el gènere.

El «Poema inacabat» es va publicar per primera vegada el 1966, com a primera secció de *Teoria dels cossos*. És un poema narratiu de 334 versos; es presenta com el discurs dirigit per un «cocodrilot de quaranta anys» a una «dona novella», és a dir, una dona nova o dona jove, al·ludint a un vers d'*Erec i Enide*: «*Au matin fu dame novele*»:

Vull contar un conte impertinent,
però el deixaré per després
i aniré allargant el meu pròleg.
[...] El dedicar vindrà primer.
A tu, Helena, que m'has fet
conèixer Cristià que imito
(només que jo del tot no rimo),
dona novella, que has marxat...¹³⁷

La «dona novella» és Helena Valentí, amiga i potser amant del poeta, prop de vint anys més jove. A ella va dedicat el poema, que comença declarant la intenció de contar «un conte impertinent» i, alhora, de deixar-lo «per després» i allargar «el meu pròleg». El fet és que el pròleg mai s'acabarà i el conte no s'arriba a contar; o bé, el conte que s'havia de contar ja no és la nova versió de l'antiga novel·la de cavalleria sinó la sèrie de conjectures, enraonies i foteses per les quals el poema es deixa dur. Es diria que el poeta abandona el conte promès no només abans d'acabar-lo sinó gairebé abans de començar-lo; és un poema digressiu, que pareix que vagi esborrant les pròpies petges a cada apartat. Parla dels amics i mestres, a qui ret homenatge, parla d'Helena, parla de l'estiu que s'extingeix a Cadaqués quan tothom torna a Barcelona a reprendre les activitats habituals –i els turistes retornen als dominis hiperboris– i només el poeta queda a la platja, perdent el temps en l'escriptura del poema que no acabarà. Ferrater apareix aquí, més que mai, un obstinat seguidor de la *féconde paresse* amb què Baudelaire, a «La Chevelure», va identificar l'escena en què el poema apareix.

¹³⁷ G. FERRATER: *Les dones i els dies*. Edició de Jordi Cornudella, Ed. 62, Barcelona, 2018, p. 115.

5. Byron, Auden: Don Juan, la digressió

Per darrere del model medieval, es trasllueix la matriu moderna del «Poema inacabat»: el *Don Juan* de Byron. Encara que la diferència d'extensió sigui enorme —el poema de Byron té disset cants i milers de versos—, els mecanismes dels poemes són molt semblants. Cap al 1817, quan es publiquen els dos primers cants de *Don Juan*, els més extensos i importants, Byron s'aprofitava d'una figura ja coneguda pel públic —*Don Giovanni*, de Mozart i Da Ponte, s'havia estrenat a Praga vint anys abans i havia esdevingut famosa ben aviat— per agafar-la com a bastiment sobre el qual construir un retrat satíric de la societat britànica del seu temps. Quan Byron mor, a Grècia, el 1824, el poema queda incomplet.

El que he anomenat «síndrome de Don Juan» no es refereix només a la imitació del procediment que Ferrater pren de Byron, que podem definir com a extensió digressiva, postergació permanent de l'anunciat tema principal per un altre que és una suma d'impressions improvisades, com si ja fos molt difícil *sostenir la veu* sense suportar-la i, finalment, perdre-la en viaranys i assumptes secundaris. Té a veure també amb l'inacabament, és a dir, no amb l'obra accidentalment inacabada per la inesperada mort de l'autor o abandonada per una altra més urgent sinó essencialment inacabable o programàticament inacabada, perquè la digressió tendeix a l'arborescència infinita i a la procrastinació perpètua del «conte».

L'inacabat, el fragmentari, el cicle que s'encadena: hi ha aquí elements substancialment contemporanis que toquen l'essència mateixa del mite de Don Juan, la figura que mai no es tanca, que té desenes de versions en totes les llengües europees i que continua cercant, d'obra en obra, una silueta definitiva, sense trobar-la. *Les dones i els dies* és un títol ambigu, que al·ludeix a Hesíode però que sembla que evoca a la vegada la llista en què Leporello, l'assistent de Don Giovanni, compta els dies del seu patró pel nombre de dones posseïdes. Dit d'una altra manera: posar «dones» on el poema clàssic d'Hesíode deia «treballs» no és, en aquest cas, una manera de presumir de seductor sinó d'instal·lar-se en aquesta posició ambigua en què el poeta conta una experiència cíclica, determinada per la impossibilitat d'obtenir qualque mena de satisfacció i el consegüent recomençament diari de l'aventura mateixa.

Hi ha tota una constel·lació en el pensament i la literatura moderna que orbita sobre aquest centre buit. Quan Nietzsche, el 1881, a *Aurora*, aventurava que el filòsof del futur seria un «Don Juan del coneixement» posava de manifest aquesta forma d'ansietat d'aproximar-se a tot que impedeix a la vegada aprofundir o concloure res, comprometre's en res. Des d'una altra tradició, W. H. Auden s'inclou en aquesta tendència en el seu «poema no escrit», titulat, igual que l'autobiografia de Goethe, «Dichtung und Wahrheit» (inclòs a *Homage to Clio*, 1960). Títol, també,

ambigu perquè Auden escriu aquest poema no escrit, per altra part l'únic poema en prosa en el conjunt d'una obra composta en gran mesura en vers regular i rimat, per demostrar la impossibilitat d'escriure un poema d'amor: «*A la espera de que llegues mañana me sorprendo pensando Te amo: y viene después la siguiente reflexión: Me gustaría escribir un poema que expresara exactamente lo que quiero decir cuando pienso estas palabras.*»¹³⁸ És el principi d'una nova digressió que, a través de les més diverses conjetures entorn de les dificultats de ser sincer i convincent en l'expressió del sentiment, encobreix aquesta impossibilitat i acaba, en el fragment L, amb aquesta confessió: «*Ese poema que deseaba escribir iba a expresar exactamente lo que quiero decir cuando pienso las palabras Yo te amo [...] Así que este poema quedará sin escribir.*».¹³⁹

Com en el de Ferrater, no es tracta d'un poema que no acaba sinó que ni tan sols comença, que no pot ésser escrit perquè el poeta no aconsegueix encaixar el discurs en el camí que cercava o pretenia; l'espai que hauria d'ocupar el poema és desbordat per les consideracions preliminars, les endreces, les dedicatòries, les conjetures de mètode i procediment, les afirmacions metapoètiques. Vint anys abans, Auden havia publicat «Letter to Lord Byron» (*Letters from Iceland*, 1937), una de les composicions més extenses que va escriure. Es tracta d'un encadenament de conjetures sobre la peresa i la dificultat d'escriure una obra tancada i conclusiva. En escriure una carta imaginària a Lord Byron, Auden imita el procediment digressiu de *Don Juan*:

*The average poet by comparison
Is unobservant, immature, and lazy.
You must admit, when all is said and done,
His sense of other people's very hazy,
His moral judgements are too often crazy,
A slick and easy generalisation
Appeals too well to his imagination.*¹⁴⁰

La comparació (en el primer vers de l'estrofa) és amb els novel·listes, Jane Austen en particular, que practiquen «*A higher art than poetry altogether*». La concatenació de les rimes, *lazy* / *hazy* / *crazy*, epítets dedicats al poeta, no deixa cap dubte del to corrosiu i la intenció còmica del

¹³⁸ W. H. AUDEN: *Los señores del límite. Selección de poemas y ensayos (1927-1973)*. Traducció, selecció i pròleg de Jordi Doce, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, p. 289..

¹³⁹ W. H. AUDEN: *Los señores del límite*, p. 327.

¹⁴⁰ W. H. AUDEN: *Collected Longer Poems*, Faber and Faber, London, 1974. En la traducció de Marcel Riera (W. H. AUDEN, *Un altre temps. Poemes escollits*, Edicions de 1984, Barcelona, Poesia, 2018, p. 79) els versos d'Auden fan així: «En comparació, el poeta que es troba en la mitjana / és distret, immadur i deixat. / Comptat i debatut, vostè haurà d'admetre / que envers els altres és molt confusa la seva sensibilitat, / que els seus judicis morals són propis d'un sonat, / que una hàbil i senzilla generalització / escau d'allò més a la seva imaginació.»

retrat que és, a l'uníson, una escenificació de la posició, necessària i inexistent, del poeta en el món contemporani.

Aquesta espiral a l'entorn del centre buit acaba sent el poema ocupant el seu lloc: com Don Juan, el poema és furtiu, fugitiu i no pot assolir una forma tancada. Són poemes escrits per encobrir i a la vegada manifestar la impossibilitat de ser escrits. Escrits com a exercici antimodern, antiavantguardista, acaben per donar un resultat no del tot distant del que, amb mitjans diversos, havien fet els poetes de les primeres avantguardes: mostrar la clausura del poema com a entitat completa, del significat ple, de complir el projecte sense perdre's en dreceres ni desviaments. A Ferrater li queda, com a Don Juan, el consol provisorï del nombre, tal com acaba (sense acabar) el *Poema inacabat*:

I ja no té remei, Helena.
Ara que el cop es veu fallat,
deixa'm que n'acani l'allarg.
Arribaré, amb els tres que em manquen,
al vers mil tres-cents trenta-quatre.
Me'n queda un per dir-te adéu:
barca nova, tingues bon vent.¹⁴¹

El «cop fallat» és el poema mateix: és un impuls destinat al fracàs, i el fracàs és l'essència del poema, la seva raó de ser, la seva única possibilitat. Perquè l'inacabat existeix i no existeix a la vegada, està ja detingut i el seu moviment no està complet encara. És això que es posposa i que, tanmateix, ja no podrà ésser reprès. És el gest de qui està disposat a abandonar no només el poema sinó la poesia, perquè no hi ha compromís matrimonial sense aproximació i fuga. És l'obra poètica més important escrita a Espanya a la segona meitat del segle xx i no ha estat llegida encara.

¹⁴¹ G. FERRATER: *Les dones i els dies*, p. 156.