

«ÚTER», DE GABRIEL FERRATER,
O LA CONSTRUCCIÓ INVERSA DE L'ESPAI

Marta Puxan-Oliva
Universitat de les Illes Balears

ÚTER

Ja fa unes quantes hores que és aquí.
Parts del seu cos, no les més íntimes
però parts del seu cos, s'han escampat
i repartit pels quatre o vint cantons
d'aquesta cambra. I ara visc
tot encladat dins la cosa que estimo.
Un moviment que faig, i que m'estira
enllà del meu replec, toca una mitja
o una sabata o un jersei o una faldilla:
les partions de la terra que és meva.⁵⁷

Publicat per primer cop a la *Teoria dels cossos* (1966) i posteriorment a *Les dones i els dies* (1968), «Úter» és encara un poema prou inexplorat. Tal vegada per la seva senzilla aparença, tan pròpia de molts poemes de Gabriel Ferrater; tal vegada perquè ha estat agrupat amb d'altres com «També»⁵⁸ en el tractament de les correspondències mirall dona/mare i el mite d'Èdip. Aquestes associacions són molt ben vistes, dignes d'anàlisi i prou evidents i, per això mateix, deix aquest aspecte a l'excel·lent treball que Núria Perpinyà en feu al llibre monogràfic «*Teoria dels cossos*», de Gabriel Ferrater (1991).⁵⁹ Aprofitaré

⁵⁷ Gabriel FERRATER: *Teoria dels cossos*. Edicions 62, Barcelona, 1966.

⁵⁸ Núria PERPINYÀ: «*Teoria dels cossos*», de Gabriel Ferrater. Empúries, Barcelona, 1991, p. 51.

⁵⁹ A *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció* [Núria Perpinyà: *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Empúries, Barcelona, 1997] Perpinyà ja situava «Úter» entre els poemes que menys atenció crítica han rebut. Pel que sembla, aquesta afirmació encara es manté.

aquestes pàgines per oferir una lectura que, si bé no s'hi contradiu, enceta un altre camí interpretatiu. D'aquest poema el que me crida més l'atenció és la construcció de l'espai i, per això, propòs aquí una lectura que posa al centre aquesta elaboració com a imatge des d'on es despleguen significats diversos. No entenc el fet interpretatiu per res com a definitiu, sinó sempre com a proposta de sentit, de manera que aquest és només un convid, en el benentès que davall d'aquesta aparent senzillesa hi ha, com sabem, un càlcul mil·limètric que no tots, ni tan sols els més experts, llegirem igual. Aquesta aproximació és agosarada tant pel que fa a la interpretació formal com semàntica del poema. Així, m'aventur a proposar l'espai com a lloc des d'on estírar del fil del poema. Però anem a pams.

Cal que tinguem mínimament clares les bases del poema per tal de passar després a la nostra proposta de lectura. En el sentit més literal del poema, «Úter» presenta una escena en què el jo poètic es troba amb una altra persona en una cambra des de fa unes quantes hores i en aquest repòs estira un braç per trobar una peça de roba de la dona entre les que es troben escampades al voltant. Aquesta escena el duu a reflexionar sobre les parts del cos d'ella i la seva pertinença. L'escena mateixa de la roba d'ella escampada per la cambra associada a les parts del seu cos, que és presumiblement nu, remet de manera clara i directa a una escena sexual prèvia, després de la qual els amants descansen. Aquesta associació ve indicada especialment pel títol, «Úter», que si bé no apareix al cos del poema, és omnipresent.

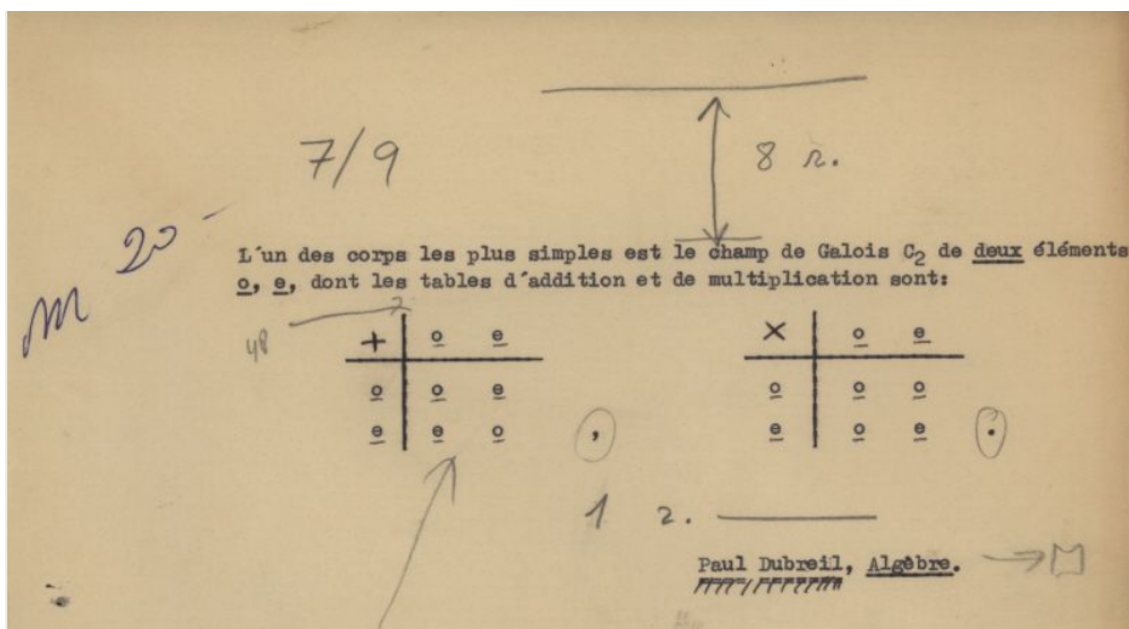
Pel que fa a la mètrica, una visió general no ofereix dubte: el poema està format per deu versos, majoritàriament decasíl·labs, que alternen amb versos octosíl·labs (2 i 5) i un vers alexandrí (9). En general els versos no presenten encavallaments sorprenentment abruptes dins de la poètica ferrateriana, si bé en els versos 3, 5 i 7 són més marcats, aguditzant el sentit. El ritme accentual és tota una altra cosa, atès que el marge interpretatiu és molt més gran. Cal que parem atenció a aquest aspecte poc visitat perquè observar-lo ens pot ajudar a prendre una opció en el sentit, tal vegada no la que cercava Ferrater, això ja no ho sabrem mai. Cal que observem amb deteniment la construcció en el pla accentual del vers, perquè Ferrater l'entén com a absolutament lligada a la sintaxi i determinant en la construcció pròpiament poètica. Obviar, doncs, aquest aspecte no respondria a la manera com el poeta entén la poesia. Així, ell mateix observa a l'article «Sobre mètrica»:

Esbandim primer la innocentada més innocent, induïda pels termes com «decasíl·lab» o «octosíl·lab», amb què acostumem a designar el tipus de vers: la idea que la base n'és el recompte de les síl·labes. Ningú, o així ho espero, no es pensa que comptar

síl·labes sigui prou per fer un vers, però he vist que n'hi ha molts que creuen (i els tractadistes els hi inviten) que per aquí es comença. Això ja és un error catastròfic, perquè en una llengua com el català (no sé ben bé com van les coses en xinès) és *rigorosament impossible* de comptar les síl·labes sense haver establert abans l'esquema mètric.

De manera que en català (i més encara en anglès per exemple) el sil·labisme és una de les coses més inestables de la llengua, i justament la mètrica és destinada a fixar-lo, i no pas a l'inrevés (pensem en les *e mudes* del francès, que en vers no són mudes).⁶⁰

Aquesta reflexió mostra molt bé de quina manera l'accentuació és essencial en la poesia de Ferrater. Ferrater s'endinsa a «Sobre la mètrica» en una explicació extraordinàriament interessant sobre les correspondències entre elements sintàctics i esquemes mètrics de la poesia, posant de relleu que la consideració bàsica de patrons accentuals definidors del decasíl·lab *a maiore* (amb accent a la sisena i darrera síl·laba) i el decasíl·lab *a minore* (amb accent a la quarta i la darrera) no és suficient en l'anàlisi de la composició poètica. No cal dir que la seva labor com a matemàtic i com a lingüista especialista en gramàtica influïren enormement en la seva poètica, quelcom que la *Teoria dels cossos* deixa clar en la incrustació de fórmules algebraïques com a epígrafs als apartats del poemari, que jo no tenc la competència de comprendre en detall. El diagrama que encapçala la secció B és el següent:⁶¹



⁶⁰ Gabriel FERRATER: «Sobre la mètrica». *Serra d'Or* 143, 1971, p. 27.

⁶¹ Gabriel FERRATER: *Teoria dels cossos*. Edicions 62, Barcelona, 1966, p. 48.

De fet, l'única observació que soc capaç de suggerir és que visualment les fórmules proposades semblen oferir iconogràficament les combinacions accentuals en peus binaris (iambe, troqueu) i ternaris (anapests, amfíbracs). Així, és molt suggeridor que els «cossos» que es combinen de manera binària o ternària (cossos de persones com en els poemes que apareixen dos, com «Úter», o tres, com «Tres llimones») però també com a elements dins del vers. Així, si veiem «o o e» i «e e o» o veiem «o e» o «e o», o veiem «o» o «e», o bé «o e o» la imatge no deixa de ser suggeridora dels esquemes mètrics en les seves múltiples combinacions. Havent-ho de deixar aquí per manca de competència matemàtica, el que sí podem dir és que tant la insistència a «Sobre la mètrica» com la influència de l'àlgebra en la seva obra, ens menen a parar una atenció especial a aquest aspecte, en tant que arrela el poema i la seva significació.

Si tornam a «Úter», el gran dubte o ambivalència vist des de fora rau en les alternances dels esquemes T AAT i AT AT on (T) són les síl·labes tòniques i (A) les àtones. Predomina, doncs, un patró de tònica + anapest i iambe + iambe. Aquests esquemes bàsics s'amplien o es modifiquen segons el nombre de síl·labes dels versos. Es podria anar més enllà i fer tot l'exercici ferraterià d'analitzar els sintagmes i l'organització sintàctica per detectar cadascun dels accents, però això ho deixem com a una de les vies obertes a treballar més a fons. En tot cas, la lectura que propòs ja considera en termes generals la sintaxi, i entén que el primer patró és una tònica i un anapest (T AAT) perquè així es marca sintàcticament en tots els casos, com per exemple al vers 2: «Parts [T] del seu cos [AAT]». L'altre esquema present al díptic menor de quatre síl·labes, que és l'esquema rítmic mínim d'aquest poema, és una combinació de dos iambs, que quan s'aplica a tot el decasíl·lab obté un pentàmetre iàmbic, a la manera clàssica de Shakespeare. És a dir, el patró del decasíl·lab seria: AT AT AT AT AT.

En la combinació que finalment propòs d'aquests dos esquemes entrem en una possible ambivalència que reflecteix la versatilitat de la interpretació mètrica, tal i com es reflecteix en el desacord entre Salvador Oliva i Gabriel Ferrater referent a uns versos de Francesc I, en què Oliva interpreta un esquema mètric diferent de Ferrater. El que és suggeridor d'aquesta versatilitat és que Ferrater mateix en un moment de «Sobre la mètrica» analitza el vers de Foix «Tu, ni bicorne ni groc, qui t'ho ha dit» en què mostra el funcionament de l'esquema T AAT AAT AAT. Perquè és un esquema conegut i estudiat, la proposta d'aquesta lectura mètrica d'«Úter» no seria incongruent i, així mateix, ens permet de fer associacions significatives noves en algun punt. Així i tot, una lectura estricta segons un pentàmetre iàmbic a la manera com Salvador Oliva analitza el poema «In Memoriam»

amb regles d'ajustament del model mètric passant en ocasions de peus binaris a ternaris o d'invertir el patró binari (de iambes a troqueus) també podria funcionar com a patró en la majoria dels versos del poema.⁶² El que vol mostrar el desplegament de lectures, potser encara no prou detallat a jutjar per les anàlisis exclusivament mètriques d'Oliva i Ferrater en els textos esmentats, és que aquest esquema finalment admet discrepàncies molt similars a les que tingueren els dos autors respecte als versos de Francesc I.⁶³ En qualsevol cas, l'anàlisi mètrica proposada combina els dos esquemes accentuals, perquè es produeix de manera molt menys forçada i més d'acord amb la sintaxi i la cadència d'aquesta en la nostra llengua.

En la meua lectura, l'esquema seria:

1. Ja fa unes quantes hores que és aquí. (decasíl·lab *a maiore*, clar)

AT AT AT AT AT

2. Parts del seu cos, no les més íntimes (octasíl·lab 4 + 4, força clar)

T AAT / T AAT

3. però parts del seu cos, s'han escampat (decasíl·lab *a maiore*, versàtil. Podria acabar en TAAT)

AAT AAT AT AT

4. i repartit pels quatre o vint cantons (decasíl·lab *a minore*, clar)

AT AT AT AT AT

5. d'aquesta cambra. I ara visc (octosíl·lab, sense cesura però amb pausa sintàctica)

AT AT AT AT

6. tot encladat dins la cosa que estimo. (decasíl·lab *a minore*, molt clar)

T AAT AAT AAT

7. Un moviment que faig, i que m'estira (decasíl·lab *a maiore*, clar)

AT AT AT AT AT

8. enllà del meu replec, toca una mitja (decasíl·lab *a maiore*, versàtil i amb cesura)

AT AT AT / T AAT

9. o una sabata o un jersei o una faldilla: (dodecasíl·lab, sense cesura, versàtil)

T AAT AAT AT AAT

⁶² Salvador OLIVA: «La mètrica d'*In Memoriam*, de Gabriel Ferrater». *Llengua & Literatura* no. 9, 1998, p. 405-21.

⁶³ Salvador OLIVA: «Bases per a un estudi de la mètrica. Comentari a unes idees teòriques de Gabriel Ferrater» *Els Marges* no. 1, 1974, p. 100-103.

Gabriel Ferrater: «Sobre la mètrica». *Serra d'Or* 143, 1971.

10. les partions de la terra que és meva. (decasíl·lab *a minore*, força clar)

AT AT AAT AAT

En els aspectes bàsics, l'esquema mètric mostra una composició de deu versos, on tots excepte els versos 2, 5 i 9 són deca-síl·labs en combinació *a minore* i *a maore*, marcades en alguns casos (3, 8 i 10) pel canvi d'esquema accentual (AT AT o TAAT). El primer vers és, com els versos 4 i 7, un pentàmetre iàmbic i el vers 5 és un tetràmetre iàmbic. El vers 6 és especialment clar i és central en la significació del poema, com veurem. Aquest vers deca-síl·lab major presenta l'estructura d'un primer còlon TAAT i un segon AAT AAT. Aquest esquema de versificació és repeteix al vers 2, on els dos hemistiquis de l'octosíl·lab són TAAT, que essent al vers 2 marquen amb el vers 1 els esquemes accentuals bàsics del poema. L'esquema del segon còlon del vers 6: AAT AAT es repeteix al darrer vers del poema i al primer còlon del vers 3. El darrer còlon del vers 8 i el vers 9 segueixen majoritàriament el patró TAAT, d'una manera molt significativa. Finalment, el darrer vers presenta la combinatòria dels patrons AT AT i AAT AAT, oferint un tancament que inclou els dos esquemes accentuals bàsics.

Aquesta proposta ofereix alguns elements de sentit que recuperarem més endavant i que ara em limitaré a esmentar. Cal observar que l'esquema TAAT s'emptra de manera molt aguda lligant elements que formen la metonímia que articula el text «parts del seu cos» (versos 2 i 3) amb el segon còlon del vers 8 i tot el vers 9 en què es fa referència a les peces de roba, que són les que de debò estan escampades per la cambra (als versos 2 i 3). L'encavallament entre vers 8 i 9, es marca justament amb el canvi d'esquema accentual, separant la primera part del vers del «toca una mitja», que cal llegir seguit amb el vers 9 «o una sabata o un jersei o una faldilla» justament perquè comparteixen esquema accentual. Aquest lligam per esquema accentual entre les parts del cos als versos 2 i 3 i les peces de roba als versos 8 i 9 gira al voltant del vers cor del poema «tot encledat dins la cosa que estimo» (6), que com veurem estableix el punt de l'espai més interior del poema. D'aquesta manera, el poema ens convida a destacar unes parts a partir dels ritmes i reforça els lligams entre els elements al voltant dels quals es construeix el sentit. Altra vegada, aquesta és una proposta d'esquema mètric del poema que vol respondre al treball minuciós de Ferrater però que entén que hi ha alternatives a aquesta interpretació en la versatilitat de la composició dels versos. En qualsevol cas, és en l'ambivalència d'alguns dels versos on s'indica la mobilitat i el gest de desplaçament que el mateix poema genera.

Explorades les bases de composició d'«Úter», podem d'endinsar-nos, ara, en l'observació de la construcció de l'espai. El fet principal de situar l'espai al centre del poema respon a raons diverses, molt visibles. D'entrada, el nombre de paraules que es poden entendre dins del camp semàntic de l'espai és significativament alt. Trobem: «aquí» (1), «parts» (2, 3), «escampat» (3), «repartit» (4), «quatre o vint cantons» (4), «cambra» (5), «encledat» (6) «dins» (6), «moviment» (7), «estira» (7), «enllà» (8), «partions» (10), «terra» (10). Per diversos motius que desglossaré a continuació, l'espai, entès des del punt de vista actual d'espai físic, espai en moviment i espai viscut i conceptualitzat, es construeix a partir d'una acumulació de referències que el densifiquen.⁶⁴

L'espai com a epicentre del poema, en la seva interioritat, es determina pel posicionament de dues paraules: «cambra» i «encledat». Aquestes es troben, visualment, al bell mig del poema, en els versos cor 5 i 6. «Cambra» fa referència a l'espai físic, material; «encledat» a l'experiència d'un espai interior, en una paraula que, a més, no figura al diccionari. Per deducció, «encledat» és una paraula que verbalitza l'acció de recolliment o tancament en una «cleda» o clos amb llistons per al bestiar. Això és prou rellevant: recordem que el vers 5 és un octosíl·lab que imposa una forçada pausa sintàctica. La paraula «cambra» marca el final de la primera escena del poema, aquella que comença al vers 2 en què es fa referència a les parts del cos escampades a la cambra. En trobar-se abans d'un punt que estableix l'inici dels dos versos següents, marcats per la irregularitat del vers no decasíl·lab 5, visualment el mot «cambra» resulta cridaner al poema. Resulta encara més cridaner pel fet evident que remet de manera molt emfàtica al poema «Cambra de la tardor» amb el qual manté molts paral·lelismes, en un clar joc intertextual. La cambra diu explícitament allò que el primer vers enuncia i que el poema explica: «Ja fa unes quantes hores que és aquí». Aquest primer díctic d'espai es resol, precisament al final de la primera escena amb el mot «cambra», que ja no deixa lloc a dubtes i ancora l'espai físic, precís, material.

Les concepcions actuals sobre l'espai aportades per la geografia crítica en el que s'ha anomenat «gir espacial» ens obren camins interpretatius ben interessants en la lectura d'«Úter». Com he assenyalat anteriorment, podem comprendre la construcció de l'espai en el poema i la seva centralitat en les diverses dimensions superposades en què s'observa avui l'espai. Bàsicament, autors destacats de la geografia crítica com Henri Lefébvre, David

⁶⁴ Per a un estudi que difereix en enfocament d'aquest, però que tracta la representació de l'espai urbà, llegit des de la intertextualitat, vegeu: Elisenda MARCER: «El gris ressò de la ferralla o la mediació de l'espai urbà en la poesia de Gabriel Ferrater». I *Studia Digitalia In Memoriam Gabriel Ferrater, Veus Baixes* 0, 2012, p. 121-134.

Harvey, Edward Soja o Doris Massey han estat cabdals en la transformació de la concepció de l'espai avui. Aquests han passat a entendre l'espai, no com una dimensió purament física, sinó com un element que integra l'espai físic i material, l'espai viscut en relació al temps i l'espai com a quelcom que s'imagina i es conceptualitza. Aquestes dimensions s'entrelliguen de manera magistral a «Úter» i permeten una comprensió mòbil, canviant, ambivalent dels espais ferraterians.

Primerament, «Úter» dibuixa l'espai material a partir d'elements que el designen directament, com «aquí», «cambra» i «terra». Hi ha, però, una manera extraordinària de configurar l'espai de la cambra que es desenvolupa en els versos de la primera escena (2-5) i que es modifica en la segona (7-9). Es tracta d'una demarcació de l'espai produïda per uns elements diversos que es troben escampats i que en el seu dibuix marquen els límits de la cambra, «quatre o vint cantons». Aquests elements que defineixen l'espai són «parts del seu cos» (2), element que s'insisteix en la repetició «parts del seu cos» al vers següent (3) anteposada per un «però» que subratlla la reiteració i introdueix el paral·lelisme. Les parts del seu cos són les més clarament físiques i materials i s'empren aquí per a marcar l'espai estès de l'«aquí». La distribució erràtica d'aquestes parts defineix els límits de l'espai que compta, ja tingui quatre o vint cantons. Queda clar, per la «cambra» i l'«encledat», que en el pla material es tracta d'un espai interior. Els versos següents deixen encara més clara la materialitat de l'espai en desvetllar la correspondència de la metonímia de les «parts del seu cos» amb les diverses peces de roba que es troben escampades i repartides per la cambra (8 i 9). Aquest espai material, però, no és simètric ni precís, perquè pot tenir quatre o vint cantons, segons s'observin els elements que el delimiten, que són incerts pel mateix fet que els objectes s'han «escampat» (quelcom que es marca amb el final de vers i l'encavallament) i s'accentua amb el «repartit» a l'inici del vers 4.

Quan dic que la manera de construir l'espai al poema és extraordinària em referesc precisament al procediment metonímic. L'espai es crea en aquest poema per elisió, per inversió. M'explic: l'espai es designa amb elements que no són els referenciats sinó aquelles parts que assenyalen l'element en qüestió. En altres paraules, en lloc de dir que les parts del seu vestit, les peces de roba, dibuixen l'espai irregular d'aquesta cambra, donant-li aquesta forma peculiar que té, diu que són les «parts del seu cos» les que el dibuixen. Les parts del cos es troben en relació clarament metonímica de la roba que les cobreix, de manera que el poeta designa l'espai físic amb les parts del cos, deixant fora l'objecte en qüestió que, escampat, marca l'espai. El poema indica formalment el lligam metonímic entre les parts del cos i les peces de roba per mitjà de l'ús del mateix esquema accentual T AAT que hem

vist abans. Així doncs, l'espai físic es construeix de manera metonímica, en una mena de transposició: les parts del cos que el poeta veu com a limitant l'espai és allò que la seva mà toca a la segona escena. A la vegada, allò que toca realment en la textualitat del poema és la roba que es troba escampada per l'habitació a la primera escena. Per lògica de l'escena: la roba es troba escampada i el poeta toca el cos de la dona en les diverses parts. Tant si toca la roba com si toca el cos, el que és evident és que en la lògica quotidiana del poema, el que no està escampat per l'habitació són les parts del seu cos. Aquesta inversió i aquesta delimitació metonímica, obren, evidentment, múltiples significats i estableixen, fins i tot, un mètode de lectura, com veurem. Així doncs, l'atenció als objectes de manera metonímica permet observar l'espai imaginat simultàniament des de dins del cos (les parts del cos escampades, desmembrades) i els amants a dins d'aquest espai intern; o des de fora: els amants voltats d'objectes que creen un espai material fora del jo, en la línia en què pensarien crítics de la teoria dels objectes, un espai al qual s'arriba allargant el braç, creat per objectes que condicionen les persones i les mirades.

El fet que es construeixi el cos de manera metonímica emprant la roba com a element elidit és molt significatiu de tot el procediment del poema perquè estableix una profunda ambivalència entre el que es diu i el que no es diu. D'alguna manera, assenjala els silencis. Concretament, la roba cobreix el cos, però les «parts del cos» només es mencionen per referenciar les «parts del vestit». Entesa la metonímia, el poema evoca la imatge molt poderosa, per tan quotidiana, d'una cambra amb tota la roba escampada. Quan es toquen, però, d'alguna manera recordant l'acte sexual, es toquen les parts del vestit. És a dir, no s'esmenta l'acte sexual que recordaria l'acte de tocar, perquè es toquen les parts del vestit que només remetent metonímicament a les parts del cos que s'han dit abans al poema als versos 2 i 3. Desplaçat, el cos queda només elidit en la segona escena; al·ludit per les peces que el cobreixen, el cos més material queda, doncs, amagat, sota la superfície del poema ja que només s'ha emprat en sentit metonímic. És diu, doncs, el que cobreix, no el que hi ha dins.

Això ens permet passar encara a una altra capa de significació. S'assenjala allò que cobreix, allò més extern en el conjunt (la roba que tapa) per al·ludir a allò intern (el cos). A dins el poema es focalitza en el cos, per indicar allò que és encara més intern al cos, allò que queda dins, l'úter. I aquest espai intern és expulsat fora del poema i queda en l'espai del títol, dit amb tota força al principi i, en canvi, escopit d'aquest. L'úter queda gairebé exclòs directament quan s'especifica que les parts del cos «no les més íntimes», són les que demarquen les fronteres d'aquest espai interior on el poeta s'hi troba tan bé.

Aquest no és un procediment nou en la poètica de Ferrater, però potser aquí és menys anomenat que en altres poemes. Pensem concretament en «A l'inrevés», on es declara «Ho diré a l'inrevés» i el poema es desenvolupa a partir d'allò que fuig, per aconseguir un «No diré res de mi»; i en el buit conceptual del «No sé res de tu» a partir del qual es construeix el poema «Fi del món»; o l'espai que es teixeix a «Mala missió» en què el poeta recorda al final del poema que li parlaren d'un pou i no dels camins que ha estat intentant comprendre en el gir de sentit del poema. Aquest procediment, de fet, ha donat lloc a un diàleg experimental en altres poetes com Carles Hac Mor, com molt bé explica Margalida Pons. Efectivament, una part important de la poètica de Ferrater se sosté pel mecanisme metonímic de dir només indirectament allò a què es refereix en concret, deixant l'enigma del no dit al cor del poema, al voltant del qual gira tot ell. En la majoria de casos, com a «Úter», la força i l'entrellat formal del poema permeten veure de manera molt clarament suggerida allò que hi ha davall, allò que s'assenyala però no es diu. Llavors, si bé podem asseverar la dimensió altament eròtica de la poesia de Ferrater, en la majoria de casos es produeix a partir de dir només de forma indirecta.⁶⁵

La presència del cos sexualitzat es produeix quan es consideren les unions de les parts al·ludides per un espai que és material i que ve designat per l'acció imaginada d'ajuntar aquest cos desmembrat en un sol cos de la dona, en els dos cossos dels amants, en un conjunt que es mostra orgànic i dinàmic, segons la concepció dels cossos matemàtica a la qual es refereix Núria Perpinyà. Observa Perpinyà:

Així, mentre que en l'ús comú que es fa del terme *cos* hom estableix correlacions individuals (un cos per ésser), en l'àlgebra la correlació mínima és la binària (un $\cos=2+n$ elements). Des d'aquest punt de vista, els autèntics cossos no foren els individuals, sinó els que tenen en compte més d'un individu: el cos no és el jo, sinó el jo socialitzat, el jo i l'altre (la relació eròtica, per bé que és la forma més simple de construcció, és el moment que aquesta aliança es fa més plàstica)... Agafem el diccionari i hi llegim: «*Cos*. Agregat de totes les parts materials que componen l'organisme de l'home o d'un animal». En conseqüència, Ferrater reprèn el sentit originari del terme en reivindicar la qualitat

⁶⁵ En aquest sentit i en clau metatextual, la intertextualitat funciona de manera similar establint un diàleg amb un text només dit indirectament. Vegeu els excel·lents estudis de Xavier Macià i Núria Perpinyà i de Jordi Julià [Jordi JULIÀ: «La palimpsestació a la poesia de Gabriel Ferrater», *Els Marges* 55, 1996, pp. 96-108] sobre el palimpsest a la poesia de Ferrater, el darrer dels quals inclou el poema «Mala missió». Vegeu també l'article de Sebastià Perelló [Sebastià PERELLÓ: «Em toca creure que sé el que dic». I *Studia Digitalia In Memoriam Gabriel Ferrater*, *Veus Baixes* 0, p. 155-167] en aquest sentit a partir d'«A l'inrevés», en què s'entén la tècnica de dir a la inversa com a proposta d'una manera de llegir els altres diferent.

«d'agregat d'elements» que caracteritza tot el cos. O, dit altrament, el jo no és un ésser aïllat i monolític, sinó que es construeix amb els altres.⁶⁶

L'espai que configuren els cossos en les seves parts i les peces de roba és un espai mòbil, irregular, orgànic, ara marcat per les quatre parets de la cambra, ara pel disseny de les peces escampades, ara pel moviment de les parts dels cossos. Per això, la cambra té quatre o vint racons.

Segonament, l'espai ferraterià d'«Úter» està íntimament lligat al temps. L'organicitat a la qual fèiem referència participa de l'espai entès avui com a immers sempre en el temps. A «Úter» la dimensió present del temps, com en molts altres poemes de Ferrater, és aparent. El poema se situa en present des del primer vers esmentant que «Ja fa unes quantes hores que és aquí», lligant d'entrada l'aquí i ara, l'espai i el temps present, que es desglossen al poema. El díctic «aquesta» i l'adverbi «ara», seguit aquest darrer per un potent «visc» que marca la meitat exacta del poema, estableixen fermament la veu del poema al present viscut. Justament la frase que ocupa la meitat dels versos 5 i tot el vers 6 denota aquesta experiència de l'espai en el temps com un espai viscut i en qualifica la seva interioritat: «I ara visc / tot encladat dins la cosa que estimo». Cor del poema, el vers «tot encladat en la cosa que estimo» presenta una interessant claredat mètrica. Respon molt bé a l'oïda natural: TAATAATAAT, i és l'únic decasíl·lab complet amb aquest esquema bàsic del poema. Aquesta peculiaritat mètrica, aïllada dels versos anteriors per patró accentual, assenyalava encara més el vers central i mostra el punt incert que expressa la vaguetat i manca de concreció de «la cosa» que estima (6), de nou en una expressió elusiva.

De seguida, el poema introdueix el temps a l'espai en forma de moviment, que crítics com Harvey entenen com una propietat mateixa de l'espai. El moviment implica un desplaçament en l'espai en un temps. Aquest es visualitza no només en la referència explícita al «moviment», sinó a la descripció del «m'estira», allargant-se físicament, al final del vers, i en l'«enllà» que inicia el vers 8 i que marca el moviment contrari al «replec» per tocar «una mitja». Al·lusions certament tant a la carícia com al moviment sexual mateix, el moviment és en tot cas una part més d'aquesta construcció d'un espai mòbil i d'un espai viscut. La mesura de l'espai és la mesura del braç que s'allarga per tocar una mitja. El moviment d'extensió s'accentua magistralment en l'encavallament que va de «i que m'estira» fins a «una faldilla», versos que demanen una lectura sintàcticament seguida, element que és encara més potenciat pel fet que el vers 9 conté 12 síl·labes en lloc de 10 i es desenvolupa

⁶⁶ Núria Perpinyà: «Teoria dels cossos», de Gabriel Ferrater. Empúries, Barcelona, 1991, p. 13.

en una repetició estructural: «o una sabata o un jersei o una faldilla» que enllaça «toca una mitja» amb l'ús del mateix esquema accentual. D'aquesta manera el poema dona força gràfica i prosòdica al moviment extensiu del braç que toca i dibuixa per mitjà d'aquest gest l'espai interior, irregular de la cambra. Les despulles de l'acte sexual que precedeix l'escena del poema marquen el temps, aquestes «quantas hores» que fa que s'ha construït aquest espai únic, experiencial.

El poema, doncs, també entén l'espai com el d'una experiència, en la línia que proposà Edward Soja o, en l'àmbit literari d'una manera un poc diferent, Gaston Bachelard, un espai que depèn de la vivència. La cambra és l'espai de la vivència sexual com l'úter és l'espai viscut tant com a fetus/fill, com ha explicat Núria Perpinyà, com a espai interior de l'acte sexual. El mecanisme metonímic també estableix les correspondències entre cambra i úter, de manera que el tractament orgànic de la cambra mostra aquest clos de l'úter en el sentiment del subjecte poètic de trobar-se tot a dins, com quan era un fetus, enclodat, reclus.⁶⁷ Altra vegada, però, l'úter mateix surt del poema per a fer d'embolcall paratextual, establint un ordre d'escales invers: l'úter, més petit embolcalla tot el poema, que fa sentit en el vers 6 perquè el poeta és tot a dins, i a la vegada és la cambra, més gran, l'espai que es construeix a dins del poema estrictament. A això s'afegeix que la construcció asimètrica de les parts del cos en els vint racons d'aquest espai recorden més a les asimetries d'un úter que a les simetries d'una cambra.

Aquest joc de l'espai viscut i l'espai físic de la cambra posa de manifest que el recurs metonímic és una invitació a un mode de lectura que tendeix a confondre les barreres i els límits entre els espais i entre els elements, enfortint el lligam i la relació mateixa. És a dir, el poema juga amb la necessitat de *relacionar* els elements per a entendre'ls (no entenem la imatge de la roba escampada si no entenem que «parts del cos» es refereix a peces de roba) i a la vegada empra insistentment les parts dels elements marcant una separació (no és cos, són parts, són partions). D'aquesta manera tot és un i tot és molts a la vegada: és un cos, són moltes parts; són un cos, però en són dos. Aquest mecanisme produeix una confusió de fronteres que s'estén a altres dimensions del poema perquè s'esborren els límits, per

⁶⁷ En la seva caracterització de la poesia de l'experiència tal i com l'elabora Ferrater i en els seus paral·lelismes amb Pavese, Pere Ballart indica una sinècdoque de l'estil que remarquem aquí a «By Natural Piety»: «Si es tracta de mi mateix, això que sóc ara és el resultat de tot allò que he estat, i provar d'imaginar-me diferent de tal com sóc fóra provar de saltar per damunt de la meua ombra.» Per una operació amb clar valor de sinècdoque, la menció de la llum en el cabell remet a la noia, en tota la seva contingència; un cop el poeta ha determinat que tot el que és ella és quelcom que ha estat «lent a construir-se» [Pere BALLART: «By Natural Piety», de Gabriel Ferrater, i els modes de la poesia de l'experiència», *Els Marges* 43, 1991, p. 96]. Vegeu també: Enric BALAGUER PASCUAL. «La mirada contemplativa (Apunts sobre les veus poètiques de Cesare Pavese i Gabriel Ferrater)». *Aiguadolç* 15, 1991, p. 41-56.

exemple, entre el dins i el fora i l'abans i el després, com ja hem vist, així com els límits textuais entre el dins i el fora del poema: el text i el paratext.

Des d'aquest punt de vista, la creació de l'espai a «Úter» estableix un mode de llegir que afecta altres dimensions, molt particularment la confusió dels límits entre el jo i el tu en relació al dins i al fora, a la distància establerta entre els dos personatges del poema. El poema empra la primera persona i es refereix clarament a una altra però ho fa en tercera persona: hi ha un «jo» i un «ella». A diferència d'altres poemes de *Les dones i els dies* i també de *Teoria dels cossos*, a «Úter» no s'estableix un diàleg directe amb l'altra persona,⁶⁸ el poema no es dirigeix a la segona persona «tu» directament, sinó que s'hi refereix en tercera persona i no com a subjecte sinó per mitjà de l'objecte del seu cos i la seva roba. Aquest tractament és molt interessant perquè genera aquesta distància confusa de la qual parlàvem. L'amant del poeta es troba a dins de la cambra en un poema que és altament intimista i que insisteix en l'espai clos, intern, propi, generat per l'acte sexual d'aquestes dues persones. I en canvi, en la seva declamació l'amant hi queda fora per aquest ús de la tercera persona. Aquesta és una marca de separació que es produeix des de dins, que situa la dona a fora i a dins simultàniament. Recordem que aquest és exactament el mateix mecanisme que s'ha emprat amb l'úter, que és simultàniament tot el poema però en queda fora per l'ús paratextual del mot. La dona, l'amant, queda fora de l'espai del poema, en relació metonímica al seu òrgan reproductor. La dona se torna a desplaçar al paratext del poema, que l'al·ludeix inevitablement. Amb aquest gest, ella queda fora del poema, no hi és present en veu i només de manera desmembrada en les parts del seu cos que li són separades per les metonímies que l'al·ludeixen.

Separada del poema, en transposar la dona a l'espai generat, el poeta la reclama com a pròpia. L'espai és la via per la qual el poeta pren possessió de la dona, se l'apropia, la considera seva. Això s'elabora a partir de l'ús dels possessius. La referència a la dona, que es produeix en les seves parts físiques i en les robes que la cobreixen, metonímicament també doncs, s'expressa a partir del possessiu «seu» (3). El possessiu és significatiu perquè avança cap a un possessiu de primera persona a «meu replec», que després s'expressa de manera contundent com a possessiu ple al final del poema en el vers esticomític i epigramàtic que resumeix i clou el sentit del poema (com ho fan entendre pels dos punts que el precedeixen): «les partions de la terra que és meva». L'acabament del poema amb un

⁶⁸ Això ocorre en diversos poemes, com per exemple, «El mutilat». Vegeu els usos rics de la segona persona narrativa, inclosos els seus efectes irònics (i per tant lligats a mecanismes d'enunciació inversa com els que es tracten aquí) a: Edgar TELLO GARCÍA: «La segona persona comparada: "El pobre Randall Jarrell" i Gabriel Ferrater, cara a cara». *Catalan Review* XX (2006), p. 173-199.

possessiu tan contundent referit a l'espai de la «terra» i en femení «meva», explica molt bé el mètode que hem observat en la construcció de l'espai i amb aquest l'espai viscut i la correspondència entre espai i dona mateixa. Així, la cambra i l'espai viscut, construït amb les parts del cos de la dona, esdevé terra que es posseeix (amb les vinculacions comercials i patriarcals que això implica), una «terra» amb què la dona queda desplaçada i representada alhora. Així aquell «seu» que abans quedava escampat erràticament per la cambra i l'espai que l'acte sexual configura, ara queda finalment establert, arrelat, en una terra orgànica però posseïda. La dona queda atrapada dins de l'espai dibuixat de la cambra però no dita, desplaçada sempre per l'element metonímic però a la vegada omnipresent i en tensa relació a l'espai de la possessió final, que compacta el sentit del poema.

L'espai que «Úter» construeix, doncs, per mitjà del procediment metonímic sistemàtic relliga les correspondències entre les dimensions físiques, conceptuals i viscudes de l'espai que permeten crear una organicitat i dinamisme que esborra les fronteres entre el dins i el fora, a la vegada que en aquest esborrar-les estableix el dinamisme de qui se centra en el moviment de separar i ajuntar, de veure dispers i unit, de veure a la vegada a dins i a fora, part o no part, dit i no dit, present i absent. És en aquesta inversió i en aquest desplaçament, en aquest espai de trànsit del no dit però dibuixat per aquest no dit on frueix d'una manera extraordinària la poesia de Gabriel Ferrater: un espai buit, endins, probablement inenarrable, però certament viscut.

Bibliografia

Gaston BACHELARD: *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, París, 1957.

Enric BALAGUER PASCIAL: «La mirada contemplativa (Apunts sobre les veus poètiques de Cesare Pavese i Gabriel Ferrater)». *Aiguadolç* 15, 1991, pp. 41-56.

Pere BALLART: «“By Natural Piety”, de Gabriel Ferrater, i els modes de la poesia de l'experiència», *Els Marges* 43, 1991, pp. 94-100.

Gabriel FERRATER: *Teoria dels cossos*. Pròleg de Josep M. Castellet. Edicions 62, Barcelona, 1966.

Gabriel FERRATER: *Les dones i els dies*. Edicions 62 («Cara i creu»; 10), Barcelona, 1968.

Gabriel FERRATER: «Sobre la mètrica», *Serra d'Or* 143, 1971, pp. 27-28.

Gabriel FERRATER: *Les dones i els dies*. Edició definitiva; suplement, notes i índexs a cura de Jordi Cornudella; Edicions 62, Barcelona, 2010.

David HARVEY: «Space as a Keyword.» *David Harvey: A Critical Reader*, editat per Noel Castree i Derek Gregory, Blackwell, Malden, MA, 2006, pp. 270-93.

Jordi JULIÀ: «La palimpsestació a la poesia de Gabriel Ferrater.» *Els Marges* 55, 1996, pp. 96-108.

Henri LEFEVRE: *La Production de l'Espace*. Éditions Anthropos, Paris, 1974.

Xavier MACIÀ i Núria PERPINYÀ: «“Sóc més lluny que estimar-te”, més enllà del plagi: *Cambra de tardor* i *La lliçò*, de Gabriel Ferrater.» *Els Marges* 38, 1987, pp. 21-31.

Elisenda MARCER: «El gris ressò de la ferralla o la mediació de l'espai urbà en la poesia de Gabriel Ferrater.» I *Studia Digitalia In Memoriam Gabriel Ferrater*, *Veus Baixes* 0, 2012, pp. 121-134.

Doreen MASSEY: *For Space*. SAGE, Londres, 2005.

Salvador OLIVA: «Bases per a un estudi de la mètrica. Comentari a unes idees teòriques de Gabriel Ferrater», *Els Marges* no. 1, 1974, pp. 100-103.

Salvador OLIVA: «La mètrica d'*In Memoriam*, de Gabriel Ferrater.» *Llengua & Literatura* no. 9, 1998, pp. 405-21.

Sebastià PERELLÓ: «Em toca creure que sé el que dic.» I *Studia Digitalia In Memoriam Gabriel Ferrater*, *Veus Baixes* 0, 2012, pp. 155-167.

Núria PERPINYÀ: «*Teoria dels cossos*», de Gabriel Ferrater. Empúries, Barcelona, 1991.

Núria PERPINYÀ: *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Empúries, Barcelona, 1997.

Margalida PONS: «Ilegibilidad y tradición en la poesía experimental», *452°F*, no.8, 2013, pp. 28-46.

Edward W. SOJA: *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell, Cambridge, MA.1996.

Edgar TELLO GARCÍA: «La segona persona comparada: “El pobre Randall Jarrell” i Gabriel Ferrater, cara a cara.» *Catalan Review* XX, 2006, pp. 173-199.