

Visions de l'exili en el sonet 40 de *Sol, i de dol* de Josep Vicenç Foix

Amador Calvo
U. Paris VIII – Saint Denis

A quin abís tots dos, a quin repòs,
Entre clarors de sal en vasta platja,
Ens vam conèixer en equívoca imatge
I en cels innats junyíem cos i plors?

Sol cadascú en l'introbable clos,
Absent la ment en insòlit paratge,
Uns en l'engany però, a sang i oratge
Al vall ermós collíem falses flors.

¿Fores en mi la fútil aparença,
Aigua i abís en areny imprecís
O regueró de foc en horta i brulls?

En la sopor de l'alta coneixença
Veig Arbre i Fruit, Serpent i Paradís
A les cales secretes dels teus ulls.

Josep Vicenç Foix, "Sol, i de dol" (1974, 119)

Tenint en compte aquesta temàtica tan àmplia que és la de l'exili, amb tantíssimes ramificacions de caire simbòlic, havia pensat en *exiliar* un seguit de citacions tretes del recull de Josep Vicenç Foix, *Sol, i de dol*. El problema era com encabir una diversitat de citacions fragmentàries en una única reflexió. Recercant unicitat vaig pensar en trobar un poema que presentés tota una modalitat de lectures potencials de l'exili que interactuaren entre si en una mateixa progressió narrativa.¹ El sonet 4 de la segona secció del recull de Foix, "Chi è questa que ven, ch'ogn'om la mira" m'ha semblat ben evocador.

El primer vers del poema ens situa, *in media res*, a la vora del mur d'aigua vertical que s'ha format durant una tempesta, i que separarà a partir d'ara, com una esquerdada abismal, les dues ones que s'enduen dos naufrags.² Aquesta metàfora que presenta una escissió brutal afecta, ho sabrem després en el quart vers, dos amants

¹ Dic narrativa des del punt de vista de la ficció poètica.

² Que siga d'aigua o d'algeps o ciment, el mur en la poesia de Foix és sinònim de límit del coneixement humà: "és una fita en l'experiència humana [...] la poesia se situa al límit mateix, necessita la paret" en Carles Miralles (1993, 36-38).

anònims.³ La ruptura amorosa ja apareix des d'un punt de vista estètic en la formulació del primer vers, exactament en el lloc que ocupa la coma de l'hemistiqui. Hi podem veure el salt lògic o paralèpsia que ha introduït Foix per tal de passar per una dreuera implícita, d'un extrem a un altre de la cadena d'explicitació. De l'esdeveniment inicial, el naufragi com a tal —que comprén l'enfonsament abismal— passem a l'altre extrem, també versal al moment en què comprenem que el mar ha expulsat els naufragats en una platja desconeguda on retroben els sentits (v. 2). Aquesta primera estrofa sembla tenir com funció primordial fer-nos entendre quin serà el recorregut que va de la unió a la ruptura dels amants. D'un plural d'addició *tots dos*, i segurament d'adhesió reunit en el pronom *ens*, d'un espai en el qual els amants realitzen actàncies⁴ comunes, i on entren en osmosi l'element femení i masculí per fusió carnal, Foix ens du a l'expressió més brutal del trencament del plural d'una parella a un ú individualitzat i desesperadament *Sol* que és el primer mot que rep el lector en començar a llegir la segona estrofa.

Cal dir que la manera en què utilitza Foix la paraula *abís*, reiterada al desé vers, no pot ser ni molt menys gratuïta: la primera té una connotació disfòrica car suggereix la caiguda vertiginosa dels amants en l'infern dolorós de la separació. No caldria cercar intertextualment, i estrictament en Dant el descens a l'Avern a la recerca de Beatriu, que no podrà recuperar. Ací els amants viuran un infern que té la particularitat de ser líquid. En aquest context infernal hi ha dos cossos que funcionen amb l'actancialitat de dos rius que s'ajunten, com s'haurien abocat l'un en l'altre, dos dels rius de l'infern. Per tant, malgrat les connotacions que remetent a humitats sensuals —aquesta sembla ser la història d'un no encontre—,⁵ i encara més si tenim en compte que la unió sexual té lloc en *cels innats* (v. 4), altrament dit irreals. Pitjor encara, el lloc on es conegueren és descrit com una *equivoca imatge*. El lector interpreta el mot *imatge* com abstracció o reproducció,⁶ essent la visió de quelcom que es presenta en suport fílmic o il·lustració: més valdria doncs que diguéssim ja *ficció*. Situats dintre del plànol de la ficció, l'adjectiu *equivoca* precisa que la lectura d'aquesta imatge pot ser dual, positiva i

³ Analitzant alguns elements d'aquest poema, Manuel Carbonell parla de “la impossibilitat de conèixer la realitat de l'altre”, en Carbonell (1991, 70). Aquí ja tenim una primera visió metafòrica de l'exili en l'alteritat de l'altre.

⁴ Els personatges literaris es defineixen per les seves actàncies, per tot allò que transporten els verbs definitoris del seu comportament i evolució en la intriga amb la incidència que té sobre els altres personatges. Vegeu Tesniere (1988, 105-106).

⁵ En realitat J.V. Foix utilitza amb tota ambigüïtat, així doncs, amb el màxim de poder expressiu, la polisèmia del verb *juny*, el qual, quan és pronominal —i no és el cas en el poema— vol dir “ajuntar les seves aigües dos rius”, mentre que quan és transitiu significa “posar el jou a un bou o una mula” (FABRA, *Diccionari de la Llengua catalana*).

⁶ Còpia fantomàtica de la realitat en la cova de les idees de Plató.

negativa alhora, car ens situa en el regne de les aparences.⁷ De fet, la pretesa trobada sexual no és altra cosa que dos éssers reduïts sota el jou tal vegada del casament. La unió lògica que esperava el lector en un plural *cosos*, no apareix sinó individualitzant-se en un *cos*, espai físic que experimenta un dolor comú i ara sí plural, *plors* (v. 4). Remarcarem tan sols que la pronunciació estrictament catalana de *cos i plors* produeix una rima consonàntica interna en *-os*, mentre que la imatge reflectida de les dues paraules si és simètrica, és *equivoca* també, no sent exacta, d'un costat i d'un altre de la conjunció *i*, que com veiem no uneix en realitat sinó una pena forçada.

Tornem a aquesta ficció poètica on trobem cronotops⁸ que podem associar a un doble anar errant, sobretot marítim, però també terrestre: el periple d'Ulisses en la narració literària de l'*Odissea*, i en particular de l'arribada de les naus o la nau de l'heroi grec a l'illa de Circe. En el cant 10 hi trobem analogies elements de caire intertextual amb el sonet de Foix. Recordarem que la tripulació, gelosa, obre els sacs que Eol ha donat a Ulisses pensant trobar-hi or. Ja prop de Sicília es troben propulsats per vents terribles i contraris, que els allunyen d'Itaca. Els vaixells erren fins a encallar en una platja desconeguda on extenuats pel periple descansen dos dies seguits. El poema tractaria altrament analògicament d'aquest episodi homèric que té com a punt de partida un *abís* i com a punt d'arribada una *vasta platja* (v. 2), lloc de salvació i de descans ensems, el *repòs* (v. 1). És com si entre un extrem i l'altre del primer vers els amants —caldria saber quins— estigueren emmarcats per un doble interrogant espacial que el lector ha de resoldre. Aquest sonet planteja clarament un enigma espacial associat a un altre enigma intertextual, ni que tan sols fos per la inflació de preposicions situacionals. No passa desapercebut que les preposicions *a* i *en* han estat utilitzades almenys una vegada en cadascun dels catorze versos del poema excloent el tretzè— donaré una explicació— seguint l'esquema:

1 = "A" "a"; 2 = "en"; 3 = "en"; 4 = "en"; 5 = "en"; 6 = "en"; 7 = "en"; 8 = "Al"; 9 = "en"; 10 = "en"; 11 = "en"; 12 = "En"; 13 = [...]; 14 = "A"

Si analitzem de manera cronològica els diferents contextos que introdueixen aquestes preposicions, comprenem immediatament que passem d'una geografia, d'una orografia o d'uns elements climàtics d'aparença real (*abís*, *platja*) al plànol de

⁷ Aparença: allò que una cosa sembla ser, per oposició a allò que és realment.

⁸ El mot, en el discurs literari transporta mollons o fites temporals i espacials. Aquest terme és la traducció directa del grec feta per Mikhaïl Bakhtine. Done l'edició francesa: Mikhaïl Bakhtine (1978, 237).

l'abstracció quasi irrepresentable o indefinible, car la llegibilitat aparent dona a llegir— per desquadrament, desfasament, substitució o anul·lació— el contrari d'allò representat⁹ (*equivoca imatge, en cels innats, en l'introbable clos, en insòlit paratge, en l'engany*). Així tornem a una vall on es cullen *falses flors*. Tots aquest llocs il·localitzables semblen situar-se fora de la *ment* (v. 6), tal vegada hauríem d'associar ment a racionalitat, car totes les visions que ha tingut el jo poètic semblen haver-se produït durant un moment de *sopor* (v. 12) que condueix a la revelació de *l'alta coneixença*. És ben sabut fins a quin punt Josep-Vicenç Foix ha recercat temes poètics i claus interpretatives de la realitat en els somnis.¹⁰ Tota aquesta orografia acaba encabint-se en el jo poètic, un jo poètic que devora com l'ull del *maëlstrom* les imatges que representen una realitat de la qual acaba dubtant, com dubta de la consistència de la dona de la qual s'ha apropiat al seu fur intern: *fores en mi la fútil aparença*. Finalment a l'interior del somni arriba la Revelació, amb majúscules, tal com escriu el poeta tres dels quatre ingredients del pecat original de penúltim vers. És, com dèiem, l'únic vers que no és introduït pels localitzadors *en* o *a*, car aquesta imatge apareix encabida a les retines de la dona amada, oculta darrere del mot *Paradís* que la representa implícitament i que tradicionalment és tant objecte de desig, que subjecte de temptació. Però com no podem deixar d'intuir, l'evocació de la dona remet a la primera geografia de l'exili en l'inconscient masculí.

Haurem comprovat que tot aquest deler per donar un lloc a cadascun dels elements citats en el sonet demostra el geni artístic de Foix que aconsegueix plasmar poèticament una mena de poema/objecte artístic on una profusió iconogràfica i, fins i tot, imatges d'imatges s'encabeixen les unes en les altres seguint l'esquema de nines russes.

El lloc més emblemàtic de tots aquells que introdueix la preposició *en*, per constituir el punt final del sonet i d'aquest periple oníric, és la retina de l'amada. En el vers anterior, com dèiem, no apareixia aquesta preposició, per funcionar com una mena

⁹ Joan Fuster (1988, 236) utilitza amb molta subtilitat una accepció que pertany a la iconografia per a parlar de l'escriptura de Foix: "la poesia de Foix recorda els quadres de Dalí, d'Yves Tanguy, de Magritte, on el *trompe-l'œil* és utilitzat per representar imatges d'una *irrealitat estremidora*". No s'ha insistit gaire en la importància que té aquesta noció de *trompe-l'œil* en els principis poètics de Foix.

¹⁰ Foix no ha ocultat mai la influència que tenen els somnis en la seva escriptura, i la increïble quantitat de lectures que els somnis li han donat per a llegir la realitat. El vers més emblemàtic que materialitza aquest principi és per descomptat "És quan dormo que hi veig clar", del qual diu Fuster (1988, 234): "—un vers imprudent, potser—: serveix oportunament per a xifrar d'alguna manera l'enfilall de visions al·lucinants o al·lucinades de les quals arrenca la seva poesia".

de *ritardando*, i encarir en apoteosi el lloc final,¹¹ amb un *crescendo* musical, magnificat poèticament per les majúscules dels símbols que evocuen l'èxode, introduint-hi de passada la noció dolorosa de la pèrdua.¹² I si fem parlar la polisèmia del verb *junyir* obtenim la unió de dos dels quatre rius del paradís, la meitat exacta que evoca immediatament el sentit incomplet que resulta de l'escissió home/dona. Tampoc és un atzar si trobem en el darrer vers un altre cronotop espai-temporal que no sols ens situa intertextualment en un context i un temps bíblics, sinó que ens confirma resoludament el periple literari de l'*Odissea*. La paraula metafòrica *cales* —la més catalana del poema des d'un punt de vista estrictament històric—, que ens situa sense cap dubte en la geografia de la Mediterrània.

En aquest context, i des del segon vers, com havia dit abans el lloc de l'encontre *vasta platja* esdevé doncs paradoxalment el lloc del no encontre. Car ací comença la transmutació del lloc comú de l'amor, el tradicional *locus amoenus*, en *locus horridus*. I és que la vastitud de la platja suggereix, d'ençà a la fi, la desorientació i per conseqüent el fet d'anar errant. Com passa en la travessia del desert, la visió es veu alterada per la reverberació natural de la llum. Ací, per contra, no és la natura la que incideix en aquesta metamorfosi de la percepció dolenta de la imatge, sinó les arts encisadores de la dona.¹³ Estem ja, amb el jo poètic, en el regne de Circe. Circe és reina i bruixa alhora, doble signe de puixança. Circe —com les sirenes que es mostren sota aparença humana—, té la capacitat de transformar l'aparença del món visible i doncs dels éssers humans.¹⁴ Quan els homes que ha enviat Ulisses truquen al palau de Circe, la bruixa els acull magníficament: els dona de menjar i de beure. Però, en el vi de Pamnos posa una droga que els farà oblidar la pàtria, així ho diu el text.¹⁵ Amb la vareta, per contra, va transformant llur aparença en porcs —només el cap, la cerra i la veu—, car a dintre seu conserven la facultat de pensar com ésser humans: humans que ploren quan Circe els rebaixa a la condició d'animals donant-los de menjar glans. L'oblit de la terra d'on són,

¹¹ Lloc utòpic, lloc per antonomàsia.

¹² L'etimologia d'aquesta paraula sembla confusa en llatí, segons la majoria, es construeix a partir d'*ex* (fora de/ lloc d'on es ve/ origen) i de *silium*, *exsul*, *ex* + *solum* (país). Aniré subratllant allò que per a mi li dóna tot el sentit a la paraula exili, la noció subjectiva d'esquinçament que se li ha d'associar, amb la consciència de la pèrdua sistemàtica d'una part de la identitat de l'individu, geogràfica, existencial, etc.

¹³ *Imago* en llatí tenia el sentit de representació, de retrat, i també d'aparença, d'imitació i de còpia, per oposició a la realitat. Mentre que dintre del plànol del somni la imatge representa l'ombra o el fantasma. Més terrible encara seria el de la màscara que li posaven al mort per tal que tingués una aparença menys dramàtica davant dels vius. Ací tindríem una imatge equívoca que associada a la soledat final del jo poètic, per evocar també la mort, ens remetria clarament al títol del recull, *Sol, i de dol*.

¹⁴ No cal demostrar la importància d'aquest episodi que va atreure l'atenció d'Ovidi, que li dedicà una bona part del Llibre 14 de *Les metamorfosi*.

¹⁵ En l'*Odissea*, tot gira al voltant d'aquest tema, recordem-ho.

combinat amb la transmutació de l'aparença per la qual es possible reconèixer els éssers, i de la veu que és expressió i afirmació d'allò que hom és, tots aquests punts giren al voltant d'una identitat també nominativa de cada cosa.¹⁶ Ulisses aconsegueix retornar a Ítaca després d'un llarg periple iniciàtic perquè se'n refia de les aparences — del cant de les sirenes, de l'amor de Calipso, com de les intencions de Circe—, és allò que li val el malnom d'*astució*s. Aquest anar errant sembla tota una lluita contra els exilis i d'afirmació identitària que es completa en retrobar la seva terra d'origen.¹⁷ Però és més complex encara, car Ulisses és aquell que refusa simbòlicament la seva identitat nominal, diu anomenar-se *Nemo* (que en grec vol dir *ningú*), per tal de confondre els gegants que volen socórrer Polifem, i fugir de l'illa. També, quan ha de compartir el llit amb Circe per salvar els seus homes, Ulisses li demana a l'encisadora que li preservi la seva virilitat. Tem, com diu el text grec, d'esdevenir *anénôr* —literalment *no home*— una altra mena de pèrdua d'identitat. Retornar a la pàtria a la qual es pertany, i retrobar l'ésser amat constitueixen els ingredients fonamentals d'una afirmació identitària que es realitza sobre la base de l'absència, d'allò que Ulisses afirma ésser. El desig d'Ítaca és el desig de Penèlope. Per tant, al cant 10 hi ha un moment paradoxal des d'un punt de vista simbòlic: Circe esdevé una espècie d'*alter ego* de Penèlope, textualment tractat com imatge falsa d'aquesta. Ara bé, Circe rep, al menys en aparença, l'amor d'Ulisses, i fins i tot, segons conta la llegenda, té tres fills amb ella. L'aparença de Circe és bella i com Penèlope és mestra en la confecció de teixits.¹⁸ Aquests paral·lelismes la situen com en el poema de Foix dintre de l'òptica de la *imatge equívoca*. Amb tot això, podríem preguntar-nos si tot un any de convivència plaent amb Circe, sense frustracions aparents, correspon encara a un anar errant, i a un oblit de la pàtria que allunyen el personatge d'Ulisses del qualificatiu subjectiu d'exiliat. Cal dir que són els seus homes i no ell qui li recorden la nostàlgia de la pàtria. D'altra banda, el text diu que quan els companys d'Ulisses retroben la condició humana fou *com si retrobassen Itaca*. I tot el cant reitera sense fi aquest tema de l'exili. J. V. Foix pren implícitament l'*Odissea* com metàfora literària d'un exili definit com alteritat forana a l'essència real de les coses.

¹⁶ La modificació de l'aparença modifica de força el nom que donem a les coses, nom que acaba incidint en la definició de la realitat essencial d'aquestes.

¹⁷ De totes les trampes o traïcions que atempten a la naturalesa de cadascú.

¹⁸ Però nosaltres no ens deixem enganyar, com lectors, com els companys d'Ulisses car sabem que l'apariència de Circe oculta essent la bruixa un bon nombre de connotacions negatives, mentre que Penèlop està carregada simbòlicament d'atributs positius.

Si l'exili és ruptura, és lògic que comporti incomunicabilitat amb l'espai físic, cos o illa, sense remei inabastable. Els ja examants del text de Foix viuen en vasos comunicants, en el tancament solitari dels *clos* singular i exclusiu que són l'ú i l'altre (v. 5). L' adjectiu *introbable* del cinquè vers que utilitza Foix per a definir el *clos*, no connota tant que estiga desposseït d'espai, i de realitat doncs, sinó que es troba privat, *absent*, paradoxalment de materialitat. El vers següent contextualitza, amb la paraula *ment*,¹⁹ el lloc que descriu Foix. Sembla paradoxal entendre de manera racional el *paratge*²⁰ infreqüentat *insòlit*, d'una banda com interior, *clos*, i posseïnt al mateix temps una existència exterior. El sentit etimològic d'igualtat que comporta aquest terme afecta fins i tot l'esguard i la manera de transmetre'ns quasi com equivalents aquestes dues perspectives antagòniques de l'espai. El somni sembla reunir materialment, a través de tres espais singularitzats, *clos* (v. 5), *paratge* (v. 6), *vall* (v. 8): tot allò que desagraïa la paraula *engany* (v. 7) tornant l'encontre irreal, i abocant els uns en els seus exilis respectius. Foix troba originalment en un plural construït sobre el número que representa l'essència de la singularitat, el desig frustrat i inabastable de completar-se en l'altre. L'amant cerca el sentit de la seva existència en el número dos, que sembla ser l'únic antídote simbòlic eficaç per a combatre el sentiment d'exili. La màxima frustració és romandre aïllat en l'antinòmia de la paraula *Uns*,²¹ que només representa escissió. Els examants només coincideixen en allò que els distancia, l'engany de l'ú, l'engany de l'altre. Enganys tots dos que connoten violència climàtica, *oratge*, que desemboca en pluja o en la seva analogia, plors, i en la sang que és el resultat metafòric de l'enfrontament de la disputa. Remarcarem que el lligam entre *oratge* i sang ve d'ésser tots dos elements líquids. La lluita líquida, cos contra cos en confrontació bèl·lica, recorda la tempestat inicial. I per què introdueix Foix la noció d'esterilitat en la imatge oximorònica *al vall ermós collíem falses flors* (v. 8), si no és per a crear un contrast extrem entre humitat i seca, i un xoc entre colors. I és que les ferides morals del combat dels amants es materialitzen en les roses vermelles de la *sang*. I com si l'epítet *falses* no desqualifiqués la percepció visual i de passada el gènere bucòlic, diríem que Foix posa

¹⁹ “el viatge a la poesia de Foix [...] Porta a un espai mental, verbal, que el poeta colonitzà [...] sempre renovelladament insòlit i nou: essent així que se situa a l'extrem mateix de l'experiència dels humans, on és dat de sentir la crida i la por dels límits que el poeta franqueja” (MIRALLES: 1993, 10).

²⁰ *Paratge* ve del terme baix llatí *paraticum*, que expressa igualtat, mateix naixament i posició social.

²¹ *Uns* és utilitzat també per Foix en el sentit de l'individu fragmentari, així com ho assenyala Carles Miralles (1993, 88): “Dissolució de la personalitat, doncs; entre els altres i un mateix com entre un mateix i els seus uns mateixos” .

en marxa un joc d'ecos, o falses aparences sonores, i analògiques entre *ermós* i el castellà *hermoso*.

En el vers setè és on apareix per primer cop la idea d'encabiment d'existències associat a l'abstracció. Amb la sola utilització dels tres mots, *Fores en mi*, del verb ésser en pretèrit i a la segona persona dels singular, Foix aconsegueix donar existència definitiva a l'amant, i excloure-la alhora, definitivament, en el passat —per l'aspecte puntual i no continu del pretèrit indefinit— comprenem com el jo poètic cau en un altre engany: creu haver absorbit sentimentalment l'ésser íntim de la dona, però només ha fet seva la imatge *fútil* que la representava. Podem llegir *fútil* com equivalent de va, però seria privar aquest terme del sentit llatí “d'allò que deixa escapar el seu contingut” i es buida de la seva essència. Amb aquest adjectiu Foix barra de l'ésser femení del poema el simbolisme tradicional de la liquiditat sensual, i el substitueix per la noció de vacuitat. Aquests aspectes formen un d'encalçament actancial: l'element masculí (H) recorda haver contingut l'element femení (D), el qual respectivament no conté sinó buit (0): [H(D[0])]. Aquesta superposició d'existències o de pells que envolten les aparences es torna a confirmar en el vers següent: *aigua i abís en areny imprecís*. Ací apareix l'aigua tractada com una pell vertical que dona cos a la verticalitat de l'abisme. És com si Foix volgués interrogar les essències d'allò que s'entén com continent i com contingut: què reté l'aigua i la fa diferent del buit de l'abisme?²² Per si no fos prou el continent i el contingut es retrobaran encabits en un tercer espai, *l'areny*, topografia imprecisa que reté naturalment l'aigua del mar. El mareny indelimitat ens fa tornar a la idea d'anar errant. Tanmateix, amb la disjuntiva *o*, el vers onzè es presenta com equivalent de l'anterior. Per tant, i estranyament, parla de l'element antitètic del foc. És un foc líquid que sembla envoltar dos elements vegetals, un hort, i el camp de blat verd. L'essència irreconciliable del foc líquid està subjecta a l'aparença, al filtre subjectiu erroni de l'esguard. Es tracta una vegada més d'un problema de lectura, no equivocada sinó poètica. El foc líquid sembla ser el reflex crepuscular de l'aigua que irriga els camps. El cronotop de la tarda en un lloc inculte *mareny* o en un lloc cultivat no és el mateix. L'ambigüitat temporal dilueix encara més la delimitació espacial, ja imprecisa, en l'abstracció de l'onirisme. Com deia abans, i el vers següent ho atesta, és una geografia i un temps pròpiament mentals. En el somni *sopor* (v. 12), Foix recerca els

²² Trobem conciliats els mateixos elements antagònics en el primer poema del recull de Foix dedicat a Carles Riba, *Tocant a mà*: “es plantaven arran de límit d'aquell buit-ple sobirà, i, espaordits reculaven com si algú els empenyés, més fort que ells”. (MIRALLES: 1993, 38-39).

fars de l'inconscient d'on treure indicis de saviesa per tal de no naufragar en la tempestat de les emocions. I com Ulisses, refiant-se'n, evitarà l'engany. En voler llegir un Paradís ideal magnificat per les majúscules²³ de la bellesa dels ulls, el jo poètic llegeix l'abisme de l'exili i la caiguda en la culpa.²⁴ De l'experiència negativa del jo poètic passem als ulls temptadors de l'Eva que oculta Circe, i el primer exili: el tòpic dual de la dona, àngel i dimoni. Foix adverteix el lector que està llegint erròniament el text bíblic de la Gènesi, car oculta el relat homèric de l'anar errant, i viceversa.

Amb aquest poema Foix ha plasmat la dificultat de l'artista a l'hora de representar en imatges transversals o purament poètiques la frontera entre raó i inconscient, entre imatge exterior objectiva i lectura interior. Aquí neix una frontera fina i immaterial on se situen tanmateix tots els enigmes i indefinicions, la terra de ningú on prenen cos tots els exilis filtrats per l'inconscient i catalitzats per la subjectivitat de la representació estètica. La recerca utòpica del sentit existencial, religiosa en Foix, és un enllà immediat i pròxim, i tanmateix inabastable. Però el fet d'anar errant com a meditació esdevé text poètic, escriptura d'una alteritat: amatorià, física i temporal, i la del poeta mateix.²⁵

Bibliografia

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978): *Esthétique et théorie du roman*, París, Ed. Gallimard.
- CARBONELL, Manuel (1991): *L'obra en vers de J.V. Foix*, Barcelona, Ed. Teide.
- FOIX, Josep Vicenç (1974): *Obres completes, Poesia I*, (introducció de Pere Gimferrer), Barcelona, Ed 62.
- FUSTER, Joan (1988): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1971.
- MIRALLES, Carles (1993): *Sobre Foix*, Barcelona, Quaderns crema, Assaig minor.
- TESNIERE, Lucien (1988): *Eléments de syntaxe structurale*, París, Klincksieck.

²³ “L'ús de les majúscules en Foix és el recurs per a distingir el concepte universal de la noció particular”, (CARBONELL: 1991, 50).

²⁴ “és la constatació de la distància abismal que resta entre els dos pols (déu – home) de la totalitat del real [...] Però aquesta distància no separa sinó que lliga més profundament i més íntimament que cap profunditat”, (CARBONELL: 1991, 91).

²⁵ “Si Ovidi [...] fou ja, pràcticament un exiliat, ¿no deu ser que la natura del poeta ja és eternament una natura en exili ?” (CARBONELL: 1991, 29).