






Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESI DOCTORAL

ESPAI I IDENTITAT A LA LITERATURA.

La construcció d'espais limitats enfront la por a l'infinit: alguns
episodis

Per Héctor Polls Carmona

Director: Prof. Eduard Vilella i Morató

Teoria de la Literatura i Literatura Comparada

Facultat de Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

Barcelona, 2022

Agraïments

Vull expressar el meu agraïment a totes les persones que han fet possible aquest projecte. A la meva família, a la meva mare Àngels, al meu pare Esteve, al meu germà Joel, per estar incondicionalment al meu costat, per l'amor que cada dia em donen, i per haver-me educat en què amb l'esforç i la paciència sempre s'obtenen fruits.

A la meva dona, Laura, el far que eternament em guia, sense ella tot això no hagués estat possible. T'estimo.

Als meus tres fills, Bruno, Sílvia, Gal·la, llums de la meva vida.

Als meus amics, David i Roger, que m'han ajudat a entendre el valor de l'amistat.

Al meu tutor, l'Eduard, per obrir-me les branques que amagaven el tortuós camí cap a aquesta meravellosa *aventure*, i per la seva temperança, quan els murs que tenia al davant no em permetien veure més enllà de l'horitzó.

A les meves àvies, Pepita i Contxita, que malgrat ja no estar aquí, sempre m'acompanyen.

ÍNDIX

1. [INTRODUCCIÓ](#)

2. [MARCS REFERENCIALS INELUDIBLES. BREU ESTAT DE LA QÜESTIÓ](#)
 - 2.1 [Percepció](#)

 - 2.2 [Significació](#)
 - 2.2.1 [Definint l'espai](#)

 - 2.3 [Representació](#)
 - 2.3.1 [El gir espacial. Estat de la qüestió](#)

 - 2.3.2 [L'espai narratiu](#)

 - 2.4. [L'espínós subjecte](#)
 - 2.4.1 [D'Homer a l'estoïcisme](#)

 - 2.4.2 [La reflexivitat radical agustinana](#)

 - 2.4.3 [L'autoafirmació humana](#)

 - 2.4.4 [*La Res Cogitans*](#)

 - 2.4.5 [La Construcció de la consciència](#)

3. [GUIA PRÀCTICA PER AL LECTOR INTRÈPID](#)

4. PÈLAGS

4.1 *L'Odyssea*

4.2 La representació espacial a l'*Odyssea*

4.3 *Restitucions de sentit*

4.4 Conclusions

5. AVENTURE

5.1 *Yvain ou Le Chevalier au Lion*

5.2 La representació espacial a *Yvain ou Le Chevalier au Lion*

5.3 *Restitucions de sentit*

5.4 Conclusions

6. CAIXES OBLONGUES

6.1 *The Fall of the House of Usher*

6.2 La representació espacial a *The Fall of the House of Usher*

6.3 *Restitucions de sentit*

6.4 Conclusions

7. CIUTATS

7.1 *Oliver Twist*

7.2. La representació espacial a *Oliver Twist*

7.3. *Restitucions de sentit*

7.4. Conclusions

8. CONCLUSIONS

9. BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUCCIÓ

Haviem deixat Miles a dins, sobre el coixí vermell d'un seient fondo que hi havia al costat de la finestra: volia acabar un llibre, i jo havia estat contenta d'encoratjar el propòsit tan lloable d'un nen l'únic defecte del qual era, de tant en tant, un excés d'agitació. La seva germana, en canvi, havia estat al cas per sortir, i vaig passejar mitja hora amb ella, buscant l'ombra, perquè el sol encara era alt i el dia, excepcionalment calorós (...)

Ens trobàvem a la vora del llac, i, com que feia poc que havíem començat geografia, el llac era el Mar d'Azov. De sobre, en aquestes circumstàncies, em vaig adonar que a l'altre costat del Mar d'Azov teníem un espectador interessat. La manera com ho vaig saber-ho és la cosa més estranya del món, és a dir, si exceptuem la cosa molt més estranya amb què de seguida es va combinar. M'havia assegut amb la labor — perquè el paper que feia em permetia de seure — al vell banc de pedra que mirava a l'estany, i en aquesta posició vaig començar a tenir la certesa de la presència, al lluny, d'una tercera persona, encara que sense veure-la directament. Els arbres vells, l'espessor dels arbustos, feien una ombra gran i agradable, però la resplendor de l'hora calorosa i tranquil·la ho inundava tot. No hi havia res vague. Almenys no ho era el convenciment que d'un moment a l'altre vaig adquirir sobre el que veure davant meu, a l'altre costat del llac, si aixecava la vista. Aleshores la tenia a la labor, i puc sentir de nou l'espasme de l'esforç per no moure-la fins que no m'hagués calmat prou per ser capaç de decidir com actuar. Hi havia un objecte desconegut, una figura el dret de presència la qual vaig qüestionar a l'instant i apassionadament. (...)

De la identitat autèntica de l'aparició me n'asseguraria tan punt el petit rellotge del meu valor indiqués el segon adequat; mentrestant, amb un esforç que ja era prou intens, vaig desplaçar la meua mirada cap a la petita Flora, que llavors era a unes deu iardes de distància. Per un instant el cor se m'havia aturat amb l'estupefacció i el terror de preguntar-me si ella també ho veuria, i em vaig aguantar la respiració mentre esperava el que em diria un crit seu, algun senyal innocent i sobtat d'interès o d'alarma. Vaig esperar, però no va passar res. Llavors, en primer lloc — i crec que això és més nefast que tot el que he de relatar — jo vaig estar condicionada per la sensació que, al cap d'un moment, havien cessat precipitadament tots els sorolls que feia; i, en segon lloc, per la circumstància que, també al cap d'un moment, tot jugant, s'havia girat d'esquena a l'aigua. Aquesta era la seva actitud quan a l'últim la vaig mirar: la vaig mirar amb el convenciment refermat que encara ens vigilaven a totes dues (...)

Després vaig tornar a moure la vista, i vaig afrontar el que havia d'afrontar.

Aquest es un petit fragment de l'excel·lent novel·la curta de Henry James *The turn of the Screw*, escrita l'any 1898, una de les històries de terror més famoses de tots els temps. La seqüència que hem transcrit és una de les més aterridores del relat, no només per la descripció de l'escena, sinó també per tres aspectes fonamentals: en primer lloc, l'atmosfera que envolta l'espai, plegada de silencis que planegen sobre la superfície del llac i entre les escorces dels arbres i que sobresurten del paper aconseguen introduir-se dins les nostres ànimes; en segon lloc, pel ritme del relat, que quan anem avançant en la seva lectura notem com s'accelera estrepitosament fins arribar a l'èxtasi final; en tercer lloc, la intensitat del propi relat, que com podem apreciar modula gradualment el seu poder d'atracció gràcies a la mirada nerviosa de la institutriu sobre els elements que es reparteixen per l'espai, ara el llac, ara la petita Flora, ara els arbres. Aquests quatre aspectes aconseguen que els lectors arribem a sentir l'estremiment de la protagonista quan, de cua d'ull, percep *allò* que les vigila i que no gosa mirar.

En aquest relat és especialment intensa la unió entre l'espai que envolta l'escena, arremolinat sota el moviment cadenciós i ondulant de les aigües del llac —i que s'estén als arbres i als arbustos del fons, talment com si fóssim en un dels bucòlics jardins de *Mansfield Park*—, i les sensacions que es desperten en la protagonista. Però el remanent de pau inicial es veu alterat aviat degut una presència difuminada i amorfa que la pròpia institutriu no ens permet veure, sobretot perquè ella tampoc té el valor d'aixecar la vista i *afrentar el que havia d'afrentar*. Només la intuïció que rere el matolls hi ha quelcom que ens vigila aconseguen transformar radicalment l'escena i introduir-nos en un ambient de pur terror; però també facilita aquesta transformació espacial les paraules emocionals que l'autor posa en boca de la institutriu, i que provoquen que tant al mateix personatge com als lectors se'ls accelerin les pulsacions del cor i se'ls aguditzin els sentits. La intensitat del moment, que té el punt contraposat en la figura de la innocent Flora, aparentment aliena a tot el que està succeint, arriba al seu clímax amb una última frase que ens deixa amb els nervis a flor de pell i la mel als llavis.

El fragment que hem exposat aquí, un dels més excel·lents de la literatura de James, gràcies sobretot a la capacitat imaginativa de l'escriptor; però alhora és també un magnífic exemple de l'estret lligam que uneix l'espai i la identitat a la literatura. Aquest lligam és precisament el que ens hem proposat investigar en aquest projecte doctoral, i que és podria simplificar d'aquesta manera: l'anàlisi de la representació de l'espai a la literatura, en una tria significativa de textos literaris, i en concomitància amb la construcció de la identitat subjectiva.

És indubtable que entre l'espai i la subjectivitat s'ha establert una interrelació constant ja des del moment en què aquest últim, que havia canviat la marxa quadrúpeda per una marxa bípeda i cap alt, i consegüentment havia abandonat la protecció dels boscos per enfrontar-se a un espai on l'horitzó s'havia convertit en una totalitat de direccions des de les quals *allò* es podia apropar, fou capaç de percebre i identificar aquest horitzó espacial que s'obria davant seu, com bé apunta Fernando Aínsa:

Desde los albores de la historia, el vacío, la carencia de un espacio propio, se ha presentado bajo signos amenazadores. Mientras no existe el bosquejo conceptual que lo ordene, todo espacio desconocido inspira desconfianza, no exenta de cierta ambigua atracción por los misterios que aquél puede encerrar. Ante el ser humano desfilan formaciones incomprensibles que le inspiran terror o admiración, atracción o rechazo y de las que siente la imperiosa necesidad de apropiarse. Tomar posesión del espacio circundante ha sido, pues, el primer signo de toda civilización

(Aínsa 2006: 24)

Segons aquesta reflexió, podem admetre que el subjecte viu a l'empara d'un seguit de pautes i habilitats que proporcionen el reconeixement i l'emboïllament de l'espai, a priori inhòspit, que l'envolta. Aquestes habilitats, que segons Blumenberg són "ese rendimiento extra que incluye la capacidad de prevención, de adelantamiento a lo aún no ocurrido, el enfoque hacia lo que está ausente tras el horizonte" (Blumenberg 2003b: 12), les podríem aixoplugar sota el mantell d'uns marcs referencials, propis i inherents a la subjectivitat, els quals possibiliten aquest treball de reconeixement espacial. Aquests *Marcs Referencials Ineludibles*, que s'entendrien aquí la base conceptual del posterior treball analític i literari, s'agrupen sota una sèrie de causacions visuals i reactives, producte de l'observació espacial, i que alhora esdevenen essencials per a la construcció de la identitat subjectiva i l'eclosió de la consciència ampliada, emprant la terminologia d'Antonio Damasio.

Per què hem decidit titular la base conceptual d'aquest projecte amb el nom de *Marcs Referencials Ineludibles*? La resposta la trobem a Charles Taylor: "Un marco referencial es aquello en virtud de lo cual encontramos el sentido espiritual de nuestras vidas. Carecer de un marco referencial es sumirse en una vida sin sentido espiritual. Por eso la búsqueda es siempre una búsqueda de sentido" (2006: 39). És precisament aquesta certesa la que ens impulsa a cercar un sentit a tot allò que ens envolta, però que alhora ens defineix; aquesta cerca de sentit només es pot realitzar a través d'un treball d'articulació que permeti connectar

i coordinar un grup de factors que alhora es complementen uns als altres en un tot eficient. Els factors dels quals parlem són, com dèiem abans, causacions visuals i reactives, producte de l'observació espacial, i reservades a l'ésser humà: parlem de la *percepció*, la *significació*, i la *representació*, les quals responen a una idea connectiva de la subjectivitat; aquí la corporeïtat i els sentits que operen en ella es conjuguen de manera mancomunada per a percebre l'espai envoltant, i obren el camí per un treball significatiu d'aquest espai, i que podríem definir l'eina de reconeixement de tot allò que es reparteix a l'espai; l'acte perceptiu i el treball significatiu desemboquen en un exercici de *representació* espacial, és a dir, el procés final de tota activitat humana per reconèixer i familiaritzar l'espai envoltant. Aquesta coordinació de factors, inherents a l'ésser humà, i que permeten articular la cerca de sentit ontològic, condiciona també un dels altres marcs referencials d'aquest treball, la construcció de la identitat subjectiva, i que va en paral·lel amb els altres marcs presentats.

Aquests quatre marcs referencials, doncs, conformen la base conceptual sobre la qual ens sustentem a l'hora d'intentar respondre la hipòtesi plantejada, i que és la següent:

¿la representació d'espais limitats, en el marc d'una sèrie d'obres triades de la literatura occidental, són una resposta constant de la por del subjecte respecte de l'infinit?; en altres paraules, ¿és la necessitat de construcció liminar l'eina eficaç del subjecte en la seva incapacitat d'enfrontament amb l'abisme –considerant aquest el factor de desintegració de la identitat subjectiva– o ans el contrari, l'etern enfrontament amb l'abisme crea fronteres primàries en el subjecte degut a la incomprensió de l'infinit?

Per intentar respondre aquestes preguntes hem triat quatre textos literaris acotats geogràficament i temporalment en la cultura occidental, des de l'antiguitat grega fins a la primera meitat del segle XX; aquests quatre textos rauen inscrits així mateix en quatre macroseqüències temporals, enteses com a eina d'ordenació cronològica i de transversalitat relacional entre textos anàlegs i heterogenis. A partir del context històric, cultural i social que envolten cadascun dels textos triats, i que desenvolupem a cada macroseqüència, ens proposem desxifrar els modes de representació dels conceptes límit i abisme que els mateixos textos mostren, els quals seran abordats a partir d'una reflexió personal quant a la representació dels diferents espais plasmats. L'objectiu, com hem dit anteriorment, té la voluntat de discernir si, en el procés de desenvolupament de la identitat subjectiva, la construcció d'espais exemplifica l'organització interna del pensament davant la seva incomprensió, o bé respon a la incapacitat d'enfrontament amb l'abisme.

Qüestions teòriques

Com havíem enunciat en paràgrafs anteriors, els marcs referencials s'agruparien sota una sèrie de causacions produïdes per l'observació espacial. Aquestes causacions visuals i reactives, pròpies de l'ésser humà, són les següents: la *percepció*, la *significació*, i la *representació*. Tot i que no s'ha considerat que la disposició entre els tres conceptes respongui a una voluntat jeràrquica, sí que la vehiculem com a idea connectiva amb la pròpia representació de l'espai i àdhuc amb la construcció de la identitat subjectiva.

Per entendre el fenomen de la *percepció* haurem de considerar aquesta com l'últim estadi d'introspecció de tot allò que afecta l'individu com a organisme (corporeïtat i cervell), o el què es el mateix, el punt d'origen de tot reconeixement i mesura espacials, i a l'ensem orientador de totes les operacions produïdes pels seus sentits en direcció a l'espai envoltant. De manera resumida, l'organisme, que estaria inter-relacionat i inter-connectat amb aquest espai, experimentaria tot un seguit de reaccions corporals, com les pulsions, definides la conseqüència directa de l'activitat dirigida a la qual està sotmès l'individu; les impressions, que incideixen directament en els receptors de l'aparell sensorial (visió, tacte, audició, paladar, olfacte), i que integren el subjecte als objectes i éssers envoltants; les passions, originades per les apetències objectives i els actes intencionals, i que sostenen una relació permanent entre el subjecte i els objectes i el món; i les emocions, les quals tindrien la capacitat d'estremir-nos i posar-nos en moviment. Aquestes reaccions corporals, que treballen de forma mancomunada, ens dirigiran a l'últim acte intel·lectual, actiu i constant, del subjecte conscient, la percepció, convertit en l'engranatge principal de la formació del jo i de la consciència, i que segons Damasio, serien “el producto final de nuestras tendencias innatas y nuestras experiencias vitales y también de la recomposición de los recuerdos de esas experiencias” (Damasio 2001: 228).

Per definir la *significació* haurem de partir de la seva funció principal, que no és altra que ablanir tot allò insuportable i fer tolerable la por mitjançant tota una sèrie d'estratègies que el mateix Blumenberg desenvolupa, com serien la simultaneïtat de successos rellevants històrics i místics, els quals tindrien la intenció de posicionar el subjecte com a cooperant del procés

històric; l'encunyació com a efecte de pregnància, preservació i perennitat d'allò significat; i la infal·libilitat com a estratègia de circularitat i retorn del mateix. Totes elles parteixen de la capacitat imaginativa de l'ésser humà per crear mons simbòlics destinats a allunyar l'individu d'aquest horitzó terrorífic que s'obria davant seu, i que tindrien la missió de crear un univers simbòlic, teixit pel propi subjecte, destinat a projectar un món sòlid, disponible i ordenat. Entre aquests mons hi trobem el mite, la religió, l'art, la ciència, la història i el llenguatge, especialment significatiu aquest últim a l'hora de fer comprensible l'entorn i afavorir l'estructura circular i familiar de l'espai, sobretot perquè no expressa pensaments o idees, sinó sentiments i emocions, però també per la seva capacitat de dotar de noms a tot allò que resta fora de la dominació de l'ésser humà. Resulten especialment significatius aquí els vocables que delimitarien l'espai, els quals podrem ampliar oportunament, com serien l'horitzó, el límit, el món, i la seva antítesi, l'infinit, ja que la delimitació esdevé un element fonamental de la constitució i la representació dels sistemes espacials de la societat.

Pel que fa a la *representació*, aquesta l'hauréu d'entendre com l'últim procés de reconeixement de l'espai per part de l'ésser humà, un cop aquest l'ha percebut, i l'ha dotat d'una significació pròpia. Però abans d'aquest procés ens hauríem de preguntar què és l'espai. Aquest, segons podrem veure, pot ser un objecte, però també un fenomen, i alhora pot ser percebut però també re-construït o representat. Tanmateix, el que sí que tenim clar és que l'espai és allò proper a l'ésser humà, la cosa primera, l'indret d'origen, de destí i d'activitat d'aquest.

La comprensió d'aquest espai ha variat ostensiblement al llarg dels segles: l'espai primitiu el veié com un espai d'acció, consistent en interessos i necessitats immediates. El pensament clàssic grec el limità a l'àmbit del mite, i l'embolcallà dins un món ordenat i manipulat pel destí. El període aristotèlic, que considerà l'espai *topos*, és a dir, lloc o límit que envolta qualsevol objecte material. L'ontologia medieval, i sobretot el cristianisme agustinà, que partint d'una estructura teocèntrica, on l'espai era considerat un univers finit i envoltat pel primer motor, Déu, aïllà l'espai del procés constructiu de la subjectivitat i el relegà a quelcom sense transcendència per la pròpia identitat. El període renaixentista, que canvià cosmològicament la interpretació de l'espai en concebre el món com quelcom percebut des d'un punt de vista determinat i extern a l'espai mateix. El cartesianisme, que admetent que no es podia tenir cap coneixement de tot allò que restava a l'exterior, més enllà de les idees que es situaven a l'interior del subjecte, situà l'espai sota el control i l'ordre de la subjectivitat. L'idealisme kantian, que tenint en compte aquests postulats, considerà que l'espai depenia de l'experiència subjectiva; dit d'una altra manera, l'espai, igualment que el temps, no eren

realitats objectives sinó formes de comprensió. La modernitat, que veié en l'espai records i esperances que d'alguna manera permetien personificar-lo, i sentir-lo com una realitat la consistència del qual variava segons l'observació i la vivència de cadascú. La contemporaneïtat, sobretot a partir de finals de la II Guerra Mundial, on la repartició territorial duta a terme durant la post-guerra transformà radicalment la manera de veure i d'interpretar l'espai, i penetrà profundament en la forma de narrar i en l'estudi sobre aquest narrar. És precisament des dels estudis epistemològics sobre la representació de l'espai, els *spatial turn*, d'on parteix l'estudi de l'espai narratiu a la literatura, en el qual ens sustentem conceptualment a l'hora d'analitzar els textos triats. L'espai narratiu concep que tota obra literària seria un univers ficcional creat a partir de la imaginació de l'autor, el qual projecta una nova realitat, diferent de la normal, conformada per mons literaris dotats de consistència i realitat, i que podríem anomenar espais simbòlics, terme aportat per Ricardo Gullón (1980), els quals estarien vinculats a estats d'ànim, impressions psíquiques, i predisposicions mentals. Aquests espais simbòlics, lluny de ser un mer punt geogràfic on situar l'acció, representarien espais vivencials dotats d'una funcionalitat simbòlica que uneix el propi espai amb els aconteixements succeïts, i àdhuc amb els personatges que es mouen pel seu interior. Narrativament, l'espai es pot antropomorfitzar, al·legoritzar, percebre, descriure, o pot jugar el paper de mer escenari u objecte de reflexions dels propis autors i també dels personatges. Aquestes possibilitats narratives rauen en la clàssica estructuració *histoire / récit* de Gérard Genette, tot i que autors posteriors han anat obrint noves formes i nivells diferents sobre l'espai narrat, com Gabriel Zoran (1984) o Ruth Ronen (1986); però sobretot Marie-Laure Ryan (2012), la qual hauria distingit cinc nivells en aquest espai narrat: el marc espacial, l'entorn, l'espai de la història, el món de la història, i l'univers narratiu. Tots aquests nivells són descrits des d'una perspectiva estàtica, però gradualment es van revelant al lector a través del desplegament temporal del text, permetent d'aquesta manera la recreació de set tipologies d'espais: els espais estereotipats, l'espai únic enfront l'espai plural, l'espai detallat enfront l'espai vague, els espais semiotitzats, els espais simbòlics, els espais liminals, els espais del camí, de la ciutat, de la casa, de la corporeïtat, i l'espai com a reflexió dins la pròpia història. Algunes d'aquestes tipologies de recreacions d'espai, ampliades per Natàlia Álvarez Méndez (2002) les podem veure als textos literaris analitzats.

Però abans d'endinsar-nos en la part purament analítica del treball, convé recordar que existeix un últim marc referencial, desenvolupat en paral·lel als actes perceptiu, significatiu, i representatiu de l'espai: parlem de la identitat. L'estudi que ens hem proposat fer ofereix

només unes petites mostres del pensament occidental que nosaltres hem considerat vàlides envers la relació entre la construcció de la subjectivitat i l'espai, i rauen limitades als períodes històrics de les quatre macroseqüències temporals triades. Tanmateix, oferim aquí un breu tast sobre d'aquest marc referencial que porta per nom *l'Espinós subjecte*.

L'estudi de la identitat subjectiva no és pas fruit d'un dia, sinó d'un treball espinós i certament complex de reflexió cultural que abasta diversos mil·lennis, i que a dia d'avui segueix en discussió i en constant reformulació. Una de les primeres cultures que intentaren respondre als interrogants sobre la identitat fou la civilització grega, la qual, tenint com a pilar fonamental la memòria, dotà la identitat d'una capacitat intel·lectual on l'expressió de la virtut, entesa com el fet de viure de conformitat amb la pròpia naturalesa, assenyalava el camí correcte per a la realització de la natura humana. Plató, que tot i tenir la memòria com a mètode per descobrir la veritat dins l'ànima, canvià la forma d'entendre el jo tot establint un lligam entre l'individu i l'ordre dins el qual predominava l'ús de la raó, encarregada de controlar el jo i assolir el bé. Aristòtil seguí el mateix precepte, la qual cosa el portà a entendre que la identitat era atorgada pel gènere, és a dir, el descobriment en sí mateix del contingut d'una essència comuna. El cristianisme, de la mà d'Agustí d'Hipona, posà la mirada cap a l'interior de l'ésser, únic camí per arribar a Déu; aquest fet, que comportava el descobriment de l'ésser humà com una auto-presència al món, provocà el trencament definitiu amb la idea del jo de l'antiguitat clàssica.

El segle XII comportà un canvi substancial en la idea del jo, un fenomen que alguns autors han qualificat com l'origen de la identitat moderna, entre ells Walter Ullmann (2010), Colin Morris (1972) o Gur Zak (2010), gràcies sobretot a un període històric que proporcionà més llibertat individual i permetré centrar-se en el desenvolupament de l'autoconsciència i l'autoexpressió. El resultat d'aquest treball d'exploració individual forjà, durant el període del Renaixement, un nou sentit de la individualitat i una nova forma de consciència del jo, quelcom que anà evolucionant en paral·lel al context social, polític i cultural, on cada cop la burgesia anava adquirint més influència sobre els organismes de poder, i poc a poc, anà assentant les bases del procés d'autoafirmació humana, terme creat per Hans Blumenberg, el qual eclosiona gràcies a la lluita enfront el poder de l'absolutisme teològic del nominalisme de l'Edat Mitjana tardana. Aquest, que havia deixat indefens el subjecte enfront la indiferència de la naturalesa, impulsà l'individu a tenir cura de la seva pròpia existència, i convertí la naturalesa en un espai on l'ésser es podia preguntar sobre la pròpia existència a través de la raó, de la curiositat teòrica i de la primacia de les ciències naturals i la tècnica. Aquesta nova

reflexió de la identitat i la naturalesa, que ja venia del segle XII, eclosiona amb l'*ego cogito/sum* cartesiana, el patró i la pauta interna des d'on es pot medir la limitació del propi saber, i que esdevindrà la pedra angular del fonament metòdic de la filosofia a partir d'aquell moment i fins l'actualitat. L'*ego cogito/sum* tindria com a principis la dignitat i la llibertat auto-responsable, a les quals s'hi uniren diversos factors constitutius del jo modern, com l'auto-exploració, el compromís personal, l'aparició de les nocions modernes de la naturalesa al servei de la vida, i l'afirmació de la vida corrent. Aquests factors permetien veure la identitat subjectiva en la racionalitat emancipada, on la raó era entesa com una facultat estrictament humana que calia desenvolupar per així poder comprendre la pròpia natura. És però a partir d'aquest moment quan deixem d'entendre l'hegemonia de la raó com a sintonia amb l'ordre de les coses que es reparteixen a l'espai, per percebre-la com la vida que determinen les ordres que construïm en base a les exigències del domini de la raó. Dins d'aquest període de forja de l'individu modern apareixen figures com la de John Locke, que conjuntant l'ètica de la vida corrent, la filosofia de la llibertat, i la racionalitat desvinculada la *Res Cogitans* cartesiana, aconseguíx sentar les bases del que serà la cultura moderna i les imatges del jo actual. En aquest període de la Il·lustració també parlarem de la figura de David Hume, que igual que Locke, partia d'una teoria del significat segons el qual no podia haver conceptes al marge de l'experiència. Tant en la visió de Descartes, com la de Locke o Hume, apareix la necessitat de donar importància a tot allò que desperta l'observació del medi, i que tindria el seu origen en el propi acte perceptiu, però també en l'experiència viscuda, entesa la base per al reconeixement i l'intent de comprensió de l'espai. Aquests fonaments epistemològics donen la pauta a l'idealisme alemany, que amalgamà aquests postulats amb el naturalisme –el qual definia la naturalesa a través de l'efecte i les reaccions que despertaven a la subjectivitat– per construir una identitat lligada totalment a la naturalesa. Una de les figures importants fou la de Friedrich Schelling, que entengué que si la naturalesa sorgia del jo, la consciència d'aquest brollava de l'activitat i el desenvolupament espontani de la Naturalesa, ja que el principi creador d'aquesta era idèntic a la subjectivitat ideal de la consciència humana.

Tot aquest període convuls entre l'exercici de la raó i la influència de la naturalesa en la construcció del jo foren recollides per dues figures transcendents del pensament dels segles XVIII i XIX, i que prefiguren la identitat moderna, Immanuel Kant i Arthur Schopenhauer. Per Kant el jo tenia una doble naturalesa: fenomènica i noumènica. La primera, empírica, material i apariencial, i que es correspondria amb la vida del cos, de l'emoció i de l'intel·lecte, es vinculava amb el món, amb ell mateix i amb la resta a través del pensament i l'experiència sensible; el jo noumènic, per la seva part, definit com a raó pràctica, era el substrat ontològic

de la vida de l'ésser humà, o el què és el mateix, la voluntat de la consciència moral per a adreçar-se al món. Arthur Schopenhauer, per la seva part, considerava que l'expressió de la voluntat era l'autèntic fonament de la identitat subjectiva; i l'objectiu de l'ésser, segons Schopenhauer, era aprendre a comprendre la naturalesa des de nosaltres mateixos, i no intentar comprendre's a partir de la naturalesa, ja que el món era una mera representació. La filosofia schopenhaueriana, lluny de voler explicar a partir de què o per a què existia el món, el que volia era explicar allò que és el món.

Tant Kant com Schopenhauer influencien el pensament del segle XIX, última parada d'aquest breu estudi de la identitat, on assistim a una reconversió del vocabulari clàssic del Romanticisme i la Il·lustració cap a postulats que intentaven comprendre la societat industrial que estava florint, i que propugnaren la benevolència i la defensa de la justícia universal, la dignitat, la igualtat i la idea del subjecte lliure i auto-determinant.

Aspectes analítics

Tot el que hem vist fins ara i que es resumeix en el desenvolupament del marc conceptual *percepció-significació-representació-identitat* ens dona les bases epistemològiques per afrontar amb èxit la segona part del treball, dedicat a l'anàlisi de quatre textos de la literatura, que com havíem enunciat anteriorment, estarien acotats geogràficament i temporalment en la cultura occidental des de l'antiguitat grega fins a la primera meitat del segle XX. L'interès de cada obra rau en el fet que proposa una hipòtesi substancial sobre la natura i l'organització del món, una hipòtesi que no seria genèrica, sinó individual, ja que l'home estructura activament però inconscientment el seu món visual.

Les obres seleccionades, insistim de nou, estarien situades en un context històric, cultural, cultural i social concret i propi, i s'inscriurien dins de quatre macroseqüències temporals, enteses com a eina d'ordenació cronològica i de transversalitat relacional entre textos anàlegs i heterogenis.

Abans d'abordar aquestes macroseqüències que formen part d'aquest projecte, serà essencial exposar i aclarir els aspectes que vertebreren tot el corpus analític. Aquestes claus, enteses com una *Guia pràctica per al lector intrèpid*, seran les següents:

- En primer lloc, la representació del subjecte com a objecte principal d'estudi, amb la recepció i la temàtica com a marcs teòrics principals. L'estructuració d'aquest treball hermenèutic de forma diacrònica segueix els models, quant a la seva construcció estructural de caire comparatista, de *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* d'Eric Auerbach, *La legibilidad del mundo* de Hans Blumenberg, i l'article *Anfitrión* de Hans Robert Jauss. Tots tres estudis s'entenen com a perspectives metodològiques d'anàlisi temàtico-hermenèutic. La tria d'aquests estudis com a font d'investigació respon a la intenció d'extrapolar una hipòtesi generalment relacionada amb el període del Romanticisme, a fi efecte de comprovar si aquesta hipòtesi pot encaixar en d'altres períodes històrics de la literatura occidental.

- En segon lloc, l'anàlisi literària dels textos seleccionats té com a prioritat la suggestivitat que ens brinden els autors i els personatges dels textos, tenint en compte dues teories conceptuals: la primera, la perspectiva de la filosofia estètica actual, és a dir, l'estudi de l'art en relació amb les emocions, i la seva recepció segons el fenomen emocional del *terror-art* definit per Noël Carroll (2005); la segona, la teoria de la metaforologia blumenberguiana, envers la forma que té el subjecte de sobreviure al món, i àdhuc la necessitat vital que substitueix una realitat intocable, paorosa, indomable, absoluta, i indiferent a tot valor, per projeccions retòriques i construccions ficcionals capaces d'enfrontar-se a les pors i representar una il·lusió de seguretat. Aquí tindran especial rellevància els sentiments i les emocions que ens mostren els personatges del text, i àdhuc els autors, al llarg dels relats seleccionats, essencials per entendre la necessitat de construir espais reconeixibles per a la identitat.

Com hem exposat anteriorment, els textos analitzats estan inserits en quatre macroseqüències temporals, les quals corresponen a un període concret de la civilització occidental. L'estructura de cada macroseqüència segueix una línia homogènia amb l'objectiu de facilitar la seva lectura i la seva comprensió. La part introductòria analitza i desenvolupa el marc històric, cultural i social que envolta les obres triades, i alhora aprofundeix en aspectes clau, com l'aproximació a l'espai tractat a cada macroseqüència, i la construcció de la identitat subjectiva d'aquell període; aquesta part introductòria, cal incidir, aprofundeix i completa les línies conceptuals obertes ja prèviament als marcs referencials.

El nus contempla el resum de l'obra literària i els aspectes rellevants amb relació a les reaccions dels personatges envers l'espai circumdant, i la seva relació amb la construcció de la identitat subjectiva. Aquest resum de l'obra segueix el propi relat per evitar confusions al lector, però també té la voluntat d'adaptar-se al propi relat, ja que prioritzem per davant de tot que els textos literaris estiguin vius, parlin i interactuïn. En aquest sentit, la nostra premissa és deixar que els relats parlin a través de les seves múltiples veus, tant per part dels autors, com també pels personatges i àdhuc pel propi espai en el qual es mouen aquests últims.

Per últim, el desenllaç, que conté l'anàlisi del text i les conclusions que se'n deriven, i que prioritza l'espai plasmat a cada obra en concomitància amb la construcció de la identitat subjectiva. L'anàlisi es compon de dues parts: la primera analitza, a partir de les imatges suggestives que ens ofereix el text, així com les reaccions emocionals i sentimentals dels personatges i de l'autor dels textos, de quina manera queda representat l'espai a l'obra seleccionada; la segona, identifica les diferents *restitucions de sentit*, segons els sentit blumenberguïà del terme, que el propi relat plasma. Prenem aquest concepte de Hans Blumenberg (2003b) segons el qual, el subjecte, enfrontat amb el món inhòspit que el circumda, aconsegueix elaborar tot un seguit d'històries que intenten apropar el món inhòspit cap a sí, en una acte d'ocupar l'últim horitzó i desarticlar aquell món, inicialment feréstec i inhòspit, mitjançant una acció voluntària que anticipa els orígens i les desviacions de tot allò no-familiar. Aquestes històries, són les *restitucions de sentit*.

Com explicàvem en fragments anteriors, el treball conté quatre grans macroseqüències temporals on es tracta, a través de quatre textos de la literatura, quatre espais concrets: la primera macroseqüència, que porta per títol "Pèlags", analitza la representació de l'espai del mar a l'obra de l'*Odissea* d'Homer. La segona macroseqüència, titulada "Aventure", analitza la representació de l'espai del bosc al relat de l'*Yvain, ou Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes. La tercera macroseqüència, que porta per títol "Caixes Oblongues", analitza la representació de l'espai de la casa al conte *The Fall of the House of Usher* d'Edgar Allan Poe. Per últim, la quarta macroseqüència, titulada "Ciutats", i que com el seu nom indica, analitza la representació de l'espai de la ciutat a la novel·la *Oliver Twist* de Charles Dickens.

Com podem veure les quatre macroseqüències estan dividides a partir d'un binomi clar i transparent: els espais naturals, que comprendrien el mar i el bosc, i els espais artificials, que correspondrien a la casa i la ciutat. Per espai natural considerem un espai existent, no creat

per la mà de l'home, i aliè a la seva presència. Aquest espais feréstecs, caòtics i terribles són especialment significatius per a la construcció d'una identitat que busca el seu rol dins la societat que l'aixopluga a través de l'acte d'apropiació de l'espai envoltant, i de tot el que es reparteix a l'interior de la seva superfície. Els espais artificials, per la seva part, són espais creats per la pròpia subjectivitat, i rauen subjugats al seu control; aquests espais, doncs, estarien construïts amb la finalitat concreta de dotar de seguretat, ordre i familiaritat. Però el que resultarà paradigmàtic aquí és veure quan aquests espais aparentment segurs es transformen en espais terribles i perillosos per un individu cada cop més diluït entre els murs de les cases i els carrers de la ciutat moderna i contemporània.

Els textos literaris seleccionats no mantenen cap lligam temporal sinó que cadascun d'ells està inserit dins un context determinat que l'envolta. Amb això volem defensar que no es pretén elaborar cap perspectiva teleològica ni seqüència evolutiva, com tampoc desenvolupar teories genèriques. S'empra la comparativa com a element crític-epistemològic d'anàlisi textual. En aquest sentit, partim d'una continuïtat més o menys clara de les "macroseqüències" temporals, on cerquem determinar l'alteració sobre la dinàmica canviant en l'objecte d'estudi marcat.

Com hem comentat anteriorment, donem prioritat a les veus que ens ofereixen els textos seleccionats. Els fragments que hem anat extraient de cadascun dels textos està en la seva llengua original, i nosaltres reproduïm la seva traducció al català extreta de les edicions en aquesta llengua. Hi ha però una obra que no ha seguit aquest esquema homogeni: l'*Odissea* d'Homer, ja que desconeixem la seva estructura gramatical, i hem preferit trencar lleument l'homogeneïtat composicional dels resums a fi efecte d'evitar un perjudici major que malmetria enormement un text tant meravellós com el de l'*Odissea*.

Al final de cada macroseqüència hem obert una breu conclusió de tot el que hem analitzat en cada una d'elles, i fem un petit avanç del què veurem a la següent macroseqüència. Aquestes petites conclusions són necessàries per, no només aclarir els aspectes rellevants de la representació de cada espai analitzat, així com les *restitucions de sentit* que hem pogut extreure de cada text, sinó que també, i això és important, donar agilitat i continuïtat a la lectura.

Sense més preàmbul, iniciem aquí aquesta apassionant aventura pels intricats camins de l'espai; ho farem sobre el transport més meravellós i fantàstic creat: la imaginació.

2. MARCS REFERENCIALS INELUDIBLES. BREU ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Entre l'espai i el subjecte existeix una constant interrelació, ja des del moment en què aquest últim fou capaç de percebre i identificar l'horitzó que s'obria davant seu. Partint d'aquesta premissa, ens hem proposat desenvolupar conceptualment els marcs referencials ineludibles que estructuraven aquesta interrelació subjecte-espai, els quals hem anomenat de la següent manera: *Percepció, Significació, Representació* i l'*Espinós subjecte*. Els tres primers els entenem de la mateixa manera que la relació dialèctica d'arrel lefebvriana entre percepció, concepció i vivència¹, la qual s'expressa conceptualment a través de la tríada *pràctica espacial-representacions de l'espai-espais de representació*. Les definim breument.

La pràctica espacial prové de la pròpia corporeïtat, és a dir, de l'ús de les mans, dels membres, i dels òrgans sensorials. Aquesta pràctica, segons indica Lefebvre (2013: 99), tractaria “de la esfera de lo percibido.” Les representacions de l'espai, postulades per científics, planificadors, urbanistes, tecnòcrates i artistes científics, per la seva part, identifiquen el viscut i el percebut amb allò concebut. Aquestes concepcions, argumenta el mateix Lefebvre (2013: 97) “tenderían hacia un sistema de signos verbales –intelectualmente elaborados.”

Per últim, els espais de representació, els quals es podrien definir com l'espai viscut a través de les imatges i els símbols que l'acompanyen. Aquests espais de representació expressen complexos mecanismes simbòlics lligats a l'art, i representen l'espai dominat i experimentat “que la imaginación desea modificar y tomar” (Lefebvre 2013: 98). Els espais de representació estan penetrats per la imaginació i les dinàmiques simbòliques, i la història de cada poble i individu constitueix la seva font; són, en aquest sentit, espais viscuts més que no pas concebuts: “el espacio de representación se vive, se habla; tiene un núcleo o centro afectivo: el Ego, el lecho, el dormitorio, la vivienda o la casa; o la plaza, la iglesia, el cementerio. Contiene los lugares de la pasión y de la acción, los de las situaciones vividas” (Lefebvre 2013: 100).

¹Per una lectura més exhaustiva sobre la tríada "percebut-concebut-viscut", Lefebvre (2013:98 i ss.).

A aquestes tres esferes, com dèiem, corresponen tres dels marcs plantejats quant a la interrelació subjecte-espai: *Percepció, Significació, Representació*.

El primer d'ells té la corporeïtat i els sentits com a fonaments a l'hora de definir l'acte perceptiu de la subjectivitat. El segon marc, la *Significació*, es basa en la construcció i desenvolupament del llenguatge com a eina de reconeixement espacial. Per últim, la *Representació*, la qual podríem definir com l'últim procés subjectiu envers l'espai envoltant, té en la representació espacial el seu objecte d'estudi. Com ja hem defensat a la introducció, aquesta disposició entre els tres conceptes es vehicula com a idea connectiva: la corporeïtat i els sentits que operen en ella com a elements primigenis d'observació de l'espai envoltant, el llenguatge i l'estructuració significativa d'aquest com a resultat de l'acte perceptiu de l'ésser humà, i la representació de l'espai com a últim procés de tota activitat humana envers el treball de reconeixement i familiarització espacial, i que desencadenaria en la interacció entre el subjecte i el propi espai.

Com dèiem a l'inici, existeix una constant interrelació entre l'espai i el subjecte des del moment en què aquest últim fou capaç de percebre i identificar l'horitzó que s'obria davant seu. Aquesta relació entre espai i subjecte, cal remarcar, ha condicionat tant la manera d'entendre i relacionar-se amb l'espai com qüestionar-se els fonaments de la pròpia identitat subjectiva. Precisament degut a aquest lligam interdependent entre espai i identitat, un cop desenvolupats tres dels marcs referencials citats obrirem un quart marc dedicat a la construcció de la identitat subjectiva en el marc de la cultura occidental, delimitat, això sí, a les quatre macroseqüències analitzades en aquesta tesi. Cal remarcar que aquest breu estudi de la identitat ofereix només unes breus pinzellades d'aquesta construcció, les quals seran ampliades oportunament a cada macroseqüència, que és l'indret on podrem aprofundir i contextualitzar la relació entre l'espai i la subjectivitat que ens ofereixen els textos seleccionats. No oblidem que l'objectiu de tot aquest estudi és, evidentment, la relació intrínseca entre l'espai i la identitat en el marc de les obres que ens hem proposat analitzar.

Necessàriament, el desenvolupament dels conseqüents marcs referencials i de la construcció de la identitat subjectiva, així com el posterior anàlisi dels textos seleccionats, té en compte el context històric, cultural, cultural i social de la pròpia identitat subjectiva. No hem trobat millor forma de justificar aquest model de contextualització que amb una reflexió d'Anthony Elliott:

The self is not simply influenced by the external world, since the self cannot be set apart from the social, cultural, political and historical context in which it is embedded. Social processes in part constitute, and so in a sense are internal to, the self [...] All forms of identity are astonishingly imaginative fabrications of the private and public, personal and political, individual and historical

(Elliott 2008: 11)

2.1 Percepció

Diu Lluís Duch que en tota reflexió sobre l'espai

(...) debería tenerse en cuenta el doble aspecto de toda existencia humana: interioridad y exterioridad, [és a dir], la dirección hacia dentro (vivencia, *Erlebnis*) y la dirección hacia fuera (experiencia, *Erfahrung*), que en todo ser humano no se comportan de manera exclusiva, sino que siempre se hallan coimplicadas

(Duch 2015: 177-178)

Aquesta correlació de forces recíproques entre interioritat i exterioritat, i que desemboca en una concreció de l'espai envoltant, és la percepció.

La percepció és individual, mai general, i està condicionada per cada individu, el context que l'envolta i la cultura que el forma. S'entén per percepció l'últim estadi d'interiorització, d'assumpció i de treball conceptual dels marcs del pensament subjectiu, i a l'ensems, l'origen de la consciència ampliada, segons la definició d'Antonio Damasio, la qual exposarem al final d'aquest marc referencial. Ara bé, ¿quins són els factors que participarien en aquest procés perceptiu? Per poder respondre a la pregunta, cal tenir molt present les manifestacions humanes, essencials per a la construcció de la consciència, que intervenen directament en la configuració perceptiva de l'entorn: parlem, en aquest cas, de les pulsions, els sentits, les impressions, les passions i les emocions, que proporcionen a l'organisme "(...) una sensación elaborada de ser (una identidad y una persona) que sitúa a la persona en un punto del tiempo histórico, profundamente consciente del pasado vivido y del futuro anticipado y agudamente conocedora del mundo que le rodea" (Damasio 2001: 27).

Hem de partir de la base que la humanitat es distingeix de la resta d'animals, i aquí cito textualment Edward T. Hall, "por el hecho de haber elaborado lo que yo denomino *prolongaciones* de su organismo" (Hall 1972: 9). Aquestes perllongacions, és important recalcar-ho, tindrien el seu origen en l'acte perceptiu.

La sensació que té l'individu de l'espai està relacionada estretament amb la sensació que té d'ell mateix, segons creu Hall (1972). Aquesta ítima transacció amb el medi parteix dels sistemes de recepció de l'aparell sensorial de l'ésser humà, dividit aquest en dues categories:

els receptors de distància, és a dir, els ulls, l'oïda i l'olfacte; i els receptors de la immediació, és a dir, el tacte, les sensacions que rebem de la pell, les mucoses i els músculs. Tots aquests receptors, que condicionen la percepció de l'espai, provenen de la corporeïtat, aquell antic “(...) centro di quell'irradiazione simbolica per cui il mondo naturale e sociale si modellava sulle possibilità del corpo, e il corpo si orientava nel mondo tramite quella rete di simboli con cui aveva distribuito lo spazio, il tempo e l'ordine del senso” (Galimberti 1999: 18). No podem oblidar aquí les paraules que dedica el filòsof Merleau-Ponty a la comprensió de la pròpia corporeïtat –que Lluís Duch subratlla amb vehemència– i que diuen el següent: “(...) el espacio, y en general la percepción, marcan en el corazón del sujeto el hecho de su nacimiento, la aportación perpetua de su corporeidad, una comunicación con el mundo más antigua que el pensamiento” (Duch 2015: 179). El cos humà, en aquest sentit, i tal com expressa Augé, seria una porció de l'espai “con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos. Al menos en el plano de la imaginación (...) el cuerpo es un espacio compuesto y jerarquizado que puede recibir una carga desde el exterior” (Augé 2017: 66).

El cos, al llarg de la història, s'ha anat convertint en un indret determinat, propi i individual, des d'on observar el món, com indica Merleau-Ponty en la seva definició de *l'être au monde*:

El anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo ante sus tareas. Es la zona del no-ser ante la cual pueden aparecer unos seres precisos, figuras y puntos (...) El cuerpo como forma existe hacia sus tareas, se recoge en sí mismo para alcanzar su objetivo. En este sentido, el esquema corpóreo es expresar que mi cuerpo es-del-mundo²

(Merleau-Ponty 1985: 117)

Ara bé, cal indicar que la corporeïtat no és només un indret individual des d'on podem observar l'espai que ens envolta, sinó que també poseeix, i això és important, la capacitat per crear espai al seu voltant:

Sin duda (...) en el sentido de una relación inmediata entre el cuerpo y su espacio, entre el despliegue corporal en el espacio y la ocupación del espacio. Antes de *producir* efectos en lo material (útiles y objetos), antes de *producirse* (nutriéndose de la materia) y antes de *reproducirse* (mediante la generación de otro cuerpo), cada cuerpo vivo *es* un espacio y *tiene* su espacio: se produce en el espacio y al mismo tiempo produce ese espacio

(Lefebvre 2013: 18)

²Aquest “es-del-mundo o” *Être au monde*, segons Merleau-Ponty, seria pertinença ontològica al món, i al mateix temps existència en ell; és aquí, doncs, on el cos esdevé el vehicle de l'ésser en el món.

Els estudis hermenèutics que han centrat el seu discurs en la corporeïtat, situen aquesta en el punt neuràlgic des d'on comprendre, reconèixer, mesurar i crear l'espai envoltant, des del qual reben alhora constants determinacions, com "simetrías, interacciones y reciprocidades de acciones, ejes y planos, centros y periferias, oposiciones concretas, es decir, espacio-temporales" (Lefebvre 2013: 240)³. Un dels estudis més rellevants fou el de Henri Poincaré, publicat el 1901, en el qual aconseguí identificar, cita Kern, "visual, tactile, and motor spaces, each defined by different parts of the sensory apparatus" (Kern 1985: 134); així, per Poincaré, mentre la geometria espacial era tridimensional, homogènia i infinita, i els objectes que es movien per l'espai no presentaven deformacions, l'espai visual, contràriament, era bidimensional, heterogeni, limitat al camp visual, i els objectes "seem to expand and contract in size when moved different distances from, the viewer. Motor spaces varies according to whatever muscle is registering it and hence has "as many dimensions as we have muscles" (Kern 1985: 134). Aquests estudis, com el citat, emperò, posaren especial èmfasi en la submissió del cos respecte de l'espai; dit d'una altra manera, la corporeïtat, dinàmica i activament productora d'espai, depenia completament de l'indret que l'envoltava per a projectar-se exteriorment i extensiva.

Nosaltres som de l'opinió que entre l'espai i el cos es produeix una interconnectivitat i una inter-relació constant, al cap i a la fi, la causant de l'evolució ontogenètica de l'ésser humà, i que el cos, partint d'aquesta interpretació, s'entendria com a un mecanisme evolutiu i canviant –recuperem aquí el fil de les manifestacions humanes essencials per a la construcció de la consciència– definit per un conjunt de reaccions mecàniques i neuronals que facilitarien el reconeixement de l'espai, això és, les pulsions, els sentits, les impressions, les passions, i les emocions, totes elles claus per conèixer, crear i produir l'entorn que assegura la seva supervivència.

L'ésser humà està dotat d'una pluralitat de pulsions –que es podrien concretar en gana, set i desig sexual⁴, condicionades pel món i també pel cos, en ésser aquest un estat de receptivitat absoluta–, les quals desperten l'anhel d'apropament i de possessió objectiva, i alhora generen un impuls que dota al cos i als sentits d'un moviment ininterromput. És aquell impuls al qual es referia ja Goethe, definint-lo com allò que ens condicionava a ésser-llançats-al-món i

³ No li faltaria raó a Juan Garcia Bacca quan defineix el cos, recull Gurméndez, "exterioridad pura, apertura de todo, en todo, a todo" (Gurméndez 1989: 69).

⁴ Per contra, Ernst Bloch creia que l'afany de conservar-se, de perpetuar-se, el *sum esse conservare* spinozià, era l'única pulsio fonamental (Gurméndez 1981).

consegüentment ens fonia amb ell. Herder, contràriament, considerava l'impuls una energia refugiada a l'interior de la imaginació (l'indret on es pot descobrir allò que realment es busca i que facilita l'impuls d'una projecció i sentit anticipats de la realitat) que no cessava, i àdhuc la perpetuïtat d'una força vital immanent.

Les pulsions es manifesten activament en aspiracions (que s'entendrien com simpaties o endopaties amb afinitat a l'existència), anhels (o impulsos i aspiracions per a cercar objectes que desperten l'interès de l'individu), i ansietats (o el què és el mateix, l'irrefrenable impuls cap a un ésser o un objecte). Aquestes pulsions són conseqüència directa de l'activitat dirigida a la qual està sotmès l'individu, "ensayando o intentando actos que constituyen la manifestación de su experiencia íntima" (Gurméndez 1981: 72), i que vincula l'experiència sensible amb les pulsions citades, fet que propicia, juntament amb aquestes últimes, una successió de funcions orientadores dirigides cap a l'exterior. Unes d'aquestes funcions serien les impressions, que ens obren a la presència material del món, i que incidint directament en els receptors de l'aparell sensorial, és a dir, la visió, el tacte, l'audició, el paladar i l'olfacte, integren el subjecte als objectes i als éssers envoltants.

Les impressions es poden classificar en impressions de la sensació, que penetren amb major virulència al cos, i en impressions de la reflexió, menys punyents i més tranquil·les, situades a l'interior del subjecte. Ambdós sentiments meditatis (ja que la impressió originària deixa una petjada interna sobre la qual s'iniciarà una posterior cavil·lació), tindrien l'origen en el món real i derivarien de la contemplació serena i l'atenció objectiva.⁵

Les passions s'originen corporalment per les apetències objectives i els actes intencionals, i també per "la mayor o menor capacidad para recibir sensaciones, impresiones que nos hacen proclives a vivir la pasión" (Gurméndez 1989: 140). Categoricalment classificades com receptives, sensibles, passives⁶, patidores, sofrertes i afectives, les passions sostenen una relació permanent entre el subjecte i els objectes i el món, i alhora unifiquen l'ardor vital, l'afany, la inquietud, l'aspiració i la pulsio. Tindria raó Carlos Gurméndez quan afirma que "la pasión es objetivamente la fuerza impulsiva de la historia, a través de la cual el hombre llega a constituirse como entidad ontológica" (Gurméndez 1989: 143); precisament per

⁵Locke separava la impressió i la reflexió (cos receptor, i esperit respecte de la impressió, ment i autoconsciència quant a la reflexió), allò que ell anomena el sentit intern. Així, la reflexió seria el procés pel qual la ment s'adona de les seves operacions i modes, enfront els objectes externs de la impressió, segons explicita Gurméndez (1993).

⁶Així ho interpreta Gurméndez, qui considera les passions essencialment passives, "porque la pasión está quieta, a la expectativa y dispuesta a recibir cuanto le llega del Mundo. Para la pasión (pura) la única cosa en sí es el Mundo como presencia" (Gurméndez 1981: 40).

aquest fet, les passions, argumenta Remo Bodei, "(...) no se reducen sólo a conflicto y a mera pasividad. Ellas tiñen el mundo de vivos colores subjetivos, acompañan el desarrollo de los acontecimientos, sacuden la experiencia a pesar de las incomodidades y los dolores" (Bodei 1997: 11).

Les passions es recolzarien en la teoria perspectivista, és a dir, "la realidad sólida que se mantiene incólume a través de todas las contingencias, y se organiza en torno a ideas, creencias o fines propios" (Gurméndez 1989: 181). Aquesta teoria, entesa una frontera entre el ser i el món, neix per l'enfrontament entre el subjecte i una realitat observada des d'un punt visual determinat, propi i personal; així mateix, tindria l'objectiu d'enfocar individualment el món i els objectes que l'envolten, tal com havia pensat José Ortega y Gasset, i que recull el propi Gurméndez, quan el primer considerava que "cada individuo es un punto de vista esencial, un componente de la realidad misma, y lo que ve es un aspecto del mundo insustituible" (Gurméndez 1989: 184).

Perquè la realitat sigui vista des d'un punt de vista personal, la intervenció de les emocions resulta essencial. Etimològicament, emoció significa allò que ens estremeix, que ens posa en moviment, però que es queda al voral de la sensibilitat afectiva: "es una pasión que se padece y un afecto que, al no interiorizarse, no llega a constituirse en sentimiento; así pues, deberíamos situar la emoción entre el sentimiento y la pasión" (Gurméndez 1981: 55).

Resulta interessant aquí la visió del filòsof estatunidenc William James. Per James, les emocions eren considerades una situació exclusivament orgànica i es concretaven en una associació d'impressions corporals reproduïdes a l'interior de la consciència. Ara bé, el que sí tingué present James (i que ahora comparteix Antonio Damasio), és que hi havia una interposició corporal entre l'estímul causatiu i l'experimentació de l'emoció. James ho expressa literalment amb aquestes paraules a l'article 'What is an emotion?', *Mind* 9 (1884, 188-205), transcrites així mateix, per Damasio:

La nostra natural manera de pensar sobre aquestes emocions és que la percepció mental d'alguns fets excita l'afecció mental anomenada emoció, i que aquest darrer estat de la ment suscita l'expressió corporal. Jo sostinc que els canvis corporals segueixen directament la PERCEPCIÓ del fet excitant, i que el nostre sentiment d'aquests canvis quan s'esdevenen ÉS l'emoció

(Damasio 2010: 166)

¿Com es reproduïxen les emocions? Per Antonio Damasio (2001) la majoria de les respostes emocionals són el resultat d'una llarga història de refinament evolutiu, ja que formen part dels dispositius reguladors amb els quals estem equipats i pels quals sobrevivim. Damasio compren, així, tres tipologies d'emocions: primàries o universals, secundàries o socials, i emocions de fons.

Les primàries són la felicitat, la tristesa, la por, la còlera, la sorpresa i el disgust. Entre les emocions secundàries trobem la torbació, la gelosia, la culpa o l'orgull. Per últim, les emocions de fons, com serien el benestar, el malestar, la calma i la tensió, es detecten mitjançant detalls subtils en les postures corporals –com per exemple la velocitat i la destresa dels moviments–; però també pels mínims canvis succeïts a la mirada produïts per la pròpia velocitat d'aquesta (o bé pel grau de contracció muscular). Damasio, aquí, diferencia dos tipus d'emoció: les emocions de fons i les emocions facials. Les emocions de fons, que poden actuar d'amagat i desfermar l'emoció sense que es tingui consciència de la seva presència, són parentes properes dels estats d'ànim, i inclouen la tristor, la felicitat, el fàstic, la sorpresa, l'entusiasme i el desànim. Per la seva part, les emocions facials es produeixen en situacions socials i el subjecte les percep en forma de sentiments. Aquestes emocions engloben la compassió, l'enuig, la vergonya, la culpa, el menyspreu, la gelosia, l'enveja, l'orgull i l'admiració.

Aquest breu recorregut per les diferents reaccions mecàniques i neuronals de l'ésser humà ens dirigeix indefectiblement a l'últim acte intel·lectiu del subjecte, que és, com hem comentat en pàgines anteriors, l'acció receptora però també activa de la percepció, i que etimològicament prové del vocable llatí *percipere* (el qual deriva de *copere*, collir, agafar, és a dir, possessió d'allò percebut). La psicologia moderna contemporània s'ha encarregat de demostrar que la percepció és una activitat interna que es subjectiva en sentir l'objecte, "pues el sujeto recibe lo que le brindan directamente los órganos de los sentidos, y percibe el efecto que causa en su cuerpo" (Gurméndez 1993: 61). Segons aquesta argumentació, la percepció (dinàmica i per tant relacionada amb l'acció) seria el coneixement organitzat de les sensacions i les impressions viscudes, i estaria capacitada per crear la totalitat cognoscitiva dels objectes del món exterior.

El neuropsicòleg i metge Aleksandr Romanovich Luria argumentà, a mitjans del segle XX, que l'activitat perceptiva posseïa una naturalesa passiva i una altra d'activa: així, si la naturalesa passiva analitzava els indicis bàsics de l'objecte i els unificava, i allora treballava sobre una hipòtesi que es distanciava de l'objecte com a totalitat, la naturalesa activa, o

percepció activa, feia coincidir allò suposat amb les impressions que despertava enfront un reconeixement objectiu. Aquest subjectivisme perceptiu, sensible i intel·lectual, segons Lúria, era integral pel fet d'agrupar les sensacions disperses i organitzar-les de manera espacial; però, sobretot, obligava a un funcionament mancomunat de tots els sentits de l'organisme cada cop que l'individu s'enfrontava amb l'espai perceptible.

El filòsof Carlos Gurméndez seguiria aquesta línia, contràriament a alguns pensadors anteriors, ja que per ell la percepció no pot entendre's com un mer reflex passiu de la realitat: "En la manera de aprehender el mundo se proyecta mi sentir y forma de pensar modelados por experiencias anteriores y el medio sociocultural al que pertenezco. Por esta razón no puede considerarse la percepción mero reflejo pasivo de la realidad" (Gurméndez 1993: 136). En referència als postulats dels pensadors anteriors, convé recordar que al segle XVII, David Hume havia sostingut que la percepció era receptiva, ja que es limitava a recollir els estímuls del món exterior. Arthur Schopenhauer, en canvi, entengué que la perceptibilitat era la matèria representada a l'espai, i per aquest fet, l'objecte només existia pel subjecte, que era on mora el coneixement. La matèria, doncs, manifestava el seu origen espacial per la forma (inseparable d'ella), però sobretot per la permanència (o substància), "cuya certeza a priori ha de inferirse por ello absoluta y enteramente a partir del espacio" (Schopenhauer 2010: 124). El mateix Schopenhauer, emperò, no relacionà l'experiència dels sentits directament amb la percepció; d'aquesta manera, l'ull que veu, l'oïda, o les mans, eren simples dades, i era en l'enteniment on apareixia el món desplegat, ja que "este mundo como representación solo existe para el entendimiento" (Schopenhauer 2010: 126). Posteriorment, Wilhelm Dilthey considerà la percepció el camí per on s'arribaria al Jo, tal com argumenta Gurméndez: "(...) la mismidad del yo surge de la multiplicidad de sensaciones e impresiones que se suceden. Dentro de sí mismo, el sujeto compara, iguala, une: intelectualidad de la percepción interna, que aúna los datos sensoriales de la percepción externa en un todo real objetivo" (Gurméndez 1993: 140).

En altres paraules, la percepció, que actuaria de forma activa i constant en el procés històric de l'ésser humà –i no oblidem, en les diferents modalitats perceptives que pateixen la influència de les experiències anteriors provinents del món sòcio-cultural al qual pertanyen–, dependria de la participació activa del cos i de l'actuació mancomunada de tots els sentits:

La percepción es virtud operativa de los sentidos unificados. Los estímulos exteriores se agrupan y organizan espacialmente, para lograr una percepción sintética de las informaciones y datos sensibles que recibe el mundo exterior, lo que permite llegar a procesos simbólicos (y abstracciones, mediante el lenguaje)

(Gurméndez 1993: 137)

Queda clar, per tant, que l'acte perceptiu esdevindria l'engranatge principal en la formació del jo i de la consciència. Hem de tenir molt present que el ser memoritza i emmagatzema de forma constant aspectes de l'estructura física d'un objecte, com la forma, el color, la sonoritat, però també tots els aspectes de la vinculació motriu del nostre organisme quan som capaços d'aprehendre els aspectes significatius, és a dir, les reaccions emocionals que se'n desperten durant el procés de descobriment i de coneixença. Així, creu Damasio, la construcció del coneixement dependria completament de la capacitat de representar tot allò que succeeix "en el transcurso del tiempo dentro de nuestro organismo, en torno a nuestro organismo, con nuestro organismo y a nuestro organismo, cosa tras cosa, causando una nueva cosa, interminablemente" (Damasio 2001: 195).

La consciència, doncs, que per Locke, Brentano, Kant, Freud, William James (i el mateix Damasio) havia estat una sensació interior, selectiva, contínua (relacionada alhora amb d'altres objectes diferents de sí mateixa), es podria entendre, des de la perspectiva damasiana, la combinació d'un jo estructurat en el jo-com-a-objecte i el jo-com-a-coneixedor (o també el jo-com-a-subjecte):

Podem considerar el jo des de dues perspectives. Una, el d'un observador que examina un *objecte* dinàmic: l'objecte dinàmic constituït per certes operacions de les nostres ments, certs trets del nostre comportament i certa història de la nostra vida. L'altra perspectiva és la del jo com a "coneixedor", el procés que dóna un centre a les nostres experiències i finalment ens permet reflexionar sobre aquestes experiències. La combinació de totes dues perspectives produeix la idea dual del jo (...)

Quant a la meua definició del treball del *me* material, el jo-com-a-objecte, és la següent: *una col·lecció dinàmica de processos neurals integrats, centrada en la representació del cos viu, que troba expressió en una col·lecció dinàmica de processos mentals integrats*. El jo-com-a-subjecte, com a coneixedor, és una presència més esmunyedissa, molt menys tractada en l'aspecte mental o biològic (...) Podem imaginar que el jo-com-a-subjecte i coneixedor està apilat damunt del jo-com-a-objecte, com una nova capa de processos neurals que originen una nova capa de processos mentals. El jo-com-a-coneixedor està fonamentat en el jo-com-a-objecte

(Damasio 2010: 22-24)

La formació del jo i de la consciència, segons Damasio, es dividiria en tres fases, totes elles interdependents: el protojo, el jo central, i el jo autobiogràfic (el jo central i el jo autobiogràfic estarien inserits a la consciència central i a la consciència ampliada, respectivament). El protojo o protoser, "colección coherente de pautas neurales que representan, momento a momento, el estado de la estructura física del organismo en sus muchas dimensiones"

(Damasio 2001: 165), no té capacitat de percepció ni atresora coneixement, sinó que és un indret de referència sobre cada punt amb el qual es troba. Damasio l'anomena l'arrel del ser, "ese algo a lo que se atribuye el conocer" (Damasio 2001: 166), ja que el seu producte principal són els sentiments primigenis.

El jo central, per la seva part, es genera quan el protojo es modifica degut a la interacció entre l'organisme i un objecte, i consegüentment, les imatges de l'objecte també en resulten modificades. Per aquest fet, la relació organisme-objecte, que es descriu en una seqüència narrativa d'imatges, i transforma el sentiment primigeni que diferencia l'objecte desitjat respecte d'altres objectes del moment.

Per últim, el jo autobiogràfic, que per Damasio seria el producte final de tendències innates i experiències vitals, "(...) y también de la recomposición de los recuerdos de esas experiencias bajo la influencia de toda suerte de factores (rasgos de personalidad innatas y adquiridas, inteligencia, conocimientos, entorno social y cultural)" (Damasio 2001: 228-229), i que estaria basat en la memòria autobiogràfica; aquest jo es constitueix per mitjà de records implícits de múltiples coses passades i futures provinents de l'experiència individual. En aquest sentit, el jo autobiogràfic, que es desperta quan objectes d'una biografia generen pulsacions de jo central, i que posteriorment es vinculen de forma momentània en un patró coherent a gran escala, creix contínuament amb l'experiència vital i arrossega tasques de construcció i reconstrucció constant de tot el ser.

A través d'aquestes tres fases el jo projecta el comportament humà cap a un contingut d'emocions que, mitjançant una continuïtat de pensaments, engloben els objectes amb els quals l'organisme hi està relacionat. Per tant, la consciència, aquí, sorgiria quan l'objecte, l'organisme, i la relació intrínseca que s'encreua entre ambdós elements, pot representar-se. Cal insistir que aquesta relació intrínseca afectaria, no només al record de l'objecte (és a dir, les característiques sensorials que posseeix l'objecte en qüestió), sinó també les reaccions experimentades per l'organisme davant de l'objecte. Com argumenta el mateix Damasio,

Nos hacemos conscientes cuando nuestros organismos construyen internamente y exhiben internamente un cierto conocimiento específico sin palabras y cuando ese conocimiento se da juntamente con la presencia interna destacada del objeto (...) La forma más sencilla donde emerge este conocimiento es la sensación de conocer

(Damasio 2001: 175)

Com dèiem abans, el jo central i el jo autobiogràfic estan inserits dins la consciència central i la consciència ampliada, respectivament. La consciència central és la percepció de l'aquí i l'ara, i gira al voltant d'un jo central relacionat amb la personalitat (però no necessàriament amb la identitat). Per Damasio, la consciència central es donaria quan els dispositius de representació del cervell originen un informe visual envers l'afectació de l'organisme, i en relació amb el resultat processal de l'objecte que l'organisme desitja posseir. Per això, quan aquest procés ressalta la imatge de l'objecte i en destaca el context espacial i temporal, s'activen dos mecanismes: en primer lloc, la generació d'un informe, no verbal i en imatges, de la relació organisme-objecte; en segon lloc, el ressaltat de les imatges de l'objecte.

A la consciència ampliada o autobiogràfica, per la seva part, entra en joc una part substancial de la vida pròpia, i tant el passat viscut com el futur anticipat dominen les evolucions. Aquesta consciència ampliada, que es relacionaria amb la personalitat i la identitat, té capacitat d'aprenentatge i retenció sobre els registres de miríades d'experiències, conegudes prèviament gràcies a la mateixa consciència central, i alhora, permet que els objectes puguin ésser coneguts. En aquest sentit, perquè es produeixi la consciència ampliada és necessària, en primer lloc, la coordinació connectiva de coses i esdeveniments; en segon lloc, la representació mental icònica d'aquestes coses i dels esdeveniments amb la forma en què s'han experimentat; i per últim, la connexió neural entre els circuits cerebrals, necessària per mantenir un registre de dites coses, i els mateixos esdeveniments, una acció clau per aconseguir el desplegament dels registres que passen a ser pautes neurals explícites.

Aquest procés del jo obre un segon procediment cabdal per al reconeixement de l'espai envoltant: la significació.

2.2 Significació

Per definir la significació hem d'aclarir prèviament el concepte de l'"absolutisme de la realitat". Segons Hans Blumenberg, l'essència de l'ésser pre-humà,

(...) empujado por un cambio forzado o casual de estado vital a percibir las ventajas sensoriales de la bípeda marca erecta y a estabilizarla (...) abandonó la protección de una forma de vida oculta y adaptada para exponerse a los riesgos de ese horizonte de percepción que se le abría como inherente a su perceptibilidad

(Blumenberg 2003b: 12)

La contemplació d'aquest horitzó indeterminadament obert, convertit en una totalitat de direccions "desde las cuales aquello puede acercarse" (Blumenberg 2003b: 12), despertà en l'individu "la determinación de que el ser humano no tenía en su mano, ni mucho menos las condiciones determinantes de su existencia" (Blumenberg 2003b: 11), o el que és el mateix, l'"absolutisme de la realitat". Aquesta, posseïdora d'especificacions com ara l'anonimia, l'estranyesa, la desconfiança, la monstruositat, o el que anomena Blumenberg, "la desazón", situa l'individu en un espai envoltat per un horitzó mut i despïtat, i aquest es veié impulsat a elaborar tot un seguit d'habilitats o eines subjectives, les quals, basant-se en "ese rendimiento extra que incluye la capacidad de prevención, de adelantamiento a lo aún no ocurrido, el enfoque hacia lo que está ausente tras el horizonte" (Blumenberg 2003b: 12), intentaven respondre als interrogants vitals de l'agent humà, "brindándonos el horizonte dentro del cual sabemos dónde estamos y qué significan las cosas para nosotros" (Taylor 2006: 55).

Per Blumenberg, les mesures per domesticar i distanciar-se de la poderosa i muda realitat d'aquest horitzó terrorífic –al contrari que, Adorno i Horkheimer, que propugnaven que la història del pensament occidental es movia sota l'impuls d'una voluntat imperiosa de comandament sobre l'espai i l'univers–, segueixen la teoria de l'*animal symbolicus* de Cassirer, definit com l'ésser vivent productor de mons simbòlics, és a dir, dimensions de la realitat en les quals l'home viu primàriament i que Cassirer aclareix de la següent manera:

El hombre ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema simbólico (...) [El sujeto] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo (...) [El sujeto] no puede ver o conocer nada sino a través de la interacción del medio artificial simbólico

(Cassirer 2011: 47)

Aquests mons simbòlics (retornant a la introducció) que representen l'esfera del món humà, tindrien la missió de crear un univers simbòlic, teixit pel propi subjecte, i destinat a projectar un món sòlid, disponible i ordenat. No oblidem que segons la teoria de Darwin, recull Alberto Manguel,

(...) la imaginación humana es un instrumento de supervivencia. Para aprender mejor sobre el mundo y, por lo tanto, para estar mejor preparado ante sus escollos y peligros, el *homo sapiens* desarrolló la capacidad de reconstruir la realidad externa en la mente y concebir situaciones a las que podría enfrentarse antes de que sucedieran

(Manguel 2015: 15)

Entre aquests mons, com efectivament assevera Cassirer, podem destacar el mite, la religió, l'art, la ciència, la història i el llenguatge. Nosaltres, emperò, donarem prioritat a la construcció lingüística, clau per entendre la significació de tot allò que envolta l'ésser humà; prèviament al seu estudi, hem de retornar a Blumenberg i al concepte de la significació.

Mai i enlloc ha faltat la disposició a acceptar la proposta que existeix quelcom amb sentit que circumda tot allò que sembla no tenir sentit. "¿Qué es lo que ese algo significa?", es pregunta Blumenberg (2003b: 85), i ell mateix respon: "significa, sin más". Aquesta afirmació dona a entendre que el concepte de significació formaria part dels conceptes que es poden explicar però que no es poden definir. Hans Blumenberg pren el concepte de significació d'Erich Rothacker, el qual havia formulat anteriorment un principi, recollit pel propi Blumenberg, que deia que "en el mundo de la historia de la cultura humana, las cosas están sujetas a una escala de valores" (Blumenberg 2003b: 78). Aquesta escala de valors, evidentment, es situava sota components subjectius que, tanmateix, havien de tenir una relació amb el món, "una arcaica sensación de pertenecer al mundo" (Blumenberg 2003b: 78).

Heidegger havia adscrit la significació sota la mundanitat del món, i l'havia vinculat, com argumenta Blumenberg, "a todo ese conglomerado del ser-en-el-mundo del que (...) se han de eliminar los objetos en cuanto son algo dado, con sus cualidades, a fin de poder

confrontar-los con un interés de índole teórica, expropiado a la subjetividad” (Blumenberg 2003b: 79). En aquest sentit, per Heidegger, cita Blumenberg,

(...) la propiedad de lo significativo se convierte (...) en la cualidad que hay en el mundo respecto a la existencia humana que habita en él, a partir de la cual empiezan a hacerse posibles, como una especificación funcional suya, los significados. Significar algo para alguien, pero también dejar que la existencia signifique algo para sí misma, presupone una cualidad significadora, portadora de la totalidad de referencias del acto de significar. Es lo que constituye la estructura del mundo, de aquello donde la existencia en cuanto tal ya es

(Blumenberg 2003b: 124)

¿Quins són els mitjans amb els quals treballa la significació? Blumenberg, partint del precepte que la significació ignora les estructures temporals i espacials que envolten l'ésser humà, enumera els següents mitjans: la simultaneïtat, la identitat latent, l'argumentació circular, el retorn del mateix, la reciprocitat entre resistència i elevació existencial, i l'aïllament d'aquell grau de realitat fins a l'exclusió de qualsevol altra realitat que competeixi amb ella.

La simultaneïtat de successos rellevants, històrics, i místics, suposa que la història estaria feta, no ja per l'ésser humà, sinó en direcció a aquest. La simultaneïtat, en aquest sentit, es concretaria en l'indret on el subjecte, en un intent de superar l'absolutisme de la realitat – segons hem definit anteriorment–, juga el paper de figura cooperant del procés històric.

Per visualitzar la identitat latent, Blumenberg emprà l'idea d'encunyació com a element definidor de l'objecte numinós, ja que l'encunyació faria l'efecte de pregnància, pertinença,, preservació i perennitat:

La pregnancia es una resistencia a los factores emborronadores y propiciadores de lo difuso: resistencia, sobre todo, contra el tiempo (...) Las formas acuñadas [según Ernst Rothacker] poseen una solidez, una rigidez muy peculiar. La acuñación no es algo que se borre tan fácilmente. Una vez que esas formas acuñadas están ahí, difícilmente se pueden cambiar. Su condición de acuñadas, y hasta sus añadiduras de índole sensorial, tienen un efecto conservante

(Blumenberg 2003b: 79)

L'argumentació circular, relacionada intrínsecament amb el retorn del mateix, presenta la vida com l'autoafirmació d'una realitat contrària a la probabilitat, incidint especialment en un fenomen com el de la infal·libilitat, ja que els camins pels quals es veu obligat a creuar el

subjecte assegurin i culminen cada vida, i àdhuc la realitzen definidament. Per desxifrar tant el retorn del mateix com la reciprocitat entre resistència i elevació existencial, Blumenberg fa ús de la gran travessa pel Mediterrani de l'immortal heroi homèric, Odisseu:

Lo significativo surge también mediante la exposición de la relación entre la resistencia que la realidad opone a la vida y la aplicación de la energía que posibilita la confrontación con la misma. Ulises no es una figura cualitativamente mítica solo porque su retorno a la patria sea un movimiento de restitución de sentido, presentado según el modelo de cerrarse de un círculo que garantiza el tenor firme y ordenado del mundo, y de la vida frente a toda apariencia de casualidad y arbitrariedad. Lo es, asimismo, por llevar a cabo la vuelta a la patria enfrentándose a las más increíbles resistencias (...) La figura mítica lleva a una pregnancia imaginativa aquello que, como elemental cotidianidad del mundo de la vida, sólo tardíamente es susceptible de una formulación conceptual: el incremento de valor de la meta de una acción gracias a la mera obstaculización de su realización

(Blumenberg 2003b: 86)⁷

En aquest sentit, la significació, lligada a uns valors concrets, estaria destinada a medir l'atenció o la distància vital, quelcom que Georg Simmel definí d'aquesta manera, segons cita Blumenberg:

(...) no es difícil conseguir las cosas porque estas sean valiosas, sino porque nosotros llamamos valiosas a aquellas que ponen obstáculos a nuestras ansias de alcanzarlas. Al quebrarse estas ansias (...) contra las cosas mismas (...) crece en ellas una significación que el deseo no obstaculizado nunca se habría visto motivado a reconocer

(Blumenberg 2003b: 87)

Com argumentàvem anteriorment, un dels mons simbòlics de la subjectivitat és el llenguatge, és a dir, el treball de posar noms a les coses per dotar-les de significat. La significació, segons Peter Berger (2003), és una producció humana de signes, intrínsecament connectada amb el llenguatge, que com insisteix Benjamin Lee Whorf, desenvolupa un paper fonamental en la construcció del món perceptual de tots els individus. Recull la cita Edward T. Hall:

Disecamos la naturaleza de acuerdo con lineamientos establecidos por nuestra lengua materna. Las categorías y los tipos que aislamos del mundo fenomenal no los hallamos en él... por el contrario, el mundo se presenta en una corriente caleidoscópica de impresiones que nuestra mente ha de organizar; y esto lo hace en gran parte mediante el sistema lingüístico que tenemos en la cabeza. Cortamos en

⁷ Georg Simmel ja ho havia descrit anteriorment sota l'epígraf de "significació", i en connexió amb la temàtica dels valors: "De modo que no es difícil conseguir las cosas porque éstas sean valiosas, sino porque nosotros llamamos valiosas a aquellas que ponen obstáculos a nuestras ansias de alcanzarlas" (Blumenberg 2003b: 87).

pedazos la naturaleza, los organizamos en conceptos y les atribuimos significados principalmente porque son partes de un convenio para organizarlos de ese modo, convenio que es el mismo en toda nuestra colectividad lingüística y que se cifra en las normas de nuestro lenguaje

(Hall 1973: 114)

El llenguatge, prèviament, no expressa pensaments o idees sinó sentiments i emocions, i es construeix de manera continuada, com ja havia manifestat al segle XIX Wilhelm von Humbolt; és a dir, més com una *energeia* que no pas com un *ergon*: "La labor", diu Humbolt a *Gesammelte Schriften* vol. II, part I, i transcriu Cassirer, "incesantemente repetida, del espíritu humano para utilizar sonidos articulados es la expresión del pensamiento" (Cassirer 2011: 182).

El llenguatge és, sense cap mena de dubte, el sistema de signes més important de la societat humana. Dotat d'un poder integrador i transcendent absolutament cabdal per a la identitat, el llenguatge, segons Peter Berger, "(...) es capaz de trascender por completo la realidad de vida cotidiana. Puede referirse a experiencias que corresponden a zonas limitadas de significado, y abarcar zonas aisladas de la realidad" (Berger 2003: 56). Per Michel Foucault,

(...) si el espacio es en el lenguaje de hoy la más obsesiva de las metáforas, no es porque ofrezca el ya único recurso, sinó porque es en el espacio donde, de entrada, el lenguaje se despliega, se desliza sobre sí mismo, determina sus elecciones, dibuja sus figuras y sus traslaciones. Es en él donde se transporta, donde su mismo ser se metaforiza

(Foucault 2013: 231-232)

Però, ¿què intenta comunicar el llenguatge? Walter Benjamin s'havia fet la mateixa pregunta ja l'any 1916. Benjamin, després de navegar pels intrincats passadisos del llenguatge arriba a la conclusió següent:

[El lenguaje] comunica su correspondiente entidad o naturaleza espiritual. Es fundamental entender que dicha entidad espiritual se comunica en el lenguaje y no por medio del lenguaje (...) Cada lenguaje alberga en su interior la infinitud incommensurable y única

(Benjamin 1991: 61)

Aquesta conclusió el transporta cap a un intent de categorització del llenguatge, i a una conclusió: el llenguatge seria un recurs faedor i culminador, i l'entitat espiritual per excel·lència de l'ésser humà:

El hombre es conocedor en el mismo lenguaje en el que Dios es creador, de ahí que el lenguaje sea la entidad espiritual del hombre. Su entidad espiritual es el lenguaje empleado en la Creación (...)

En Dios el nombre es creador por ser palabra, y la palabra de Dios es conocedora porque es nombre. Sólo en Dios se da la relación absoluta entre nombre y entendimiento (...) Significa que Dios hizo cognoscible a las cosas en sus nombres. Por su parte, el hombre las ha nombrado medidas de conocimiento

(Benjamin 1991: 67)

¿Quina relació s'ha establert entre l'espai i el llenguatge? André Leroi-Gourman (1977), segons transcriu Paul-Levy, havia manifestat amb encert que "les constatations archéologiques autorisent à assimilar à partir du Paléolithique supérieur les phénomènes d'insertion spatio-temporelle au dispositif symbolique dont le langage est l'instrument principal" (Paul-Levy 1983: 31). Per Leroi-Gourman, doncs, el primitivisme havia considerat la naturalesa i la societat com un tot coherent, fet que constatà la força natural i única del poder social que tenia la paraula. Tanmateix, la posterior assumpció d'una naturalesa inexorable, que no entenia el llenguatge del subjecte, generà en aquest últim una sensació d'aïllament i d'absoluta desesperació davant la impossibilitat de sotmetre la naturalesa a la pròpia paraula màgica. Aquesta pèrdua de poder comportà el canvi a un llenguatge predominantment semàntic; la figura que ho féu possible fou Heràclit, el qual entengué que la clau per a una interpretació correcta de l'ordre còsmic era el món humà; en altres paraules, el subjecte havia de comprendre el que significava la parla per així comprendre el sentit de l'univers. Aquí hem de tenir molt present aquí l'afirmació nietzscheniana envers el caràcter anafòric del llenguatge; i és que per Nietzsche, tal com desenvolupa a *El libro del filósofo; Retórica y lenguaje* (1974) el llenguatge sempre havia anat més enllà de la presència. Ens ho aclareix Lefebvre:

[La lengua es] una multitud móvil de metáforas, metonímias y antropomorfismos; en pocas palabras, una suma de relaciones humanas que han sido poética y retóricamente transmitidas, transportadas, adornadas y que, tras un largo uso, se antojan firmes, canónicas y obligatorias para la gente

(Lefebvre 2013: 190)

Dit d'una altra manera, Nietzsche constataria la intenció significadora del llenguatge gràcies al llarg ús d'aquest últim. Aquesta comprensió del llenguatge comporta l'obertura d'una subpregunta que convé qüestionar-se: ¿quina seria la forma d'entendre el significat de la parla? Per respondre-la, hem de tornar al nom i a Blumenberg.

Hans Blumenberg havia expressat que "toda confianza en el mundo comienza con los nombres de los cuales se pueden narrar historias (...) El pavor que ha encontrado asilo en el lenguaje, es así soportado" (Blumenberg 2003b: 42). ¿Què vol expressar Blumenberg? Doncs que, d'alguna manera, el llenguatge tindria la responsabilitat de posar noms a allò que causa pavor, "la naturaleza lingüística de los hombres radica en su nombrar de las cosas" diria Benjamin (1991: 62); en altres paraules: és mitjançant el portaveu del llenguatge, pel simple fet que parla "en el nombre" (Benjamin 1991: 63), que es pot fer comprensible l'entorn i afavorir l'estructura circular i familiar de l'espai. Convé insistir aquí que Blumenberg relacionaria el desconeixement amb allò que no té nom:

(...) el miedo es de índole arcaica, no tanto ante aquello que aún no es conocido, sino ante lo desconocido. En cuando desconocido, no tiene nombre, y como algo sin nombre, no puede ser conjurado ni invocado ni abordado mágicamente

(Blumenberg 2006b: 42)

L'antítesi de l'innombrable seria el fet d'aconseguir alguna confiança del món a través de l'acte de trobar noms per allò indeterminat. Per tant, la resposta a la pregunta ens porta a considerar el llenguatge un dels principals accessos al coneixement de l'espai (si assumim que la lluita per trobar la paraula que designa o denomina tot allò inhòspit forma part del tarannà subjectiu).

2.2.1 [Definint l'espai](#)

Un dels factors importants quant al procés de significació lingüística és, com diem, l'acte de posar noms a allò indeterminat. Pel que fa a l'espai, ¿quins serien els vocables que el definirien? Prèviament, hem de tenir present que intentar definir un concepte tant antic com l'espai esdevé una dura tasca d'interpretacions i reinterpretacions difícilment justificables, i certament, no és objecte d'estudi en aquest projecte doctoral. Nosaltres hem considerat oportú definir etimològicament, i a través d'uns estudis concrets, alguns dels conceptes que s'apropen a la seva essència, i que serien horitzó, límit, món, i contraris a aquests, infinit. Aclarim que definim vocables delimitadors, ja que, insistim de nou, la delimitació és un element fonamental de la constitució i la representació dels sistemes espacials de la societat, tal com afirma Paul-Levy: "l'effectuation des limites qualifiantes définit l'action pratio-symbolique humaine, définit l'espace" (Paul-Levy 1983: 35).

El mot horitzó provindria del grec *horízon*, *-ontos*, participi present de *horízo* "delimitar". El filòsof G.A. Van Peursen, segons defineix a l'article "L'horizon", publicat a la revista *Situation, Beiträge zur phänomenologischen Psychologie und Psychopathologie* (Utrecht 1954) considera l'horitzó allò que delimita i designa el límit que l'home no pot aconseguir, però també, segons cita Bollnow, "igualmente el campo en que el hombre se despliega mediante su mirada, por sus deseos" (Bollnow 1962: 75). L'horitzó, doncs, tot i que no es situa dins l'espai, pertany indefectiblement a l'espacialitat de l'existència humana pel simple fet que la trasplanta al centre de la seva realitat (tot i no saber molt bé què és la realitat, ni tenir la certesa sobre la seva centralitat). Tanmateix, el que sí sap l'individu és que l'horitzó ens permet ubicar-nos paradoxalment en un espai precís (en la seva pròpia imprecisió) i tancat (en la seva pròpia obertura); és, des d'aquest punt de vista, un element de significació del subjecte, ja que li permet trobar-se dins un món conegut, familiar, i vivencial.⁸ Així, tal com afirma Bollnow, "el horizonte engloba el espacio en torno al hombre para formar un mundo circundante finito y susceptible de ser abarcado por la vista" (Bollnow 1962: 76) En aquest sentit, el

⁸Bollnow empra aquest concepte en un sentit subjectiu, definint-lo d'aquesta manera: "el espacio concreto verdadero en que se desarrolla nuestra vida" (Bollnow 1969: 26). El concepte d'espai vivencial es relaciona amb el concepte d'espai viscut, encunyat i definit tant per Graf Dürkheim com per Eugène Minkowski. En el marc referencial de la Representació desenvoluparem amb més precisió aquest concepte.

concepte horitzó envolta el subjecte i li confereix una llar, un indret estàtic, reconegut, i un origen des d'on poder percebre l'espai i subjectivar-lo. En aquesta línia s'expressaria també Merleau-Ponty quan considera l'horitzó

(...) lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración, en el correlato del poder próximo que guarda mi mirada sobre los objetos que acaba de recorrer y que ya tiene sobre los nuevos detalles que va a descubrir. Ningún recuerdo expreso, ninguna conjetura explícita podrían desempeñar este papel: sólo darían una síntesis probable, mientras que mi percepción se da como efectiva

(Merleau-Ponty 1985: 88)

Celestina Milani (1987) aporta un estudi revelador sobre l'origen del concepte límit des de l'àmbit de la filologia italiana. En primer lloc, l'autora mostra el pas de la paraula solc a la paraula confí (solc prové de tirar l'arada). Aquest mot, d'arrel indoeuropea, *selk-, *solk, i del llatí *sulcus*, definia el solc que assenyalava el confí de la ciutat. Del concepte solc també en derivaria el mot llatí *uruus* o circuit de la ciutat, que provindria d'*uruum*, mànec de l'arada – l'arrel indoeuropea seria *uru-. A aquest conjunt semàntic s'hi uneix el mot llatí *limes*, (camí, confí, límit), que segons el parer de Joseph Vendryes a *Le sillon et la frontière*, a *Mélanges Paul Boyer* (París 1925), provindria del vocable *lira* (solc) i derivaria de l'arrel indoeuropea *leis-, *lois-. També en aquesta família semàntica trobaríem la paraula llatina *finis*, definida com a terme o límit, i *finis*, entès el confí, o bé territori limitat de confí. Així, *finis* podria derivar de *fjg-snis, segons creu F. Muller a *Altitalisches Wörterbuch* (Göttingen 1926), mot que significaria solc excavat al terreny. Segons altres interpretacions, *finis*, podria derivar de les arrels *feinis i *foinis, és a dir, l'ús d'assenyalar el confí amb una corda, segons els articles de M.V. Bertoldi, titulat *Storia d'una tradizione mediterranea di lingua e di cultura*, (Museum Helveticum, 5 1948), i de N. Niederman, titulat *Zur lateinischen und griechischen Wortgeschichte* (Glotta, 19 1930-31). En segon lloc, trobem la paraula *pomoerium*, que designava l'espai sacre extramurs i intramurs de la ciutat de Roma; aquest vocable presenta certes dificultats a l'hora de trobar la seva arrel etimològica. Per Tit Livi, cita Milani,

Pomoerium provenia del etrusco *postmoerium*: "Est autem magis circumoerium, locus, quem in condendis urbibus quondam Etrusci, qua murum ducturi erant, certis circa terminis inaugurato consecrabant ut neque interiore parte aedificia moenibus continuarentur"⁹

(Milani 1987:7)

⁹"És però més aviat un *circumoerium* [espai entre muralles], el lloc on els etruscs de l'antiguitat, en fundar les seves ciutats amb auguris, consagraven un espai segur que continuava la part interior dels murs edificatoris" (traducció pròpia).

Així mateix, el lexema *moenia*, *murus*, que forma part de la paraula *pomoerium*, provindria semànticament de l'arrel indoeuropea **moi-*, la qual es relaciona amb l'acció de construir.

En tercer lloc, l'autora parla del mot confí entès el límit marcat per una pedra, com precisament havien considerat els egipcis, que empraren el mot *ʿs.t* com a confí, horitzó, pedra de confí, estela de pedra que marca el confí (en llatí trobem el mot *cippus*, pedra de confí, senyal de confí). En quart lloc, Milani ens mostra el mot confí entès com un marge (en llatí *margo*). En cinquè lloc, l'autora defineix el mot confí, derivat de la paraula grega *eschatia*, i emprat sovint per Homer, el qual s'entendria com l'últim fi, o bé regió més enllà de les altures, rere la muntanya que s'estenia al marge del territori de la *polis*. En sisè lloc, Milani descriu el mot confí com a límit de creuament, que derivaria en aquest cas de l'arrel indoeuropea **ter-* (en grec *terme*, extremitat, terme, i en llatí *terminus*); per tant, el mot llatí seria, com diu Milani, l'idea de fixesa, immobilitat, tot allò que assenyala un límit: "un confine tra le abitazioni cittadine e il *pomoerium*, la città e la campagna, il proprio campo e quello di un altro, lo stato romano e gli altri territori nonché tra spazio sacro e spazio profano" (Milani 1987: 11).

Abans d'exposar les diferents connotacions del vocable món, és important recalcar que ens limitarem a exposar alguns dels trets que hem considerat més encertats per al nostre projecte. Així doncs, per definir etimològicament el vocable món, farem servir, en primer lloc, l'origen del propi concepte per, tot seguit, transcriure la seva definició a partir de dos diccionaris de principis del segle XVII, el *Diccionario* de l'italià Ambrosio Calepino i la *Polyanthea nova* de Joseph Lange. Per últim, farem nostra la definició de món provinent del pensament filosòfic modern d'Eugenio Trías.

El concepte *mundus* prové del grec *Khosmos*, ordre de l'univers. Segons Aeci, al *Parer dels filòsofs*, II 1, recull Ferrer: "Pitàgoras va ser el primer a anomenar el que relliga el tot *ordre*, per l'estructura que hi ha en aquest" (Ferrer 2012: 219). El món, ordenat, finit, i limitat, i tot el que envolta el subjecte (que s'insereix en un espai perfecte i ordenat), s'anomena, efectivament, *Khosmos*, allà on l'esperit grec cerca l'ordre i la distinció per davant de tot. Segons concep Mircea Eliade, i transcriu Bollnow,

Este espacio primitivo, mítico, centrado alrededor de un punto fijo, es a la vez, espacio finito. El mundo termina en los límites del dominio conocido de la propia vivienda. Así, respecto al hombre primitivo,

Eliade manifesta la oposició entre el domini que éste habita y el espacio desconocido e indeterminado que rodea a aquél. Su dominio es el mundo, el cosmos; lo restante no es ya cosmos, sino una especie de otro mundo, un espacio extraño, caótico, en que moran fantasmas, demonios y extraños

(Bollnow 1969: 63)

Des del punt de vista de Hans Blumenberg, associar el vocable món al mot *Kbasmos* fou una de les decisions constitutives més importants de la història espiritual d'Occident,

(...) una metàfora cuyo sentido originario, pese a su temprana nominalización, renueva una y otra vez, retomada en las imágenes del mundo como polis y del mundo como ser vivo, en la metáfora del mundo como teatro y del mundo como mecanismo de relojería

(Blumenberg 2003a: 65)

No dista molt la definició del vocable món que rau transcrita al diccionari del religiós italià Ambrosio Calepino. Per aquest intel·lectual, el mot *Mundus* constaria de quatre seccions (les tres primeres girarien al voltant de la pulcritud, la delicadesa, i l'aixovar femení en general, que imperava en la societat aristocràtica del segle XVII, i provindrien totes elles del concepte llatí *Mundus*¹⁰), de les quals la que més ens interessa destacar és la compilada a la quarta secció. Calepino defineix el substantiu *Mundus* en el sentit de "cosmos" de *totius universi machina quae ex omni eo constat coeli ambitur continetur* [la màquina de l'univers que comprèn tot el contingut de la circumferència celeste]. D'acord amb aquesta definició, el substantiu tindria la mateixa connotació que a la Grècia clàssica, i s'emparentaria amb els conceptes de bellesa i harmonia.

El diccionari de Joseph Lange, tot i que al seu inici manté la mateixa idea del cosmos grec transcrita al diccionari de Calepino, es centra principalment en aspectes derivats de la Bíblia, de Sant Agustí i de Sant Bernat. Lange descarta així la idea grega del cosmos i opta per una connotació més espiritualment cristiana: *mundus, pro toto humano genere* [el món, en el sentit de tot el gènere humà, Joan, LI, 19]; *pro eo omni quod spirituali Christi regno adversatur* [el món, en el sentit de tot allò que resisteix al regnat espiritual de Crist, Joan, XIV, 17; XV, 19; XVI, 20; XVII, 9]. Així, el món, vist d'aquesta manera, representava el conjunt de la humanitat caiguda que vivia en pecat i que es resistia a l'Evangeli.

¹⁰ *Munditia et ornatus et cultus* as the *insignia* of women (Liby 34.7.9), or defined as *quo mulier mundior fit*, comprising a formidable array of mirrors, ointments, and other paraphernalia of toiletry (Ulpian, *Digesta* 34.2.25) (Puhvel 1976: 163).

Lange emprà també a Sant Pau per definir una altra característica del mot *mundus* i que l'autor considera important: *pro vitae terrenaе conditiones* [el món, en el sentit de les condicions de la vida terrenal], és a dir, la condició humana entregada al mal després de la caiguda: *mundus* seria, en aquest sentit, l'ombra de la humanitat projectada sobre el món creat per Déu. La intenció de Lange, per tant, seria classificar el món d'una manera particular, extreta principalment de l'apòstol Joan: en primer lloc, *pro rebus ipsis creatis, quibus tota haec machina visibilis constat* [el món en el sentit de les coses creades de què consta tota aquesta màquina visible, Joan, I, 12], és a dir, el món creat en el sentit del Gènesi. En segon lloc, *pro vitiosa ea, et misera condicione, quae ex peccato hominis contracta* [el món, en el sentit de la miserable condició en què la humanitat va incorre pel pecat original, Joan, II, 16]. En darrer lloc, *prona quadam parte eaque nobilissima et praestantissima, nimirum quo hominibus tantum, iisque primo vel omnibus, secundo vel solis renatis, tertio vel reprobis et infidelibus* [el món, en el sentit de la seva part més noble i elevada, la humanitat, en la seva totalitat, els escollits, els rèprobes i els infidels].

El vocable *mundus* al diccionari de Lange, en aquest sentit, concentraria el drama de la humanitat caiguda i la seva obstinació pel pecat, i tindria l'objectiu de conjuntar-ho amb un fons que contemplaria les meravelles creades per Déu: l'univers visible i la naturalesa humana. Al segle XVII, en canvi, el concepte món deixà l'evidència que l'antropocentrisme era qui donava sentit al món, i d'aquesta manera descartà definitivament el vocable *Mundus*, situat dins els paràmetres d'un ordre tancat i perfectament estructurat (com es concebia a la Grècia arcaica), per centrar-se en un espai ocupat per la bellesa i la naturalesa humanes (sense especificar però les seves dimensions, tancaments o fronteres). Els *Aufklärer* radicals (pensadors de la Il·lustració), doncs, canviaren la percepció del món, que fins ara havia estat entès sota un ordre providencial, per veure'l com un domini neutre que s'havia de poder entendre i dominar: només des d'aquesta posició es podria entendre la naturalesa humana i aconseguir el seu objectiu últim, la felicitat. El món, així, considerat l'espill de la subjectivitat, havia d'ésser un element neutre, ni bo ni dolent.

Posteriorment, la filosofia moderna es plantejà resoldre la qüestió sobre el món d'una manera determinada, que en paraules d'Eugenio Trias, es podria resumir d'aquesta manera:

(...) la frontera de todo cuanto puede ser experimentado, la línea irrebasable que circunscribe el *cerco* de lo que puede ser conocido, comprendido o dicho, es decir, el límite del sentido. A dicho cerco puede llamársele *mundo*

(Trias 2000: 40)

Aquesta qüestió sobre el límit o confí del món constituirà la primera i fonamental problemàtica d'una filosofia rigorosament metòdica originada en la raó cartesiana, “(...) siendo entonces método ese camino, que nos permite avanzar hasta ese límite, límite del conocer y del decir, límite del comprender y del proyectar, límite de aquello que somos en tanto que sujetos de conocimiento y comprensión” (Trías 2000: 46). La contemporaneïtat, emperò, ha entès el món (i la realitat) amb els títols de determinades unitats de sentit, relatives a certs nexes significatius de la consciència pura, la qual cosa faria entendre que el món seria producte d'una consciència intencional, tal com postula la fenomenologia husserliana, que concebria el món circumdant des de distintes valències. Ho exposa Remo Bodei:

Éste [mi mundo] está constantemente a mano, y yo mismo soy un miembro de él. Y está ante mí no sólo como un *mundo de cosas*, sino también, con la misma inmediatez, como un *mundo de valores*, *mundo de bienes*, *mundo práctico*. Ante mí encuentro las cosas dotadas de caracteres de valor, como las propiedades físicas, bonitas o feas, agradables o desagradables, placenteras o no placenteras, etc. Las cosas se presentan inmediatamente como objetos de uso, la mesa con sus libros, el vaso, el piano, etc. También esos caracteres axiológicos y prácticos pertenecen constitutivamente a los objetos como tales, aunque yo no les preste atención a ellos y a los objetos. Y lo mismo que para las meras cosas, esto vale también para los hombres y animales que me rodean y respecto a su carácter social. Éstos son mis amigos o mis enemigos, mis inferiores o superiores, extraños o parientes, etc

(Bodei 2001: 113)

¿Què podem dir del vocable infinit? Originalment provenia d'un principi anomenat *apeiron*, amb el qual Anaximandre intentà establir l'origen de tot allò existent a partir d'un concepte racional. Al lexema negat *peirar*, i definit com límit, terme, extremitat o frontera, Anaximandre li sumà el prefix privatiu *a-*, és a dir, sense. L'expressió es deixa traduir, com diu Joan Ferrer Gràcia, de dues maneres:

O bé significa un cert x , en principi concret i determinat, que, de totes maneres, és determinat o qualificat precisament perquè és indeterminat o il·limitat, i aleshores queda ambigua, aquest cop per qüestions lèxiques, la qüestió de si la seva indefinició s'ha d'entendre en el sentit qualitatiu (qualcom privat de qualitats) o en el sentit quantitatiu (qualcom infinit); o bé significa el caràcter o condició d'*apeiron*, o sigui el mateix que un substantiu abstracte: *la indeterminació* o (per l'ambigüïtat lèxica dita) *la infinitud*. En el primer cas, la lectura seria que totes les coses són determinades (o finites), de manera que allò que se separa de les coses, i que, per tant, no és una simple cosa més, no pot ser determinat (o finit): ha de ser indeterminat (o infinit). En el segon cas, la lectura seria que les coses com a tal són indeterminades o infinites, i que això, la indeterminació o la infinitud, és allò que les defineix com a tals

(Ferrer Gràcia 2012: 50).

Posteriorment, Aristòtil considerà que l'*àpeiron* d'Anaximandre s'hauria referit a allò "espacialment indefinit", ja que el filòsof presocràtic entenia que la matèria original tenia una extensió indefinida, i que l'*àpeiron* era "implícitament indefinit en espècie perquè no s'identificava amb els elements, com ara el foc, l'aire, l'aigua o la terra: "lo infinito no tiene principio...sino que parece ser ello el principio de los demás seres y que todo lo abarca y todo lo gobierna (...) el infinito, además, es un ser divino, pues es inmortal e indestructible" (Kirk & Raven 1981: 147). Aquesta infinitud sense principi, immortal, indestructible s'entendria per tant en un doble sentit, temporal i espacial: "ese ápeiron rodea a todos los mundos (...) todo lo abarca" (Martínez Marzoa 1995:22).

La significació, per concloure aquest marc referencial, és una tasca d'embolcallament i familiarització de l'entorn espacial que circumda el portaveu del llenguatge, el subjecte, sobretot degut a la seva lluita constant amb l'angoixa de la pròpia existència, com ha defensat Hans Blumenberg:

El entrelazamiento de significación y familiaridad aparece en primer plano y oculta algo que no debe manifestarse con toda su ambivalencia de objetivo y subjetivo: la correspondencia entre el no-ser y el angustiarse. Si la propiedad de significativo es la cualidad del mundo, entonces habría sido arrancada de una situación de angustia, cuya desviación y encubrimiento es justamente obra y consolidación suya. Es la forma de distanciamiento del trasfondo de la nada angustiante, pues la demanda de significación viene enraizada en el hecho de que nosotros nunca somos conscientes de haber sido liberados de esa situación angustiante. De la preocupación, como el "ser de la existencia" humana surge también, junto con la totalidad de la estructura existencial, su carencia de significación en el mundo, en su experiencia, en su historia. La verdad desnuda no puede convivir; pues ésta viene, no lo olvidemos, de una larga historia de congruencia total entre el entorno y la significación. En aquella congruencia, la vida misma se veda el acceso inmediato hacia sus abismos. Esto sería un ejemplo del intento de llegar a una fenomenología de la significación, en cuanto calidad apotropeica

(Blumenberg 2003b: 124)

Aquest procés de significació de l'espai envoltant, en una constant lluita contra l'absolutisme de la realitat, mut i inexorable, finalitza en el següent marc referencial, la representació.

2.3 Representació

Hi ha coses de les quals no se'n parla perquè s'entenen soles, diu Schlögel (2007). Entre aquestes hi ha, evidentment, l'espai, del qual (argumenta el mateix autor) “ni siquiera hay un lenguaje para él. Está ausente, reconstruido y recubierto de historia, sucesos, estructuras y procesos en que todo es importante” (Schlögel 2007: 28).

L'espai, com hem enunciat a la introducció, pot ser un objecte, però també un fenomen, i ahora pot ser percebut però també re-construït o bé representat, segons apunta Jesús Camarero a *Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario*. A continuació exposa una reflexió molt interessant, recollida per Natàlia Álvarez Méndez:

En todo caso se trata siempre de aquello que es cercano al hombre, la cosa primera, el lugar del origen, del destino y de la actividad del hombre. Cuando del espacio se trata las primeras ideas que vienen a la memoria son la abstracción, la inmensidad, el infinito... pero el hombre se ha acostumbrado a concretar esas ideas vagas y peligrosas en muchas ideas asociadas a su existencia

(Álvarez Méndez 2002: 34)

La coimplicació entre l'ésser humà i l'espai, doncs, comporta una certa apropiació del món per mitjà de la pròpia corporeïtat. En aquest sentit, l'ésser humà, com a ésser creador, "y desplegador de espacio, (...) necesariamente no es solo origen sino también el centro permanente del espacio" (Bollnow 1969: 30). Com afirma Merleau-Ponty, i reproduïx Lluís Duch, “todo nos remite a las relaciones orgánicas entre el sujeto y el espacio, a esta presa del sujeto sobre su mundo que es el origen del espacio” (Duch 2015: 179)

El punt de partida de la corporeïtat, doncs, és l'origen des d'on es fixen distàncies i s'inauguren indrets.¹¹ Des de la *Física* d'Aristòtil, les parts i espècies distintes dels indrets han estat els punts cardinals, que esdevenen l'origen de l'orientació de l'individu respecte l'espai circumdant:

¹¹Convé diferenciar l'indret de l'espai. L'indret està emparentat amb l'espai, però no té el mateix significat. Segons el filòsof australià Jeff Malpas (2015), l'espai comporta obertura, amplitud; contràriament, l'indret estaria relacionat amb la noció de límit, limitació o superfície. També resulta interessant fer una lectura acurada del sentit global d'indret, que Massey desenvolupa de forma brillant a l'article “A Global Sense of Place” editat a la revista *Marxism Today*, juny 1991; pp. 24-29.

(...) la primera y más elemental experiencia del orden que vive el ser humano es la orientación en el espacio como consecuencia de su lectura. El espacio – sobre todo en forma de espacio vivido – como dimensión que permite hacerse cargo del alejamiento, la proximidad y la ubicación de cosas y acontecimientos es la base inicial de las operaciones de identificación, vinculación y distinción que incesantemente los humanos nos vemos obligados a realizar para poder subsistir en un mundo continuamente amenazado por las distintas y opacas fisonomías del caos, poniéndose así de manifiesto que el espacio humano, espacio vivido y experimentado, posee una innegable historicidad con palpables huellas biográficas de sus habitantes

(Duch 2015: 159-160)

En aquest sentit, el nivell espacial de l'individu hauria d'implicar indefectiblement una orientació dins l'espai percebut:

(...) la orientación en el espacio es fuente de sentido para el ser humano: el orientarse es una disposición estructural que, mediante la percepción, le permite descubrir el lugar que ocupan los objetos y él mismo en cada aquí y ahora.(...) la orientación en el espacio no es un carácter contingente del objeto, es el medio gracia al cual lo reconozco y tengo conciencia del mismo como de un objeto

(Duch 2015: 181)

Però també s'ha de tenir present l'establiment d'unes relacions existencials de reciprocitat entre el propi individu i l'espai que ocupa, les quals es pressuposen determinants per a la construcció d'un espai protector i que definiríem amb el nom d'habitar:

La relación más íntima entre existencia y espacio se encuentra en esa fundación de ámbitos que es el habitar. 'El habitar –ha señalado Heidegger (...) – es el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales.' En este rasgo fundamental el humano se crea el arraigo, la identificación con un espacio protector

(Bravo, 1996: 78-79)

Otto Friedrich Bollnow, per entendre el caràcter espacial de l'existència humana, s'apropia del concepte "espai vivenciat" o "*espace vécu*", encunyat per Eugène Minkowski i Graf Dürkheim, respectivament. Per Bollnow, el terme d'ambdós pensadors s'apropa més a la idea de l'espai, tal i com es manifesta a la vida humana concreta, que no pas el d'espai vivencial, ja que aquest últim, segons Bollnow,

(...) puede ser fácilmente empleada en un sentido subjetivo, es decir, cómo un espacio es vivenciado por un hombre, espacio que ya existe como tal, independiente de la manera de ser vivenciado, donde el suplemento vivenciado sólo se refiere a la coloración subjetiva que se superpone al espacio. Así, pues, la expresión espacio vivencial puede ser fácilmente comprendida como equivalente a vivencia del espacio, en el sentido de un hecho únicamente psíquico. Por el contrario, la expresión del espacio vivido tiene la ventaja de indicar que no se trata de algo psíquico, sino del espacio mismo en la medida en que el hombre vive en él y con él, del espacio como medio de la vida humana¹²

(Bollnow 1969: 25)

És rellevant observar que per Minkowski, segons desenvolupa a l'article "Le temps vécu" (1933), i reproduïx Otto F. Bollnow, l'espai era un element de participació en la vida individual i col·lectiva de la subjectivitat, dins el qual els éssers humans "vivimos y actuamos dentro y en él se desarrollan tanto nuestra vida personal como la vida colectiva de la humanidad" (Bollnow 1969: 26). Per descriure les seves propietats, Minkowski el compara amb l'espai geomètric i tot seguit n'extreu les següents conclusions: en primer lloc, mentre l'espai geomètric és homogeni, i cap punt posseeix una significació espacial, l'espai viscut és heterogeni, està centrat en un punt concret, i l'ésser humà li confereix un valor qualitatiu únic. En segon lloc, si l'espai geomètric és isòtrop i no privilegia cap direcció, l'espai viscut, antagònicament, és anisòtrop, ja que constitueix un eix organitzatiu i orientatiu del cos humà; en tercer lloc, l'espai geomètric està fixat, mentre que l'espai viscut és mòbil i versàtil. En quart lloc, l'espai geomètric és il·limitat, al contrari que l'espai viscut, el qual s'experimenta com a limitat. Per últim, Minkowski observa que l'espai geomètric no posseeix cap tipus de relació afectiva amb l'ésser humà, contràriament a l'espai viscut, que esdevé el medi idoni per al naixement i l'expansió de les relacions i els afectes humans.

Pel que fa a Graf Dürkheim, cita Bollnow, aquest considera l'espai viscut un mitjà de la realització corpòrea, és a dir, "antiforma o desarrollo, amenazador o preservador, tránsito o estancia, extranjero o patria, material, lugar de realización y posibilidad de despliegue, resistencia y límite, órgano y contrario de este *sí mismo* en su realidad actual de ser y de vida" (Bollnow 1969: 26). Així, l'ús de mots antitètics per referir-se a l'espai per part de Dürkheim comportaria la idea, diu Bollnow, que "el espacio le es dado al hombre de modo bivalente, como fomentador y como frenador; más aún: como algo que se le enfrenta exteriormente como enemigo o al menos como extraño" (Bollnow 1969: 26). Dins d'aquesta qualificació

¹²Cal dir, però, que Bollnow, per motius lèxics de la llengua que li és pròpia (l'Alemanya), opta per combinar ambdós conceptes i designar l'espai concret i vertader on es desenvolupa la nostra vida amb el terme espai vivencial i viscut.

doble i antagònica l'espai es dota d'una plenitud de significats, els quals varien segons els indrets i les regions del propi espai. Per aquest fet, Dürkheim insisteix, segons cita Bollnow:

(...) El espacio concreto del hombre desarrollado es digno de ser considerado seriamente en toda la plenitud de los hechos trascendentes experimentados en él, pues con sus cualidades, estructuras y ordenaciones peculiares es la forma de expresión, de mantenimiento y de realización del sujeto que en él vive i "vivencia" y está en dependencia con él

(Bollnow 1969: 27)

D'aquesta manera, accentua Bollnow, l'espai, lligat absolutament a l'individu que viu en ell, provoca que cada modificació succeïda sobre la subjectivitat determini una modificació del seu espai vivencial (segons l'ús que en fa Bollnow del terme).

El que és una evidència és que totes les societats estan situades dins un espai "quelles particularisent et qui les particularise" (Paul-Levy 1983: 28), i es signifiquen a través de la seva organització espacial, ja que "la relation à l'espace est ainsi garante de la particularité des identités" (Paul-Levy 1983: 30). Com encertadament afirma Doreen Massey (2012: 99), "lo espacial (...) no existe como una esfera separada. El espacio es una construcción social".

El terme espacial inclou una sèrie d'aspectes, segons Massey (2012), que es relacionen directament amb tot procés social: la distància, el moviment, la diferenciació geogràfica, la noció d'indret i especificitat de les diferències entre indrets (que paral·lelament hauria de comportar una estabilitat i una font d'identitat), i el simbolisme i el significat vinculat a les diferents parts de la societat que el circumda. Tots aquests aspectes, no cal insistir, són importants en la construcció, el funcionament, la reproducció i el canvi de les societats en el seu conjunt, i precisament per aquest fet, l'espacialitat no seria només resultat de processos socials que es construeixen, es reproduïxen i canvien d'una manera concreta, sinó que també són part de l'explicació d'aquests moviments que, alhora, impliquen distàncies, moviments i diferenciacions espacials. L'espai social, en aquest sentit, seria el resultat d'un procés de múltiples i constants aspectes, amb una història, una diacronia i un passat, que deixen la seva petja sobre l'espai i la societat:

Todo espacio social resulta de un proceso de múltiples aspectos y movimientos: lo significativo y lo no-significativo; lo percibido y lo vivido, la práctica y la teórica. En suma, todo espacio social tiene una historia a partir de esta base inicial: la naturaleza, original y única, en el sentido en que está dotada siempre y por doquier de características específicas (sitios, climas, etc.)

(Lefebvre 2013: 164)

L'espai, per tant, intervindria directament en els constants canvis socials que una col·lectivitat crea i produeix al llarg del temps: “no es la forma espacial por sí misma la que tiene efectos sino la forma espacial que adoptan los procesos sociales particulares y específicos y las relaciones sociales” (Massey 2012: 103). Aquest és precisament el motiu pel qual “las distribuciones espaciales y la diferenciación geográfica pueden ser el resultado de los procesos sociales, pero también afectan al funcionamiento de esos procesos” (Massey 2012: 101).

L'espai, socialment, posseeix una doble naturalesa: per una part, es situa en un espai contingut d'opacitats, cossos i objectes, i indrets ocults: "tiene para sí y ante sí una inmediatez y una objetividad. Se pone en el centro, se designa, se mide y se emplea a sí mismo como patrón de medida" (Lefebvre 2013: 229). Per l'altra part, és mitjancer i ofereix sèries, conjunts d'objectes, concatenacions de cossos, on cadascun d'ells en pot descobrir d'altres a través del tacte, l'olfacte i l'oïda. En aquest sentit, les relacions entre allò percebut, allò concebut i allò viscut consolidarien un espai social “que envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad: en su orden y/o desorden (relativos)” (Lefebvre 2013: 129).

Els humans han definit sempre les seves relacions prenent com a suport termes espacials; i és que, tal com afirma Carl Ortwin Sauer, “ens sentim interessats per aquella part de l'escena espacial que ens implica en tant que éssers humans, ja que en formem part, hi vivim, ens limita i podem mudar-la" (Sauer 1997: 163).

Més enllà dels vocables espacials que hem definit anteriorment, l'espai primitiu, històricament considerat un espai d'acció consistent en interessos i necessitats immediates, s'havia organitzat explícitament en base a l'oposició espai civilitzat / espai salvatge plantejada per Heinz Werner a *Comparative Psychology of Mental Development* (1940) i que Cassirer exposa de la següent manera:

La idea del espacio del hombre primitivo, aun cuando esté sistematizada, se halla vinculada sincréticamente con el sujeto. Es una noción mucho más efectiva y concreta que el espacio abstracto del hombre de cultura avanzada...No es tan objetivo, mensurable y de carácter abstracto. Ofrece características egocéntricas o antropomórficas, y es dinámico-fisiognómico, arraigado en lo concreto y substancial

(Cassirer 2008: 75)

Segles més tard, el pensament clàssic, que no concebia l'espai com un agent principal de la identitat subjectiva, el situà a l'àmbit del mite, l'embolcallà dins un món ordenat i manipulat pel destí, i el dotà d'un sentit especial: "non è un caotico guazzaluglio, ma un insieme fornito di senso, un kosmos infinitamente più perfetto di quel modo di vivere in una comunità ben ordinata che i Greci chiamava no appunto così" (Pohlenz 1962: 80). A partir d'aquí, la comprensió de l'espai es fragmentà en el període aristotèlic i el període newtonià. Durant el període aristotèlic, l'espai fou considerat *topos*, lloc o límit que envolta qualsevol objecte material. L'ontologia medieval, posteriorment, imposà aquesta visió de l'espai, ja que justificava el primer motor, Déu (situat al límit de l'esfera envoltant més externa del cosmos), una consideració que alhora permetia entendre el món com un univers finit i envoltat per aquest últim. En aquest període, les representacions de l'espai, que partien de la modificació de les concepcions espacials aristotèliques i ptolemaïques, foren repartides entre

La tierra, el "mundo" subterráneo, el Cosmos luminoso, el cielo de los justos y los Ángeles, donde habita Dios Padre, su Hijo y el Espíritu Santo. La concepción del espacio en Santo Tomás y en la *Divina Comedia* de Dante era una esfera fija, en un espacio finito, cortado diametralmente por la superficie terrestre, por debajo de la cual se situaban los infiernos, y por encima de ella, el Firmamento, la cúpula que sustentaba las estrellas (...) colmada de la Gloria luminosa de la Santísima Trinidad

(Lefebvre 2013: 104)

El cristianisme agustinian, partint d'aquesta estructura teocèntrica, aïllà l'espai del procés constructiu de la subjectivitat, i aconseguí que l'ésser humà –que tanmateix interactuava amb l'espai en la seva vida diària– només tingués cura del treball interior, a fi efecte d'aconseguir la vertadera realitat, és a dir, Déu (ja que l'espai s'entenia com una creació divina).

El primer Renaixement, però, proposà un primer gir cosmològic en concebre el món com quelcom percebut des d'un punt de vista determinat i extern a l'espai mateix. Per il·lustrar aquest canvi perceptiu, el Renaixement emprà una tècnica pictòrica revolucionària, la perspectiva lineal entesa com a únic punt de vista representatiu de l'espai. Aquest canvi dotà l'espai d'una nova comprensió: a partir d'ara el volum de tres dimensions d'extensió –que malgrat que encara requeria la idea d'espai buit–, possibilità la visió del món com a un espai buit i absolut. Aquest espai, alhora indivisible, s'entendrà a partir d'aquest moment “como la totalidad de las relaciones medibles entre objetos (...) Es la masa de los cuerpos la que causa el movimiento a través de la atracción” (Llorente 2014: 36).

Posteriorment, el cartesianisme, partint d'una visió euclidiana de l'espai “in which space cannot be separated from the bodies *in* space” (Tally 2013: 27), va admetre que no es podia tenir cap coneixement de tot allò que restava a l'exterior, més enllà de les idees que es situaven

a l'interior del subjecte, fet que suposà el trasllat de l'individu, d'una posició d'espectador a una de control i ordre sobre aquell l'espai inhòspit que el circumdava. Així, per Descartes, tota la corporeïtat posseïa la característica d'ésser extensió espacial, “so that what we think of *as* space is really just this extension of bodies” (Tally 2013: 27). Ara bé, cal remarcar que l'espai no quedava separat de la corporeïtat, sinó que si l'espai “is also full, not because it is an empty container that has been filled with bodies, but because the bodies in space are *part of space*” (Tally 2013: 28). En aquest període cal destacar també la figura de Francis Bacon, el qual havia propugnat l'eliminació de la vella metàfora del món com a teatre, i àdhuc de l'individu com a llur espectador, amb l'objectiu de convertir l'individu en jutge i instructor de la naturalesa (o el que és el mateix, de l'espai circumdant). Bacon, en paraules de Blumenberg, deia el següent:

El hombre ha dejado de ser el que ayuda a completar los procesos naturales, el que reproduce, equilibra, perfecciona lo que la Naturaleza deja sin terminar, a quien sin embargo no le cabe cambiar, transformar, rehacer de arriba abajo (...) El hombre no tiene necesidad de atenerse a la consistencia eidética de la Naturaleza, sólo tiene que conocer las reglas constitutivas y las fuerzas de los procesos naturales para poderlo todo

(Blumenberg 2003: 74)

Aquesta visió mecanicista de la Il·lustració es proposà determinar que les coses que envoltaven l'ésser prenen la forma que prenen per a exemplificar les idees o arquetips que formaven les estructures mentals del subjecte.

Isaac Newton, poc temps després, rebutjà aquests preceptes, ja que ell considerava l'espai un element essencialment absolut, independent, infinit, tridimensional, eternament fix, i “uniform ‘container’ into which God ‘place’ the material universe at the moment of creation” (cit a Tally 2013:28). Tantmateix, els arguments newtonians foren superats ràpidament per Leibniz, el qual argumentà que l'espai era un element fonamentalment relacional: “that space in and of itself does not really exist at all; rather, space is the *relation* between bodies” (Tally 2013: 28).

La concepció naturalista, posteriorment, entengué la naturalesa com a substància única i la separà de la realitat específica de cada ésser (i, a l'ensem, de la seva individuació); per aquest motiu, la concepció estàtica del món, pròpia del naturalisme, apagà "la actividad original del hombre, y lo hace caer en la pasividad equivalente a una renuncia ascética" (Gurméndez 1989: 163). Conseqüentment, la naturalesa passà a ser una totalitat separada del subjecte, intocable, pura, i impossible de transformar:

Para la naturaleza no existe el factor sujeto como poder, e impera una objetividad por sí misma que se absolutiza como si fuese un todo acabado. Para superar este escollo del mecanicismo racionalista del naturalismo, surgió la filosofía natural que, desde Giordano Bruno, buscaba una armonía del hombre con la Naturaleza, espejo o representación de su subjetividad y a la vez su exteriorización progresiva, iluminadora de las tinieblas del yo y de sus insuficiencias

(Gurméndez 1989: 166)¹³

Certament, el canvi de prisma, que semblava haver eclosionat amb el pensament il·lustrat, i l'autoafirmació humana, donava un nou pas en direcció al predomini interior enfront l'exterior. L'idealisme alemany, i en especial la seva figura capdavantera, Immanuel Kant, tenint en compte aquests postulats, aportà una dada revolucionària a la noció d'espai: la característica tridimensional de l'espai depenia de l'experiència subjectiva; dit d'una altra manera, l'espai, igualment que el temps, no eren realitats objectives sinó formes de comprensió:

No podemos hablar del espacio nada más que desde el punto de vista del hombre. Nada significa la representación del espacio, si salimos de la condición subjetiva, bajo la que únicamente podemos recibir la intuición externa. La forma constante de la receptividad de las cosas por el hombre, que llamamos sensibilidad, es la condición necesaria de todas las relaciones, en las cuales percibimos los objetos como exteriores a nosotros; y si dicha forma se abstrae de los objetos, es una intuición pura la que toma el nombre de espacio (...) Todas las cosas, como fenómenos externos, están yuxtapuestas en el espacio

(Kant 2003: 203)

Aquesta concepció, com afirma Pedragosa, fou determinant ja que a partir d'aquest moment l'espai esdevé una experiència totalment subjectiva. La cita és de Marta Llorente: “la comprensión material, psicológica y fisiológica segun la cual el espacio depende de la experiencia subjetiva del individuo concreto ligado a una cultura determinada” (Llorente 2014: 37).

Ja a principis del segle XX, el filòsof britànic Samuel Alexander, estudiant l'espai i el temps als àmbits de la física i les matemàtiques, afirmà que ambdós elements eren interdependents l'un de l'altre. Per Alexander, l'espai (així com el temps) està ple de records i esperances que d'alguna manera permeten personificar-lo, i sentir-lo com una realitat la consistència del qual varia segons qui l'observa o qui el viu: “Our mental space and our contemplated space belong

¹³Per un estudi més exhaustiu sobre la filosofia natural, Feyerabend (2013).

experientially to one Space which is in part contemplated, in part enjoyed. For all our physical objects are apprehended 'over there' in spatial relation to our own mental space" (Alexander 1966: 98). En aquest sentit, les figures i els objectes existeixen i tenen un significat en un context espacial que impregnen i a través del qual resten impregnats.

Aquest nous postulats sobre la visió de l'espai assenten les bases de la crítica fenomenològica husserliana i la filosofia espacial de Martin Heidegger, les quals accentuaren la fonamentació de l'espacialitat en l'experiència viscuda. Ara bé, Heidegger considerà que l'individu no creava el món a partir de la seva imatge, sinó que el deixava tal com era; aquesta alienació per haver perdut el ser en el qual existia i projectava el seu esdevenir, condicionà l'individu a obrir-se al món i així poder retornar a l'ésser, i consegüentment, lliurar-se a l'espai:

El hombre real es, pues, el que se afirma no sólo en el sentido biológico, también en el psíquico. Por su naturaleza material es un objeto más que existe entre otros, pero el hombre tiene la peculiaridad de vivir afectivamente y su presencia en el mundo de los objetos constituye su subjetividad

(Gurméndez 1993: 7-8)

L'obertura al món heideggeriana, doncs, permeté una absorció subjectiva de l'espai circumdant, una acció que per Kenneth Gergen esdevindria el sentit de totes les accions humanes, ja que,

Si el conocimiento del mundo se construye a partir de la observación, ¿no será el comportamiento humano el resultado de propuestas externas? Si somos seres racionales, prestamos atención al mundo y adoptamos nuestro proceder en consecuencia; así pues, las acciones humanas deben provenir de los sucesos del mundo circundante. No es en virtud de la herencia que seamos como somos, sino en virtud de la observación del medio

(Gergen 1992: 67)¹⁴

El que resulta indiscutible és que al llarg del segle XX s'ha produït una revolució cabdal sobre els fonaments de l'espai, la qual ha afectat profundament en la consciència de la societat, com encertadament apunta Michel Foucault,

¹⁴Seguint aquesta premissa, convé incidir en les paraules de l'etnòleg, antropòleg i historiador d'origen francès André Leroi-Gouhan, el qual puntualitzà que l'entorn reconstruït per totes les societats era conseqüència d'un procés ordenat i originat al caos exterior: "L'integration dans un espace et un temps concrets est commune à tout le vivant (...) A la base du confort moral et physique repose chez l'homme la perception tout animale du périmètre de sécurité, du refuge clos où des rythmes socialisants (...) Le premier point dans l'évolution où apparaisse la figuration est donc aussi celui où l'espace d'habitat est abstrait du chaos extérieur" (Paul-Lévy, 1983: 37).

Estamos en la época de lo simultáneo, en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo contiguo, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vía que se despliega a través de los tiempos que como una red que enlaza puntos y que entrecruza su madeja

(Foucault 2013: 1059)

La visió tradicional de l'espai propugnava l'existència d'un sol espai, continu i uniforme, amb les propietats descrites pels postulats i axiomes de la teoria geomètrica euclidiana. Tanmateix, noves idees al voltant de la naturalesa de l'espai canviaren aquesta vella condició homogènia de l'espai per abraçar la idea d'un espai heterogeni:

Biologists explored the space perceptions of different animals, and sociologists, the spatial organizations of different cultures. Artists dismantled the uniform perspectival space that had governed painting since the Renaissance and reconstructed objects as seen from several perspectives. Novelists used multiple perspectives with the versatility of the new cinema. Nietzsche and José Ortega y Gasset developed a philosophy of “perspectivism” which implied that there are as many different spaces as there are points of view¹⁵

(Kern 1985: 133)

Aquestes noves perspectives sobre l'espai començaren a consolidar-se a finals de la II Guerra Mundial. Apunta Matías, seguint els arguments de Bertrand Westphal, impulsor de la perspectiva geocrítica amb relació a l'anàlisi de la representació de l'espai, que

La reconstrucción de poblaciones enteras devastadas por los bombardeos (...) obligó a una reflexión sobre la arquitectura y el urbanismo, del mismo modo que el reparto del mundo entre los aliados victoriosos, concretado en los acuerdos de Yalta (...), alteró decisivamente la morfología de la geopolítica y, en especial, la de la cartografía, hasta el punto de que, en este nuevo escenario, el lugar llegó a perder su autonomía, desde entonces mero fragmento de un bloque total (...) cada vez más fraccionado. Estos cambios en la percepción del espacio, en la cosmovisión de aquellos que sobrevivieron a la firma de los armisticios, solo andando el tiempo penetrarían también en su forma de narrar (...) y de estudiar lo narrado

(Matías 2014: 194)

¹⁵Destacar els estudis com el del biòleg alemany Jacob von Uexküll, *Unwelt und Innenwelt der Tierre*; els estudis sobre la relativitat social de l'espai de Graf Dürkheim a *The Elementary Forms of the Religious Life*; obres artístiques impressionistes i cubistes com les de Cézanne, Picasso o Braque, que transformaren la tradicional perspectiva renaixentista formulada per Alberti; escriptors com James Joyce, Marcel Proust, i poetes com Stéphane Mallarmé o Paul Valéry, que revolucionaren la literatura moderna, segons argumenta Kern (1985:149) “from a series of fixed settings in a homogeneous space into a multitude of qualitatively different spaces that varied with the shifting moods and perspectives of human consciousness”. Per un estudi més acurat, Kern 1985: 133-152.

La postguerra, amb la conseqüent repartició territorial, comportà massius moviments poblacionals (exilis, migracions, refugiats), i canvis radicals en l'organització geopolítica del moment. Aquests canvis en la percepció de l'espai penetraren profundament en la forma de narrar i en l'estudi sobre aquest narrar, amalgamat sota el concepte del *gir espacial* (*spatial turn*). El *gir espacial* és fill del postmodernisme (Crang, Thrift 2000).¹⁶ Segons Bachmann-Medick, aquesta perspectiva metodològica sorgeix arrel de la lluita entre el discurs i els processos de producció social, i està basat en “a conceptual redefinition of a category in the study of culture and the social sciences that extends to the level of spatial representation” (Bachmann-Medick 2016: 211).

Un dels màxims exponents del *gir espacial* fou el teòric nord-americà Fredric Jameson, creador del mateix concepte. Jameson, conscient que s'estava vivint sota un període històric carregat d'“a greater degree by space, simultaneity and coexistences than by categories of time, history and evolution” (Bachmann-Medick 2016: 211), arribà a la conclusió que

We have often been told, however, that we now inhabit the synchronic rather than the diachronic, and I think it is at least empirically arguable that our daily life, our physic experience, our cultural languages, are dominated by categories of space rather than by categories of time, as in the preceding period of high modernism¹⁷

(Jameson 1991: 16)

Abans, però, que Frederic Jameson encunyés el concepte, algunes disciplines hermenèutiques havien aprofundit en l'estudi de la idea de l'espai. Una de les primeres fou la fenomenologia, la qual ja havia mostrat al món que l'espai de l'endins no era un espai homogeni i buit, sinó

(...) cargado por completo de cualidades, un espacio tal vez también poblado de fantasmas; el espacio de nuestra percepción primera, el de nuestros sueños, el de nuestras pasiones, detenta en sí mismo cualidades intrínsecas; es un espacio ligero, etéreo, transparente, o bien es un espacio oscuro, rocoso,

¹⁶El poeta americà Charles Olson, al seu estudi sobre l'obra de Moby Dick, *Call Me Ishmael*, ja havia intuït que entre l'espai i la postmodernitat existia una relació força especial quan afirmava que, segons Tally, “(...) Space is the mark of new history, and the measure of word now afoot is the depth of the perception of space, both as space informs objects and as it contains, in antithesis to time, secrets of a humanitas eased out of contemporary narrows” (Tally 2013: 38).

¹⁷És important aquí subratllar la reflexió de Bertrand Westphal sobre l'epistemologia i l'estètica contemporània, ambdues situades dins l'esfera postmoderna: “(...) sono concordi nel riconoscere la fine della metafora fluviale e nell'aprire una nuova fase di esplorazione in cui le metafore, rinvivate, sposano forme nuove, magari decretando la fine di una temporalità forte e evitando di ricorrere alle caratteristiche finora più consolidate e familiari, magari sostituendo alla relazione tra istante e durata una connessione tra punto e linea, e contribuendo in questa maniera alla traslazione da un regime temporale a un regime dominato dalla spazialità” (Westphal 2009: 25).

atestado: es un espacio de altura, un espacio de cumbres, o es un espacio de abajo, un espacio del lodo, es un espacio que se puede correr como el agua viva o es un espacio que puede estar fijo, coagulado como la piedra o el cristal

(Foucault 2013: 1061)

Aquesta perspectiva metodològica, argumenta Foucault, fou traslladada a l'espai d'enfora. El canvi perspectivista transformà la idea de l'espai contemporani, que ara passava a ser un espai dels emplaçaments, i que Foucault definia amb el nom d'heterotopies, espais situats a l'interior de la societat amb un funcionament precís i determinat, però alhora amb un poder de juxtaposició capaç d'unir diversos espais aparentment incompatibles¹⁸. Les heterotopies foucaultianes es convertiren ràpidament en un important punt de referència gràcies a la seva capacitat per a suggerir “(...) not only that we should study the spatial effects of social strata, ethnicity and gender relations from the perspective of their exclusions and inclusions, but also that we should examine their capacity to liberate ‘other’ concealed spaces” (Bachmann- Medick 2016: 217)¹⁹.

L'espai, com hem comentat amb anterioritat, ha estat estudiat per diverses disciplines i ciències humanes al llarg del segle XX, com la filosofia, la física, l'astronomia, etc. Aquí, emperò, el nostre interès es centra en la teoria de la literatura. Així doncs, a partir d'aquesta perspectiva metodològica, realitzarem, en primer lloc, una breu incursió en l'estat de la qüestió sobre el *gir espacial* envers l'estudi de l'espai en la literatura, això és, l'anàlisi dels territoris ficticials que transcorren a les novel·les.²⁰

¹⁸ Contràriament, els espais sense lloc real serien els anomenats utopies, “emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa” (Foucault 2013: 1062).

¹⁹ Aquí, defensa Bachmann-Redick, hauríem d'afegir els estudis de Pierre Bordieu (“Social Space and the Genesis of Groups” *Theory and Society* 14.6, 1985), envers la noció d'espai social produït com a forma habitual de pràctica i posicionament, i els de Doreen Massey sobre les “power-geometries of space” (*Space, Place and Gender*, 1994).

²⁰ L'altra vessant d'estudi correspon a l'estudi de la literatura a l'espai. Aquí s'hi insereixen les següents disciplines: el postcolonialisme d'Edward Said (*Culture and Imperialism* New York: Knopf 1993), i d'Arjun Appadurai (“Global Ethnoscapes: Notes and Queires for a Transnational Anthropology” *Modern at Large: Cultural Dimensions of Globalization* Minneapolis: University of Minnesota Press 1996; “Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography” *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* Malden, MA/Oxford: Wiley-Blackwell 2003); els estudis de la transnacionalització de Peter Jackson, Philip Crang i Claire Dwyer (*Transnational spaces* London/New York: Routledge 2004); la teoria del camp literari de Pierre Bordieu (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* Barcelona: Anagrama 1995); la teoria dels polisistemes de l'Escola de Tel-Aviv proposada per Itamar Even-Zohar (“Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, *Teoría de los Polisistemas* Madrid: Arco 1999); els estudis de Pascale Casanova (*La República mundial de las Letras* Barcelona: Anagrama 2001) envers les lluites geopolítiques; l'estudi de la geografia de la literatura, que analitza el context espacial on es produeixen les obres literàries, impulsat per l'investigador André Ferrer, alguns dels estudis de Franco Moretti (Conjectures on World Literature, *New Left Review* 1, 2000, pp.54-68 <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature> Consultat el 3.2.22), i més recentment, l'equip d'investigadors de la Universitat de Limoges “Espaces humains et interactions culturelles [<https://www.unilim.fr/ehic/>] i els estudis del Programa de recerca de la Universitat de la Sorbonne [<https://geographielitteraire.hypotheses.org/>].

També cal destacar els estudis de Phil Hubbard, Rob Kitchin, Brendan Bartley i Duncan Fuller envers els paisatges ideològics i les relacions de poder (*Thinking Geographically: Space, Theory and Contemporary Human*

2.3.1 [El gir espacial. Estat de la qüestió](#)

Els primers estudis importants en el desenvolupament del gir espacial pel que fa a a disciplina literària són els de la narratologia. Aquests analitzen l'estructura del relat, és a dir, els elements del text narratiu i com la relació entre aquests genera significats. La narratologia té un antecedent clar en dos estudis hermenèutics cabdals: primerament, la teoria de la forma espacial de Joseph Frank, publicada l'any 1945 amb el títol *Spatial Form in Modern Literature*, on partint de l'estudi sobre del *Laocoont* de Gotthold E. Lessing, l'autor intentà definir la forma espacial com a producte dels recursos discursius que subvertien la seqüència cronològica a la literatura.²¹

Segonament, l'estudi del crític Mikhaïl Bakhtin, que tindria el seu origen en el formalisme rus de Viktor Shklovski i Vladimir Propp, i que desenvolupava el concepte del “*chronotope*”, terme espai-temporal emprat per a correlacionar estructures de l'espai amb conceptes de temps o amb patrons d'accions.²²

Juntament a Frank i a Bakhtin, és important mencionar alguns dels pares de la narratologia, com Gérard Genette, Roland Barthes o Tzvetan Todorov, a partir dels quals s'han aportat interessants perspectives sobre l'estat actual de l'anàlisi de la literatura des de vessant espacial, per part d'autors com Gabriel Zoran (1984), Ruth Ronen (1986), Janusz Slawinski (1989), Mieke Bal (1997), Marie-Laurie Ryan (2012; 2012b), o Jean-Marie Schaeffer (2012), entre d'altres.

Geography London/New York: Continuum 2002), i els estudis del gir espacial entre violència, memòria i trauma, i topografia de les exclusions, excepcions i violència d'estat, d'Estela Schindel i Pamela Colombo (*Space and the Memories of Violence: Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception* Basingstoke/New York: Palgrave McMillan 2014).

²¹ Frank defineix la forma espacial en una tria d'obres literàries (l'*Ulysses* de James Joyce, l'*À recherche du temps perdu* de Marcel Proust, i la *Nightwood* de Djuna Barnes), les quals concentren accions en un instant del temps que poden percebre's però no relatar-se. Així, per a espacialitzar la forma, Frank enumera tres procediments essencials: en primer lloc, el tall cap endavant i cap enrere entre accions simultànies, és a dir, fragments entremesclats amb diferents seqüències temporalment simultànies; en segon lloc, l'ús de l'exposició distribuïda, o el que és el mateix, dislocar els fragments en una distribució no seqüencial; i en tercer lloc, presentar esdeveniments o personatges de manera discontinua, dit d'una altra manera, distribuir la informació de manera no homogènia. L'estudi de Frank no tractaria exclusivament de l'espai de la novel·la, sinó sobretot de les noves formes de construcció literària que Frank qualifica com a espacials.

²²Per Bakhtin, els “*chronotopes*” determinen la unitat artística de l'obra literària en les seves relacions amb la realitat. Tenen, en primer lloc, una gran importància semàntica i temàtica, ja que són centres organitzadors dels esdeveniments novel·lescs; i en segon lloc, contenen una importància figurativa, ja que aconsegueixen que el temps es materialitzi en l'espai i d'aquesta manera es faci més sensitiu.

Dins de la branca de la narratologia també s'inclouen els estudis de l'espacialització de la semiòtica, anomenats també semiosfera, i desenvolupats per l'investigador Juri M. Lotman (*The Structure for the Artistic Text* 1977), enfocats en les relacions espacials i la seva semantització envers els valors culturals. Segons apunta Ryan (2012:6), Lotman “showed that in literary texts, especially poetry, spatial oppositions such as high and low, right-left, near-far or open-closed are invested with non-spatial meaning, such as valuable-non-valuable, good-bad, accessible-inaccessible, or mortal-inmortal.” També cal destacar dins d'aquest camp autors com George Lakoff, Mark Johnson i Mark Turner, els quals posen el focus en les metàfores espacials contingudes dins el llenguatge ordinari:

(...) these authors believe that the most fundamental human experience consists of apprehending oneself as a body located in space. The embodied nature of mind is reflected in Language by families of metaphors that concretize abstract concepts in terms of bodies moving through or situated in space²³

(Ryan 2012: 6-7)

Una de les altres disciplines humanes que han analitzat la representació de l'espai a la literatura és la geografia, d'on sortirien perspectives comparatistes com l'estudi de la geografia de la literatura, la geocrítica, la geosimbòlica o la geopoètica.

La primera d'elles és l'estudi de la geografia de la literatura, la qual veu en la pròpia literatura una funció social, ja que, segons defensa Bertrand Lévy (2006), la literatura no representa el món com és però sí com hauria de ser, o com podria ser. Tal i com ha defensat El crític el crític literari Robert T. Tally,

Literary cartography or literary geography, as I understand it, operates precisely by virtue of the specifically literary nature of the project, and writing itself is a form of spatialization that depends upon the reader's acceptance of numerous conventions. [...] This is not to say, of course, that the inclusion of maps or illustrations in a work of fiction, criticism, or theory would diminish its engagement with or effectiveness on matters of spatiality, only that the presence of actual maps is not a requirement for literary cartography, literary geography, or geocriticism

(Tally, 2013: 5)

El geògraf Marc Brousseau (1996) explica que tradicionalment, la geografia havia analitzat la literatura des del seu contingut geogràfic; però amb l'aparició de la geografia humana de tipus

²³ Així, termes com amunt i avall equivaldrien a felicitat o tristesa, i davant i rere s'entendrien com a metàfores temporals. Aquests enfocaments, argumenta Ryan [2012], no serien específicament narratològics, sinó que s'aplicarien tant als textos narratius com a la poesia o al llenguatge en general. Per una lectura més acurada, LAKOFF, George JOHNSON, Mark *Metaphors We Live By* Chicago 1980; TURNER, Mark *The Literary Mind* New York 1996.

fenomenològic, “s’y ajoutaient également les ouvrages (auto-)biographiques afin de comprendre dans quelle mesure l’espace est perçu et vécu, c’est-à-dire investi de pratiques, d’images, d’émotions, de significations et de subjectivités” (cit a Ziethen 2013: 16). Tanmateix, argumenta el mateix Brosseau (1996), aquests estudis geogràfics no tingueren en compte les qualitats estrictament literàries del text, és a dir, la poèticitat, la ficció, la imaginació i l’estil, i els investigadors es varen conformar amb extreure dades empíriques del text per tal de provar hipòtesis geogràfiques articulades sobre un referent concret. Als anys noranta, emperò, es produí una forta renovació de l’àmbit geogràfic, quan els investigadors trobaren que les novel·les contemporànies posseïen un pensament espacial molt determinat i una manera específica de fer geografia.

La geografia literària actual pressuposa una relació referencial entre ficció i realitat. Tot i que aquesta relació no es basa en una mimesi, la literatura produeix mons paral·lels que podrien estar relacionats amb el nostre; en aquest sentit, l’espai constituiria una zona de contacte on el mateix espai imaginari se superposa a la geografia real, la supera, la redueix i, de vegades, hi entra en contacte. Entre els autors referencials d’aquest període de la geografia de la literatura cal destacar Franco Moretti i Barbara Piatti. La tesi principal de Moretti és que la geografia determina el gènere narratiu, “habiendo llegado incluso a generar por sí sola la novela europea moderna” com apunta Matías (2014: 195); seguint aquest precepte, Moretti advocaria per la creació d’una carta geogràfica de la literatura, un mapa entès no com una metàfora sinó com un instrument analític que reveli gràficament el patró espacial dels textos²⁴. Barbara Piatti, en canvi, pretén escriure la història de la literatura des del punt de vista de l’escenari, fins i tot des del lloc de l’acció. Així, segons Piatti, la literatura construiria llocs i espais de vegades totalment ficticis, i de vegades situables i reconeixibles geogràficament.²⁵

Dins la mateixa disciplina de la geografia trobem l’estudi de la geocrítica, fundada pel teòric francès Bertrand Westphal, i centrada en la interacció entre espais humans i textos literaris des de l’àmbit de la mateixa geografia. Aquesta premissa, emperò, no es basa en una geografia real, sinó en una de més o menys imaginària, ja que analitza les imatges i significacions que produeix el text, i no pas els referents o referències d’aquest; dit d’una altra manera, la geocrítica estudiaria el paisatge, fet que l’allunya de la geografia referencial, dedicada a l’estudi del mapa. La geocrítica ve motivada, segons el propi Westphal, per l’auge de la temàtica

²⁴Per aprofundir en la geografia de la literatura morettiana (2001; 2007).

²⁵Piatti *et al.* ‘Mapping Literature. Towards a Geography of Fiction’, *Cartography and Art*, Berlin/Heidelberg, Springer, 2009 pp. 177-192.

geogràfica a la literatura contemporània, que testimonia un cert retorn del real a literatura; però també per la importància creixent de l'espai a la filosofia actual, impulsada principalment per Gilles Deleuze i Felix Guattari.

La geocrítica reposa sobre tres premisses teòriques complementàries: l'espai-temporalitat, la transgressivitat i la referencialitat. La primera premissa parteix de les teories espai-temporals de principis del segle XX de Henri Poincaré, Hermann Minkowski i Albert Einstein, les quals transformaren radicalment la visió de la preponderància del temps per sobre de l'espai; com apunten Ximena Figueroa i Ninoska Vera,

(...) esta especulación sobre la espacio-temporalidad es de importancia interdisciplinaria, en la medida que todo enfoque de la espacialidad literaria o, más globalmente, de la espacialidad estética es parte de un conjunto que comprende al menos la geografía, la arquitectura y el urbanismo

(Figueroa, Vera 2015: 123)

Per definir la transgressivitat, o el que és el mateix, la mobilitat de l'espai, Westphal es recolza en la dialèctica entre territorialització i desterritorialització de Gilles Deleuze i Felix Guattari²⁶, amb l'objectiu de repensar el vincle entre els espais humans i la literatura, sobretot tenint clara la interacció entre l'espai real i les representacions de l'espai. El mètode, doncs, consisteix en escollir un indret carregat d'història i cultura, i comparar les diferents imatges proposades per diversos escriptors per tal d'explorar la seva memòria literària. Pel que fa a la referencialitat, aquesta té el seu origen en la conjunció entre el món i el text, és a dir, el vincle entre allò real i allò ficcional, i entre els espais del món i els espais del text.

L'enfocament geocrític, cal dir, pretén ser alhora sincrònic, diacrònic, temològic i imagològic. Els seus principis, la multifocalització, la polisensorialitat, tant visual com sonora i olfactiva, així com la seva visió estratigràfica, que inclou estrats verticals i temporals, tindrien com a objectiu, en primer lloc, diversificar les perspectives i contrarestar subjectivitats; en segon lloc, revelar el caràcter dinàmic de la representació espacial en la literatura; i en darrer lloc, adquirir un coneixement més inclusiu i general sobre el vincle entre el món que ens envolta i el de les nostres fantasies.

La tercera branca provinent de la geografia és la de la geosimbòlica on destaca la figura de Daniel-Henry Pagueux.²⁷ La geosimbòlica beu, igual que la geocrítica, de la geohistòria

²⁶Per ampliar ambdós conceptes, Deleuze, Guattari 1997.

²⁷Henri Pagueux "De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire: littérature générale et comparée et géographie" *Géocritique Mode d'emploi*, Limoges: Presses universitaires de Limoges 2000

impulsada per Fernand Braudel²⁸, així com dels estudis topofílics de la representació de l'espai, la seva percepció i la seva significació psicològica, desenvolupats per Gaston Bachelard, i més recentment, per Yi-Fu Tuan.²⁹ La geosimbòlica obre el camp a l'imaginari geogràfic i a d'altres produccions culturals, tals com la pintura o la fotografia.

També cal destacar dins d'aquesta arrel geogràfica els estudis de geopoètica, desenvolupats per Kenneth White³⁰, i centrats en la relació entre la creació literària i l'espai, però també en la forma com ambdós es configuren. Aquest camp disciplinar, d'arrel nietzscheniana, intenta unir la filosofia, les ciències i les arts amb l'objectiu de situar al centre de la reflexió la vinculació de la humanitat amb la terra, i àdhuc estudiar les complexes relacions entre el jo, la paraula i el món. Rachel Bouvet (2011) especifica que la geopoètica és alhora un camp de recerca i de creació destinat a conciliar dos enfocaments diferents, un orientat al coneixement i marcat pel rigor i la lògica, i l'altre enfocat cap a l'escriptura i la pràctica artística on es posen en jocs les fonts d'intuïció i de sensibilitat. Els geopoetes es distingeixen per un nomadisme tant intel·lectual com físic, afavoreixen els viatges, el moviment i la transgressió de les fronteres geogràfiques, lingüístiques i disciplinàries. El seu camp d'exploració físic i literal, seguint aquests postulats, són les ciutats, els deserts, els rius, els oceans i els boscos.

Per últim destaquem l'Ecocrítica, vessant d'arrel nord-americana, i centrada en l'estudi de la representació de la relació entre l'ésser humà i el medi ambient. L'ecocrítica incideix en les percepcions que els textos literaris brinden envers les relacions entre l'individu i el medi ambient, amb l'objectiu de veure si l'ésser humà ha viscut en harmonia amb l'entorn natural, o bé la seva relació ha estat conflictiva i s'ha limitat a una explotació per part d'aquell.³¹

Catrin Gersdorf i Sylvia Mayer proposen una definició més acurada de l'ecocrítica. Per ambdues, aquesta disciplina

pp. 125-160; "Éléments pour une Géosymbolique. Littérature Générale et Comparée et Géographique" *Savoirs et littératures. Literature, the Humanities and the Social Sciences*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2000 pp. 75-92.

²⁸La geohistòria, amb la figura de Fernand Braudel al capdavant (*El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* México: Fondo de cultura económica 1987) analitza les relacions que una societat manté amb el seu entorn espacial al llarg de la història; així, la geohistòria no només pretendria localitzar fets passats, sinó que també estudiaria el paper de l'espai en els processos històrics, i la manera com aquests encaixen en una dimensió espacial determinada.

²⁹Gaston Bachelard és una figura important en l'anàlisi del espais del llenguatge formats per la imatge. Els espais que el filòsof francès analitza són els espais feliços que ell anomena topofílics, dins els quals veiem determinat el valor humà dels espais de possessió, d'aquells espais estimats i defensats contra les forces adverses que provenen de l'exterioritat. Per aprofundir, Gaston Bachelard [2013]; Yi-Fu Tuan [1974;1980;2015].

³⁰Kenneth White *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique* Paris: Grasset 1994. Resulta instructiu consultar la pàgina de l'Institut Internacional de Geopoètica dirigida per Régis Poulet <https://www.institut-geopoetique.org/es>

³¹Per aprofundir en el terme, Garrard (2012), Greve, Zappe (2019).

(...) re-examines the history of ideologically, aesthetically, and ethically motivated conceptualisations of nature, of the function of its constructions and metaphorisations in literary and other cultural practices, and of the potential effects these discursive, imaginative constructions have on our bodies as well as our natural and cultural environments

(Gersdorf, Mayer 2006: 10)

Recentment, els estudis postcolonials han assimilat també aquest enfocament ecocrític per poder abordar, dins l'àmbit de la literatura, temes més explícitament ecològics com ara la contaminació, la gestió de residus i l'accés a l'aigua potable.³²

³²Per a més informació, DeLoughrey, Elizabeth Handley, George B. (ed) *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment* New York: Oxford University Press 2011.

2.3.1 L'Espai narratiu

A l'àmbit de la literatura, l'espai juga un paper fonamental com un ecosistema dins el qual els personatges es mouen, viuen i es relacionen entre ells. Tradicionalment, la teoria literària havia relegat l'espai a les esferes de l'ambientació i de la descripció, excloent-la així mateix de qualsevol progressió cronològica, desenvolupament dels personatges o producció de significats. Jean Weisgerber (1978), davant d'aquesta visió arcaica, intentà aportar una nova mirada sobre la representació de l'espai literari. Weisgerber tenia una visió dual de l'espai: d'una banda, era el producte d'un procés dinàmic que implicava diversos punts de vista (narrador, personatges, lector); de l'altra, era la base d'un model que s'estenia a tots els nivells de la història. Partint d'aquesta dualitat, Weisgerber definí l'espai literari una construcció representada ficcionalment a través dels gestos, les emocions i els sentits (oïda, tacte, olfacte, vista), el qual donaria accés al sentit total de l'obra.³³

Aquesta visió de l'espai literari compleix una important funció sintàctica, però també semàntica, referencial, simbòlica, i en gran mesura, compositiva i estructuradora, i no només remet als personatges, sinó també es configura com una senyal que

(...) despliega una destacada labor estructural; determina la sintaxis narrativa a través de la organización de los diversos emplazamientos, pero también vincula las formas a los sentidos y condiciona la interpretación de la realidad del universo ficcional

(Álvarez Méndez 2002: 16)

No oblidem que l'espai literari és en sí mateix un univers ficcional, com apunta Ruth Ronen: "(...) the domain of settings and surroundings of events, characters and objects in literary narrative, along with other domains (story, character, time and ideology), constitutes a fictional universe" (Ronen 1986: 421); dit d'una altra manera, tota obra literària seria un univers ficcional creat a partir de la imaginació de l'autor, el qual projecta una nova realitat, diferent de la normal, conformada per mons literaris dotats de consistència i realitat, i regits

³³ També caldria afegir aquí els estudis de Henri Mitterrand (*Le discours du roman* Paris: Presses Universitaires de France 1980) i Roland Bourneuf ("L'organisation de l'espace dans le roman", *Études littéraires*, 3, 1 Québec 1970 pp. 77-94), els quals navegaven sobre la mateixa interpretació d'aquest espai literari, sense, però, aconseguir formar un marc teòric substancial i coherent.

per la lògica del *com si*,³⁴ on es permet captar l'espai i transformar-lo. En aquesta esfera, com diu Schaeffer (2009), personatges, espais o esdeveniments, tindrien un estatus ontològic diferent de les entitats reals, encara que es refereixin parcialment a aquestes entitats.

La funcionalitat narrativa de l'espai conté dos nivells essencials: referencial i simbòlic. La funció referencial és un treball de mimesi fonamental per intergrar el lector dins el relat. Aquest procés, no cal dir, facilita una labor de percepció i d'interpretació dels successos narratius plasmats a les obres literàries, ja que introdueix coordenades concretes i reconeixibles pels receptors, i d'aquesta manera aconseguix que aquests vinculin els significats que apareixen al discurs narratiu amb termes que fan referència a una realitat coneguda. Aquest treball mimètic, que plasma les sensacions generades en una obra literària a través de l'espai, estableixen un espai ficcional que no seria un mer punt geogràfic on situar l'acció, sinó un espai vivencial amb vida pròpia i amb una funcionalitat simbòlica que uneix el propi espai amb els aconteixements succeïts i els personatges que es mouen pel seu interior. Aquesta capacitat simbòlica dona lloc a l'espai psicològic, és a dir, la reconstrucció de les impressions psíquiques dels personatges que es relacionen amb ell.

L'espai representat a la literatura, per tant, seria en sí mateix una abstracció derivada de les realitats en què ens movem, i que l'autor tracta d'humanitzar i qualificar a través de la metaforització, tot emprant una sèrie de termes concrets (com univers, món, escenari, etc.) que al·ludeixen a un àmbit en què es viu, i dins el qual podem albirar vida i moviment gràcies als autors, però també als personatges representats. Aquests espais o mons imaginaris són anomenats pel mateix Gullón espais simbòlics, i estan vinculats a estats d'ànim i a predisposicions mentals.³⁵

La representació d'aquests espais, segons Gullón, està plagada de paraules recurrents que respondrien a dues ordres: espacials i simbòliques.³⁶ Des del punt de vista del mateix Gullón, l'associació d'aquestes paraules afavoreix la suggestió dels espais que el narrador pretén plasmar a les seves recreacions fictionals, uns espais que gràcies a la paraula, deixen de ser

³⁴ Per Wolfgang Iser (*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* Baltimore: Johns Hopkins UP 1978) la ficció, reproduïx les paraules d'Iser Zetterberg Gjerlevsen, "always contains a representation of something, but its very fictionality shows that what is represented is merely an 'image', is put in parentheses and thus accorded the status of an 'As If'" (Gjerlevsen 2016:7). Kate Hamburger (*The Logic of Literature* Bloomington: Indiana UP [1957] 1993), per la seva part, distingeix entre una estructura com a "fictícia" que entén com a "fingit" i una estructura pròpiament "fictícia". A partir d'aquesta distinció argumenta que la ficció no és només un món de realitat, sinó que apareix momentàniament com un món de realitat.

³⁵ Els espais simbòlics, així mateix, estarien constituïts per atmosferes peculiars i vagues, àdhuc per ombres estranyament familiars que circulen per la seva superfície.

³⁶ Així, per Gullón, conceptes com món, univers, ambient, atmosfera, àmbit, zona, mirall, reflex, somni, visió, al·lucinació, ensenyació, deliri, imatge, penombra, u ombra, correspondrien al primer ordre. Per la seva part, màgia, fantasmal, espectral, fictici, fantàstic, creat, al·lucinant, irreal, neutral, crepuscular, oníric, irracional, poètic o insòlit, farien referència a conceptes de caràcter simbòlic.

estàtics i passius, per transformar-se en personatges mòbils i actius. Ara bé, com es representa l'espai narratiu? Aquest està representat de dues maneres: com a indret i com a espai. L'indret és la posició geogràfica on se situen els actors i on se succeeixen els aconteixements; és, en aquest sentit, la forma física, mesurable matemàticament, de les dimensions espacials.

L'espai com a indret emprava la descripció com a eina primordial; aquesta, que es centra en l'essencialitat de l'espai, constitueix un element cabdal de la trama i la organització narrativa, i consta de dos components: la denominació i l'expansió o amplificació, que varien segons el context històric i cultural on s'inserten les obres literàries. Així mateix, la denominació es basa en mots topogràfics i situacionals, mentre que l'amplificació (o expansió) nodreix aquests mots d'una sèrie d'elements ornamentals i de raonaments que poden generar canvis al ritme narratiu. Segons Mainer, "(...) Cada elemento de los que incorporamos se proyecta sobre un personaje que nos interesa, anticipa lo que contaremos luego, nos ayuda a entender, lo que quizá se ha eludido" (Mainer 2000: 170-171). La descripció, és important ressaltar, té la capacitat de provocar una efecte de realitat sobre el lector, i afavorir d'aquesta manera la cohesió textual; alhora, els personatges queden perfectament definits gràcies als indrets en els quals viuen i als objectes que els envolten; aquests últims, cal matisar, són descrits com a fenòmens concrets, ficticis o reals, però tots es representen amb un notable èmfasi pel que fa al seu aspecte sensorial: l'objectiu principal d'aquesta tasca no és la mera identificació d'aquests fenòmens concrets, sinó la seva representació a partir de l'atribució paradigmàtica d'una sèrie de qualitats que els caracteritzen.

La descripció de l'espai sovint està lligada a la percepció narrada de l'espai. Així, podem parlar de percepció narrada de l'espai si un acte de percepció s'indica amb un *verbum sentiendi* o si un d'aquests hi està implicat. En aquest darrer cas, els dispositius importants són la subjectivitat, la relació de la percepció amb la part que percep, i l'actualitat. És en aquest punt quan l'indret es converteix en espai, quan és contemplat des d'un punt perceptiu concret. Així, podríem diferenciar la representació de l'espai a la ficció entre el lloc d'acció, identificat amb l'indret, i el lloc d'actuació, això és, un espai de funcionament dinàmic on l'espai es tematitza i es converteix en objecte de representació per sí mateix.

Tant si parlem de lloc d'acció com lloc d'actuació, la presentació de l'espai en un relat ficcional té l'origen en un punt de vista concret i una perspectiva determinada, no general ni homogènia, ja que cada persona percep la realitat d'una manera diferent. Des d'aquest punt determinat, la mirada és capaç d'observar la presentació de formes, volums, colors i

dimensions, una activitat perceptiva, que també té en compte la resta de sentits, i que estaria condicionada per les distàncies, no només físiques, sinó també psicològiques, les quals juguen un paper cabdal en aquest procés:

La distancia desde la que se desarrolla la contemplación determina el objeto observado, puesto que la imagen del espacio variará no sólo si el punto de visión se encuentra situado más cerca o más lejos, sino también en el caso en que el individuo que visualiza lo haga de una manera no estática, logrando así que el objetivo espacial se presente más definido cuando se acerca a sus límites y más difuso cuando se aleja de estos

(Álvarez Méndez 2002: 57-58)

Dit d'una altra manera, i seguint Gullón, la situació en la qual ens trobem enfront l'espai i els objectes que es reparteixen per la seva superfície influeix directament en la nostra reacció: “Las cosas nos confortan o nos alarman, nos atraen o nos impulsan a huir (...) el horizonte que se abre puede corresponderse con una porosidad del alma, sentida, y no sólo metafóricamente, como apertura” (Gullón 1980: 19).

En efecte, a la narrativa, la perspectiva³⁷ influencia en la posició,³⁸ però també en la personalitat i els valors del narrador i dels personatges representats a la història ficcional – com hem indicat amb anterioritat, la perspectiva mateixa és un posicionament particular del narrador dins l'espai de la història—. Aquest posicionament pot coincidir amb la ubicació d'un personatge concret els moviments del qual són seguits pel narrador; o bé pot moure's per una zona determinada a mesura que el focus del discurs s'alterna entre diferents individus. Així, les diferents perspectives poden ser externes o internes, segons si provenen d'un agent anònim situat fora del relat, o bé d'un personatge que participa activament dins el propi relat,³⁹ però no són mai perspectives buides ni innocents, sinó que depenen sempre de la

³⁷ La perspectiva ha estat anomenada també pels investigadors de la narratologia amb conceptes metafòrics com reflector, focalització, filtre, inclinació, enfocament d'interès, o finestra. Nosaltres mantindrem aquí el concepte de perspectiva.

³⁸ Així, efectes com el d'apropar o allunyar poden variar la distància entre la situació espacial de l'observador i els esdeveniments narrats; aquest canvis d'enfocament, poden moure objectes de descripció del primer pla al fons, o viceversa.

³⁹ No entrarem en profunditat en l'estudi a l'àmbit narratològic de l'espai; el que sí farem és aportar referències d'alguns autors com Percy Lubbock (*The Craft of Fiction* London 1972) o Norman Friedman (“Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept” Stevick, Ph. (ed) *The theory of the Novel* New York 1967 pp. 108-137) els quals haurien elaborat una classificació de les diferents perspectives que es poden apreciar als relats literaris.

També cal destacar aquí el cercle tipològic de Franz K. Stanzel (*A theory of Narrative* Cambridge [1955] 1984), tot i ésser criticat per altres investigadors de la narratologia com Dorrit Cohn (“The Encirclement of the narrative: On Franz Stanzel's theory des Erzählens” *Poetics Today* 2 157-182 1981), Erwin Leibfried (*Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie* Stuttgart 1970), o Gerard Genette (*Narrative Discours. An Essay in Method* Oxford [1972] 1980), el qual proposà un model homològic de la perspectiva narratològica, defensada també per William F. Edmiston (*Hindsight and Insight: Focalization in Four Eighteenth-*

pròpia percepció de qui ho observa i ho transmet. En la perspectiva interna, cal dir, el personatge de la història mostra el seu propi interior, una particularitat que permet percebre i identificar el comportament i l'actitud d'altres personatges.⁴⁰

Com veiem, l'espai literari està dotat d'una capacitat significativa gràcies als diferents ambients que atorguen un contingut semàntic a la seva estructura com la trama, els objectes repartits pels seus dominis, i els personatges,

(...) cuyas actitudes y miradas condicionan y humanizan el significado de determinados espacios que, en ocasiones, reflejan mediante procesos metafóricos y metonímicos a los propios actantes de las novelas, concretamente, a sus sentimientos, ideas o actos

(Álvarez Méndez 2002: 18)

L'espai, en aquest sentit, es pot narrar de diverses maneres: pot ser esmentat pel narrador o pels personatges, pot ser antropomorfitzat, al·legoritzat, percebut o descrit, i també pot ser escenari o objecte de reflexions. La narració de l'espai, així mateix, està composta de dues formes: el nivell de l'espai i de les seves propietats dins del món narratiu, i la forma com es narra l'espai en la presentació de la història ficcional.

La narració de l'espai rau en la totèmica estructuració genettiana *histoire / récit*, essent la primera la història narrada en la seva seqüència cronològica i casual d'esdeveniments, i la segona, el com de la representació d'una història, organitzada per paràmetres de temps, estat d'ànim i veu. Mieke Bal (1997) segueix la mateixa estructura genettiana, però emprà diferents vocables: *fabula* per definir la narració històrica, i *story*, que l'entén la presentació de la història sota una unitat de percepció. Bal, seguidament, distingeix dues formes en la història: l'espai com l'entorn del personatge que percep (*frame*), i l'espai com a objecte de la narració (*tematized space*). Altres especialistes de la narratologia com Ruth Ronen (1986), defineixen *frame* com

Century French Novels Pennsylvania State 1991); tanmateix, aquesta visió genettiana no ha estat exempta de controvèrsies per part d'alguns autors com Monika Fludernik ("New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing" *New Literary History* 32 2001 619-638), o Gérard Cordesse ("Narration et focalization" *Poétique* 19 1988 487-498).

En tot aquest camp de teorització sobre la perspectiva, també cal incloure autors com Mieke Bal (1987), Pierre Vitoux ("Le jeu de la focalisation" *Poétique* 13 1982: 359-468), Alain Rabatel ("L'introuvable focalisation externe: De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur." *Littérature* 107, 1997: 88-113), Wolf Schmid (*Elemente der Narratologie*. Berlin (2005) 2008: 137-138), Ulrich Broich ("Gibt es eine 'neutrale Erzählsituation'?" *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 33, 1983:129-45), Robert Scholes (*The Nature of Narrative. 40th anniversary ed.* London (1966) 2006), Richard Aczel ("Hearing Voices in Narrative Texts." *New Literary History* 29, 1998:467-500), o Roger Fowler ("How to See through Language: Perspective in Fiction." *Poetics* 11, 1986:213-35).

⁴⁰ Tinguem molt present que percebre l'espai és percebre els seus rumors, els seus moviments i la seva vida, i "reconocerlo impregnado de temporalidad, de latencias que acaso están siendo ocurrencias en otra parte (...) Pensándolo como una realidad y como una fuerza, abarca lo que es y lo que puede ser, lo que vemos (...) y lo que intuimos o pensamos" (Gullón 1980: 8).

un indret fictici, i àdhuc l'entorn real o potencial dels personatges i dels objectes de la ficció: “A frame, as defined here, is a strictly spatial concept, designating the locations of various fictional entities. Various expressions in the text construct different types of frames which compose the global structure of the space of a story” (Ronen 1986: 421). Gabriel Zoran (1984), tot i no fer referència a aquesta terminologia, ofereix una distinció interessant, composta per tres nivells especialment dissenyats per a l'espai en la narrativa: un nivell “topogràfic”, un nivell “textual”, i un nivell “cronotòpic”, que denoten capes físiques relacionades amb l'acció i amb la visió de l'espai. En aquest sentit, Zoran concep el nivell cronotòpic com el model del com de la narració, i el nivell topogràfic com el model del què. Més recentment, Marie-Laure Ryan (2012), ha proposat una distinció de l'espai narratiu en cinc formes i nivells diferents que tot seguit resumim.

El primer nivell són els marcs espacials, els quals corresponen a l'entorn immediat dels esdeveniments, com serien per exemple la sala d'estar, el dormitori o el port. Aquests se succeeixen seguint el moviment dels personatges, s'organitzen jeràrquicament per relacions de contenció, i els seus límits poden ser clars o difosos.

El segon nivell és l'entorn, més estable que els marcs espacials, i fa referència, de manera més general, a l'entorn social, històric i geogràfic en què es desenvolupa la trama. El tercer nivell, l'espai de la història, és l'espai rellevant per a la trama, tal com l'il·lustren les accions i els pensaments dels personatges; així mateix, inclou tots els marcs espacials, àdhuc els indrets esmentats a la història, però sense estar vinculat a un esdeveniment. L'espai de la història, en aquest sentit, es basa sobre coneixements culturals i experiències reals.

El quart nivell és el món de la història, el qual, segons Ryan, seria la combinació de l'espai de la història i la imaginació del lector envers la base del coneixement cultural i l'experiència del món real. Així, mentre l'espai narratiu consisteix en llocs seleccionats separats per buits, el món narratiu, concebut per la imaginació, esdevé una entitat geogràfica coherent, unificada, ontològicament plena i existent materialment, fins i tot quan es tracta d'un món de ficció que no posseeix cap d'aquestes propietats. Per tant, en una història que faci referència tant a llocs reals com imaginaris, el món narratiu superposa els llocs propis del text a la geografia del món real; per altra banda, en una història que transcorri en paisatges totalment imaginaris, els lectors assumeixen que el món narratiu s'estén més enllà dels llocs anomenats al text i que hi ha un espai continu entre ells, tot i que no poden omplir aquest espai amb característiques geogràfiques.

El cinquè i darrer nivell és l'univers narratiu, el qual Ryan el defineix de la següent manera:

(...) the world (in the spatio-temporal sense of the term) presented as actual by the text, plus all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies (...) For a possible world to be part of the metaphorical concept of narrative universe, it must be textually activated

(Ryan 2012: 3-4)

Tots aquests nivells es descriuen aquí, des d'una perspectiva estàtica, com els productes finals de la interpretació, però es van revelant progressivament al lector a través del desplegament temporal del text. Aquesta textualització esdevé una narrativització quan l'espai no es descriu per sí mateix, sinó que es converteix en l'escenari d'una acció que es desenvolupa en el temps.⁴¹

En la narració de l'espai literari un dels elements fonamentals, i que determina la dimensió espacial, és el context: “los diferentes contextos, en relación con el espacio que rodea la conversación, pueden influir en el desarrollo de la trama, puesto que tan importante como la propia conversación es el espacio en la que ésta tiene lugar” (Álvarez Méndez 2002: 77). També prenen especial rellevància el ritme, el to de l'expressió verbal, o la mateixa forma narrativa (diàleg, monòleg, etc). Tots aquests aspectes esdeven cabdals a l'hora de recrear l'espacialització dels textos literaris. Natàlia Álvarez distingeix set tipus de recreacions espacials: els espais estereotipats; l'espai únic enfront l'espai plural; l'espai detallat enfront

⁴¹ Anant més enllà de la naturalesa purament estructural i jeràrquica de l'enfocament de Ryan, un dels perspectivistes narratològics de l'actualitat, Ansgar Nünning, examina els tres processos pels quals opera la producció de l'espai de ficció i n'enumera els següents: el primer seria la selecció, o eix paradigmàtic; el segon, la combinació/configuració, o eix sintagmàtic; el darrer seria la perspectiva, o el que és el mateix, l'eix discursiu. Nünning defineix el primer procés com la selecció d'elements extratextuals i intertextuals, és a dir, material referit tant a l'entorn social com a textos literaris anteriors. El comparatista incideix sobretot amb els elements extratextuals, ja que permeten destacar la relació entre espais narrats, espais reals i models culturals d'espai. El procés de selecció il·lustra que el text literari no es modela a partir de la realitat, sinó que construeix un espai pròpiament fictici a partir de fragments heterogenis que ell mateix és capaç de reordenar i modelar. Aquesta observació porta a l'autor al segon procés de la producció literària de l'espai, el de la configuració, en el qual s'estableixen relacions entre els elements espacials escollits. La configuració, per Nünning, opera a partir de processos narratius i estètics propis de la literatura, fent emergir un tot coherent. Tanmateix, subratlla que aquest univers continua essent un simulacre, ontològicament molt diferent del món real. Així, invocant la noció d'estructura de Fredric Jameson, Nünning insisteix en el fet que l'estructura espacial d'un text literari és més que la suma de les seves parts.

Pel que fa a la perspectiva, aquesta determina si l'espai de ficció es construeix a partir d'un o més narradors, diàlegs entre personatges, veus d'adults o nens, narradors fiables o poc fiables, etc. Nünning, per definir la perspectiva, empra la noció d'aquesta des del punt de vista de Manfred Pfister (*The Theory and Analysis of Drama* Cambridge: Cambridge UP (1977) 2000) i ho transmet a la narrativa, amb alguns ajustaments menors sobre les relacions entre les perspectives, i amb un aspecte important: la narració no només inclouria personatges, sinó també un narrador la perspectiva del qual es defineix en termes similars a la d'un personatge, com un conjunt de idiosincràcies psicològiques, actituds, normes i valors, un conjunt de propietats mentals i un model del món.

l'espai vague; els espais semiotitzats; els espais simbòlics; els espais liminals; els espais del camí, de la ciutat, de la casa, de la corporeïtat, i l'espai com a reflexió dins la pròpia història. Els espais estereotipats, en primer lloc, són aquells en els quals un espai (i l'acció que se'n deriva), a causa de la seva constant utilització al llarg de la tradició literària, s'ha convertit en un *cliché* – Álvarez Méndez posa d'exemple els espais bucòlics sota la llum de la lluna on es produeixen escenes romàntiques.

En segon lloc, l'espai únic enfront l'espai plural. Per il·lustrar aquesta dicotomia, Álvarez fa referència a l'existència, dins de qualsevol relat, d'un espai únic i exclusiu on es desenvolupa la història, o “bien la presencia de un ámbito único que goza de mayor relevancia pero que, a su vez, se desglosa en otros lugares concretos que en él se encuadran” (Álvarez Méndez 2002: 83).

En tercer lloc, l'espai detallat enfront l'espai vague; per l'autora, l'espai es pot presentar d'una manera més detallada, o bé més global, en funció de la distància i la perspectiva des de la posició del personatge que ho contempla. Aquests espais es diferencien segons si el text “presenta unos simples rasgos significativos” o bé un “retablo que abarca la totalidad del ámbito descrito” (Álvarez Méndez 2002: 84).

En quart lloc, els espais semiotitzats. Per definir aquests espais, així com les diferents antinòmies d'aquests, Álvarez Méndez emprà la classificació de Weisberger (‘Notes sur la représentation de l'espace dans le roman’ *Revue de L'Université de Bruxelles* 2-3 1971 pp 149-165) i les modificacions posteriors de Guijarro García (‘Análisis semiótico del espacio en el texto narrativo’ *Actas del III Simposio Internacional de la AAS* Granada 1990 pp 261-273). Així, segons el subjecte que focalitzi els espais poden ser pròxims o llunyans, esquerra o dreta, alt o baix, amunt o avall, davant o darrere; segons la comunicació, obert o tancat, dins o fora; segons les mesures, gran o petit, finit o infinit, limitat o il·limitat; segons la forma, curvilini o recte, simètric o asimètric; segons el moviment, pot ser dinàmic o estàtic; segons la continuïtat, l'espai pot ser continu o discontinu; segons el grup, pot haver-hi espais units o separats, individu o grup, privat o públic; segons les qualitats de l'objecte pot ser ple o buit, líquid o sòlid. Per últim, les oposicions tradicionals amb una forta càrrega simbòlica, com per exemple camp o ciutat, cel o terra.

En cinquè lloc, els espais simbòlics, els quals estarien transformats pel pensament i la imaginació creadora de l'autor, i que doten l'espai d'una significació simbòlica; en aquest apartat, Álvarez Méndez exposa els següents: espais mítics, espai dels somnis, espais de formes geomètriques diverses –circulars, esfèriques, triangulars, o quadrades–; espais aïllats i incomunicats, com les illes o els laberints, presentats com a espais enigmàtics i inaccessibles

amb un significat complex i difícil; espais simbòlics, com per exemple els jardins, naturals i alhora produïts per la mà de l'espècie humana; espais paradisiacs, perduts i no assolibles; espais aquosos i marins, convertits en símbols de llibertat, infinits, però també abominables, monstruosos i perillosos; espais ideològics o classistes, acotats a certes classes socials i grups ideològics concrets on cada personatge "tiene un lugar propio en el que se encuadra y al que pertenece" (Álvarez Méndez 2002: 123); per últim, l'espai de l'úter matern, plasmat metafòricament com a llar de naixença.

En sisè lloc, els espais limítrofs, que Álvarez assimila a espais de trànsit: la llacuna, els rius i ponts, que separen el món, i alhora desenvolupen una tasca d'unió i de comunicació. D'entre aquests, cal destacar també el jardí, el mar, la platja, la porta o els vidres, i àdhuc els espais antropomòrfics:

Las fronteras espaciales, en sus diversas modalidades, son esenciales para que se desarrollen los acontecimientos y la vida de los personajes con total normalidad. De ahí que cuando se desdibujan o desaparecen, se vea tambalear la existencia del mundo y de las propias figuras que lo habitan

(Álvarez Méndez 2002: 127)

En setè lloc, els espais del camí, de la ciutat, de la casa, i de la corporeïtat. Aquests espais, és important remarcar-ho, són espais propis de la metaforologia, tal com la defineix Hans Blumenberg.

Per entendre la metaforologia és important aturar-se breument aquí i definir els seus trets principals. Blumenberg entén la metaforologia una teoria de les representacions que l'individu crea envers la seva existència i el món que l'envolta. El filòsof, emperò, no es pregunta per tot allò que pugui haver-hi rere d'aquestes imatges, sinó la funció que desenvolupen en el procés històric, i àdhuc en l'enteniment dels individus sobre sí mateixos i sobre el món; per Blumenberg, doncs, les metàfores, posseïdores d'un contingut significatiu propi i no conceptualitzable, són un element irrenunciable i inel·ludible per a la relació de l'individu amb el món.

L'origen de la metaforologia blumenberguiana parteix d'un pensament fenomenològic al qual li extreu, en primer lloc, la lectura del concepte "món" com a plenitud, individualment inabastable en termes d'horitzó; i en segon lloc, la distinció entre el món vivencial subjectiu (que Blumenberg relaciona amb el destí) i el món objectiu científicament assegurat i teòricament dominable. La metaforologia, en aquest sentit, es comprèn a sí mateixa una ciència auxiliar de la història conceptual, ja que prèviament i dessota les transformacions conceptuals de superfície, rau en aquells usos històricament indagables de les metàfores que Blumenberg denomina "metàfores de fons". Aquestes, cal remarcar, esdevenen els marcs

últims de les decisions i les conjetures prèvies amb les que, presos d'*horror vacui*, el subjecte emplena els espais en blanc de les pròpies retícules conceptuais.

Hem de tenir present que la relació de l'ésser amb la realitat és indirecta, complexa, ajornada, selectiva i per davant de tot, "metafòrica", i, per tant, l'única possibilitat del subjecte per accedir a la realitat és de tipus simbòlic. Blumenberg, per aclarir aquest fonament, es val de la definició d'aquell *animal symbolicum* cassirerià i que hem pogut analitzar profundament al marc referencial de la *Significació*. Aquest subjecte simbòlic, un cop activa l'acció de representar, retira la mirada d'allò que li resulta inhòspit per dirigir-la cap a tot allò familiar. En aquest sentit, el subjecte, emprant la retòrica de Jorge Pérez de Tudela Velasco, qui ho exposa a la introducció de *Paradigmas para una metaforología* de Blumenberg (2003a), esdevindria un animal simbòlic i metafòric que sobreviuria projectant determinacions de tot allò indeterminat, i imatges cristal·litzades que ja no poden ser

(...) "verdades últimas, ontologías o historias del ser o metafísicas", sino, sencillamente "algo interpretable que precede a otra cosa interpretable", auténticas ilusiones ópticas que hacen como si aprehendiesen efectivamente algo, y que el saber desvanece; pero que también constituyen la única vía de acceso a eso que, sin ellas, seguiría siendo para nosotros total y absolutamente desconocido e inquietante

(Blumenberg 2003a: 33)

Tornant al fil anterior, convé indicar que l'espai del camí proposat per Natàlia Álvarez estaria metafòricament concebut com un símil de la vida de la subjectivitat i la seva existència vital. Es tracta d'un àmbit extern, i alhora d'un espai per on els personatges transiten, transformant l'espai i el paisatge segons la percepció del propi personatge. Així mateix, a mesura que avança aquest viatge experiencial i existencial, el personatge s'apropia del paisatge i del camí, fins el punt que aquests poden convertir-se en un reflex de l'estat d'ànim del propi personatge.

Álvarez també parla de l'espai de la ciutat; per l'autora, la ciutat pot ser referencial i fruit de la imaginació creadora, del deliri, o del somni de l'autor. En aquest sentit, la ciutat literària, en sí mateixa, és un microcosmos que abarca ambients, personatges i aconteixements, i en el qual s'hi inserten diversos plans: l'espai social, l'espai econòmic, o l'espai polític, els quals conformen la cultura d'aquella ciutat. També podem distingir dins les seves entranyes la lluita entre espais contraposats, com els espais públics i els privats, el centre i la perifèria, els àmbits de la pobresa i la riquesa, etc. Com expressa Prado Biezma (*Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo* Madrid 1999), fragment que cita Natàlia Álvarez,

(...) la ciudad es metonimia simbólica de la sociedad civil y, como tal, es presencia principal de toda novela que intenta comprender y explicar al hombre desde la perspectiva de las estructuras materiales de la Historia (...) Grandes urbes o pequeñas ciudades de provincia, en las que las calles, los grandes edificios, las casas, las puertas y las ventanas tejen una red de dictados y de silencios colectivos, históricos o contemporáneos, por los que se enreda la conciencia del héroe. Frente a ellas o en su interior, pequeños rincones, nidos ocultos, en los que el yo intenta recobrar su intimidad y, con ella, su identidad perdida: grutas, jardines, el viejo sillón del cuarto de estar, la alcoba...

(Álvarez Méndez 2002: 134)

L'espai de la casa representa l'escenari propi de cada personatge, que és on transcorre i fluctua la seva vida. Aquest espai és recurrent a totes les narracions fictivals: "es tan essencial esta imagen que en ella se reúnen los pensamientos junto a los recuerdos y los sueños de los seres humanos que habitan la ficción" (Álvarez Méndez 2002: 135). En aquest espai de la casa la intimitat del personatge troba la seva màxima expressió, ja que el que realment importa en la seva projecció és la sensació que aquesta genera a l'individu que l'habita. Aquest espai també conté sub-espais, els quals obren múltiples possibilitats de reflectir aspectes claus de la intimitat del personatge: per exemple, els soterranis, les golfes, els calaixos, els cofres, o els armaris.⁴² Ara bé, el més important de l'espai de la casa és el valor humà que projecta i que l'assimila al propi cos humà, ja com a perllongació del propi personatge, ja com una força totalment oposada a aquest; és a dir, que pot protegir i abrigar, o contràriament, empresonar i angoixar l'individu.

L'espai de la corporeïtat (del qual hem parlat a bastament al marc percepció) queda plasmat a la ficció com a microcosmos del propi univers i lloc inicial de l'existència. Aquest espai, que parteix del propi individu, és una projecció dels valors espacials d'aquest.⁴³ Precisament per aquest particularitat, el cos pot quedar representat sobre espais de culte, espais geogràfics, espais de la pròpia ciutat o de la casa, o projeccions del propi jo cap a un altre-jo.

⁴² Gaston Bachelard va ser el primer a descriure objectes espacials personals com cases, amagatalls i coves, i després calaixos, cofres, nius i petxines com a "cases de les coses". El component espacial d'aquests models d'espai, això és important, s'organitza en patrons espacials (Bachelard 2013).

⁴³ És el que precisament estudia la proxemística: la forma en què el cos projecta els nostres valors espacials i afecta a les relacions socials, ja que experimenta i transmet l'espai de forma peculiar. Cal tenir present que cada cultura es distingeix per una peculiar elaboració de l'àmbit espacial que conviu amb ella, la qual cosa posaria de manifest traços significatius, concrets i únics. La proxemística, doncs, es referiria tant "(...) a la gestualidad personal –los movimientos corporales dentro del espacio vital de cada individuo– de los miembros de un determinado ámbito espacial para relacionarse entre ellos como la distancia física, que cada cultura impone en el trato con las otras personas" (Duch 2015: 172-173)

Per últim, l'espai com a reflexió situat dins la pròpia història, les quals s'entenen les diverses narracions de caràcter metaficcional que desenvolupen, al sí de la seva història, reflexions i judicis de valor al voltant del poder espacial de la literatura, així com “a la complejidad subyacente a la construcción y vivencia de nuevos mundos literarios” (Álvarez Méndez 2002: 149).

Abans d'entrar en l'anàlisi dels textos, no podem deixar de banda un altre dels aspectes fonamentals de l'espai narratiu: l'espai de la lectura. Tot receptor d'una obra literària forma part del propi espai: “si leer es una actividad concreta, practicada en el tiempo, la lectura nos concentra y aísla en el espacio” (Gullón 1980: 42). A través de la lectura, el receptor s'apropia l'espai i se'l fa seu, tot ampliant el seu significat i assignant nous significats als fets narratius. Aquesta tasca de desxiframent de l'espai proposat comporta una sèrie de codis que queden fusionats en el discurs textual, però que no sempre coincideixen amb els codis del receptor. El treball de descodificació, doncs, implica una recontextualització i una reinterpretació de l'espai ficcional per part del lector implícit, una figura clau gràcies a la seva capacitat interpretativa i a la seva labor cooperativa en la interpretació del text.

En tota lectura és important el caràcter temporal ja que, és només a mesura que els lectors o espectadors avancen a través del text narratiu que aconseguen recollir una informació espacial producte dels aconteixements que van succeint. Aquesta informació espacial queda recollida en un mapa cognitiu o model mental de l'espai narratiu, segons Ryan (2003b). Mitjançant un efecte de retroalimentació, aquests models mentals, que es construeixen en gran part a partir dels moviments dels personatges, permeten al lector visualitzar aquests moviments dins d'un espai de contenció, percebre els seus elements des de l'exterior i viure internament l'espai projectat, aconseguint que el propi lector pugui esdevenir de manera conjunta observador i partícip:

Así pues, se debe entender que en el proceso de lectura lo que hace el receptor de la narración es adentrarse en ésta y salir de uno mismo potenciando las posibilidades representativas de esos escenarios de la ficción. De este modo, a través de la imaginación del lector se completa definitivamente el espacio narrativo. Esto se logra al percibir el receptor no sólo el nivel literal del texto, sino también el anagógico y el conceptual

(Álvarez Méndez 2002: 155-156)

2.4. L'espínós subjecte

Diu Zygmunt Baumann que el que s'està produint avui dia és una redistribució i una reassignació dels "poders de dissolució" d'una modernitat, que originàriament es definia pel desenvolupament científic i tecnològic i pel perfeccionament de l'aparell burocràtic, àdhuc s'havia basat en una ordenació cultural del sentit (on s'imposava la coordinació sobre aspectes plurals i multidimensionals de l'experiència humana), que havia esclafat la diferència en nom de l'ordre i el control pel qual tendia a ordenar la realitat dins un espai estructurat d'interacció social. En paraules de Baumann,

Salimos de la época de los grupos de referencia preasignados para desplazarnos hacia una era de *comparación universal* donde el destino de la labor de construcción individual está endémica y irremediabilmente indefinido, no dado de antemano, y tiende a pasar por numerosos y profundos cambios antes de alcanzar su único final verdadero: el final de la vida del individuo

Bauman (2003: 13)

L'heterogeneïtat cultural de la postmodernitat, però, ha posat en dubte el concepte de l'essència personal heretada de la modernitat, i en conseqüència, s'ha generat un procés de desmantellament del jo on la identitat subjectiva, inserida en un món on els objectes esdevenen productes de perspectives pròpies, es troba en un estat de reconstrucció permanent. Dit d'una altra manera, la confrontació del subjecte amb la realitat subjectiva hauria estat reemplaçada per una pseudo-realitat que cerca la satisfacció d'interessos personals (Gergen 1992). Aprofundint aquesta perspectiva tenim al sociòleg Anthony Elliott, el qual para esment en la dificultat de la contemporaneïtat a l'hora de definir els paràmetres del jo:

In day-to-day life, we implicitly assume, and act on the basis, that individuals have a "sense of self". We refer to people as selves; we recognize that most people, most of the time, deploy commonsense understandings of personal and social experience in order to manage that routine nature of their social worlds. We recognize that making sense of lives is often difficult, and sometimes confusing, and that we are recurrently ambivalent about the coherence of our sense of personal identity

(Elliott 2008: 8)

¿Sota quins paràmetres es pot definir la idea de la postmodernitat? Per Thomas Docherty, el terme postmodernisme "hovers uncertainly in most corrent writings between -on the one hand- extremely complex and difficult philosophical senses, and -on the other- an extremely simplistic mediation as a nihilistic, cynical tendency in contemporary culture" (Docherty 1993: 1). Zygmunt Baumann per altra banda, consideraria la postmodernitat una versió privatitzada de la modernitat, on "el peso de la construcción de pautas y la responsabilidad del fracaso caen primordialmente sobre los hombros del individuo" (Baumann 213: 13). En canvi, per Charles Taylor, la postmodernitat es definiria, entre d'altres coses, pels compromisos i identifications que proporcionen l'horitzó en el qual el subjecte intenta determinar allò que és be, valuós, el que s'ha de fer, allò que aprovo o al qual m'hi oposo. En altres paraules, l'horitzó dins del qual puc adoptar una postura concreta. El que ens vol fer entendre Taylor és que la identitat estaria determinada per la orientació de l'individu dins l'espai moral –que precisament es conjuga com l'indret on es plantegen les qüestions sobre el bé o el mal i sobre allò que va la pena realitzar, és a dir, de tot allò que té un significat i importància determinats–, i en base a una comunitat definidora, encarregada d'elaborar els llenguatges d'interpretació, es construiria un posicionament determinat davant les qüestions morals i espirituals que envolten la subjectivitat. No cal insistir que aquest posicionament espacial confirmaria el què Taylor observava respecte del llenguatge d'interpretació (que entenia com la base fonamental de definició de la identitat): som el lloc que ens situem respecte de les coses que apareixen davant nostre, i mitjançant l'exercici d'interpretació lingüística, subjectivem allò que volem posseir.

Dins els teòrics de la postmodernitat no podem obviar la figura de Kenneth Gergen, de la qual ja hem plasmat algunes de les seves reflexions. Per Gergen, l'impacte de la postmodernitat hauria comportat la colonització de l'ésser propi, que per obra de la saturació social, hauria beneficiat una fusió de les identitats parcials, convertint d'aquesta manera l'ésser en un estat multifrènic que reproduïx la sensació de vertigen de la multiplicitat il·limitada. Aquest procés de colonització manifestaria l'adquisició de múltiples i dispers possibilitats individuals, i aconseguiria recrear un subjecte *pastiche*, o bé una imitació recíproca, que rebria el nom d'"absorció mimètica", segons la definició que fa Amelie Porty a *Mimetic Engulfment and Self-Deception*, i que recull el propi Gergen (1992). D'aquesta manera, la personalitat s'organitzaria de forma plural, canviant i modelada, i al voltant de relacions d'objecte constructives i reparatòries (derivada de diferents contextos interpersonals), on sempre hi hauria un negoci de complex i contradictori sentit subjectiu de nosaltres mateixos, i on la nostra experiència del món comportaria múltiples perspectives d'unitat i de fragmentació.

Per últim, però no menys important, destaquem la figura d'Ervin Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*), el qual considera de vital importància la multiplicitat de jos com un element comú de la identitat subjectiva postmoderna, i que rau en primera instància en la col·lectivitat. Reprodueix les paraules de Goffman el mateix Elliott:

The self consists in an awareness of the multiplicity of roles that are performed in various situated contexts; such performances involve individuals in continually monitoring the impressions they give off to, and make upon, others; public identity is thus performed for an audience, and the private self knows that such performances are essential to identity and to maintenance of respect and trust in routine social interaction

(Elliott 2008: 38-39)

De tot el què hem exposat fins ara queda clar que el subjecte actual pateix una permanent crisi d'identitat, basada principalment en una contradicció i una adquisició constant de noves veus disjunts a la seva pròpia essència que el cominen a viure dins un període de dislocació, dispersió i fragmentació, on l'ambivalència cultural no pot ser superada, l'ambigüitat i la discontinuïtat no poden ésser resoltes, i l'organització social i cultural no poden ser controlades i ordenades racionalment. Aquesta idiosincràsia identitària qüestiona irremeiablement el concepte d'individu com a centre de saber, com a posseïdor d'una racionalitat, i com el que decideix, crea i manipula un subjecte, que partia de la il·lustració, culminava amb la modernitat, i es desfragmenta definitivament amb la postmodernitat. És doncs, evident, que aquesta, comandada per uns poders locals que es caracteritzarien per intentar implantar la desintegració social com a mesura de control, i desclosa en un esfondrament, una fragilitat, una vulnerabilitat, una transitorietat, i una precarietat dels vincles i xarxes socials, hauria convertit l'estudi del subjecte en un element espinós, incert i controvertit.

La nostra intenció, però, no és obrir un debat sobre tal controvèrsia, ni tampoc trobar la clau de la construcció de la identitat subjectiva, sinó perfilar, a través d'aquest espinós problema, un breu estudi envers el concepte de la identitat subjectiva a la civilització occidental en relació amb l'espai circumdant. Aquest estudi es concentra en el què hem considerat vàlid per a l'estudi de la relació entre subjectivitat i espai que conformen les quatre macroseqüències temporals proposades, així com les obres literàries que corresponen temporalment a dites macroseqüències. L'estudi de l'espinós subjecte que proposem suposa

una primera aproximació al pensament occidental dels períodes proposats, la qual serà ampliada en cada macroseqüència.

L'estudi de la identitat subjectiva a la civilització occidental no és pas fruit d'un dia, sinó d'un treball espinós i certament complex que abarca segles de reflexió cultural.

En todo caso, una cosa es cierta: que el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano [...] puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente. El saber no ha rondado durante largo tiempo y oscuramente en torno a él y a sus secretos. De hecho, entre todas las mutaciones que han afectado al saber de las cosas y de su orden, el saber de las identidades, las diferencias, los caracteres, los equivalentes, las palabras, una sola, la que se inició hace un siglo y medio y que quizá está en vías de cerrarse, dejó aparecer la figura del hombre. Y no se trató de la liberación de una vieja inquietud, del paso a la consciencia luminosa de una preocupación milenaria, del acceso a la objetividad de lo que desde hacía mucho tiempo permanecía preso en las creencias o en las filosofías: fue el efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del saber. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin [...] podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena

(Foucault 2010: 375)

Una de les primeres cultures que es qüestionà sobre la identitat fou la civilització grega. Aquesta, principalment forjada exclusivament per la tradició oral provinent de la poesia homèrica, intentà definir la identitat a través de la memòria, no per reconstruir la pròpia història, o trobar la pròpia identitat col·lectiva, sinó, com diu Umberto Galimberti, per "il senso della vita, se al suo termine c'è ad attenderla la morte" (Galimberti 2011: 25). Gradualment, el problema de la formació del jo, que provenia de la *Mnéme* (memòria), comportà la conquesta del passat individual, però incloent-hi també el col·lectiu, un precepte, per altra banda, indispensable per l'establiment de la primera forma d'identitat personal, i alhora de pertinença col·lectiva.

2.4.1 [D'homer a l'estoïcisme](#)

La definició de la identitat humana pels grecs es comprenia com la forma específica d'ésser dels humans, i es corresponia amb una natura, com hem expressat a la introducció, dotada de capacitat intel·lectual on l'expressió de la virtut, entesa com el fet de viure de conformitat amb la pròpia naturalesa, assenyalava el camí correcte per a la realització de la natura humana. ¿De quina manera es definia la figura humana a la Grècia d'Homer? Si ens endinsem en l'etimologia, veurem que la llengua grega d'aquest període, composta pels dialectes eòlic, jònic i dòric, emprava una sèrie de vocables molt concrets i específics per referir-s'hi: *Démas*, que designa la figura del cos, és a dir, dimensions, corpulència i aspecte exterior; *Chrós*, que es defineix com la pell que delimita la superfície visible del cos; i també *Gyia* o *Mélea*, entesos ambdós com la possibilitat amb la qual el cos s'exprimeix al món.⁴⁴

Homer forjà el subjecte a través de l'acció. Assenyala Erich Auerbach que inventant i acumulant accions i passions anàlogues, Homer dona forma als personatges que poblen l'èpica homèrica a partir d'una acció que revela el seu caràcter:

La imitación homérica no es ningún intento de copia de las apariencias; no nace de la observación sino, exactamente igual que el mito, de la representación de personajes (...) su vívida presencia y su multiplicidad provienen de la situación en la que se encuentran cada vez y en la que tienen que encontrarse, y que prescribe sus acciones y sus pasiones

(Auerbach 2008: 9-11)

Homer, però, que desconeixia un principi d'unitat radical en la noció d'identitat, considerava aquesta com un conjunt de membres descoordinats que pertanyien al subjecte; per tant, l'individu no era considerat una suma d'ànima i cos, entès aquest últim com una pluralitat de membres, sinó un tot on s'hi destacaven determinats òrgans. Així, la substància de l'ànima es trobaria en el conjunt del cos i se la designaria envers aquelles parts del cos on la seva potencialitat es mostrava amb més vehemència, i les extremitats i els òrgans jugarien un paper determinant en l'expressió de l'individu.

⁴⁴Galimberti, per il·lustrar els mots *Gyia* i *Mélea*, fa servir com a exemple el peu d'Aquil·les, entès no com una cosa sinó com la possibilitat de superar l'adversari (Galimberti 2011: 19).

El poeta emprà sovint els vocables abans exposats per delimitar i diferenciar exteriorment i interiorment una corporeïtat que, en no estar tancada, permetia que les forces que l'animaven i li donaven vida, la penetressin. Ressaltem aquí una de les reflexions de l'erudit Jean-Pierre Vernant, qui remarca que aquest cos, considerat a la Grècia arcaica una funció pròpia de l'ànima, era

Más que como morfología de un conjunto de órganos ensamblados, a manera de una lámina anatómica, o como figura con las particularidades físicas propias de cada cual, a manera de retrato, el cuerpo griego en la Antigüedad se muestra como blasón que hiciera aparecer por medio de trazos emblemáticos los numerosos “valores” –de vida, de belleza, de poder– de los cuales está provisto el individuo, de los que resulta titular y que proclaman su *timé*: su dignidad y rango (...) donde se inscriben y por el que se descifra el estatuto social y personal de cada uno: la admiración, el temor, la envidia, el respeto que inspira, la estima en que es tenido, el grado de honores a los que tiene derecho; en realidad, su valor, su precio, su situación dentro de una escala de “perfección” que llega hasta esos dioses plantados en su cima y de la cual los humanos se reparten, a diversos niveles, los escalones inferiores

(Vernant 2001: 26)

¿Com es definí l'ànima a la Grècia arcaica? Homer imaginava l'ànima –una ànima, cal dir, que restava connectada als sentits del cos i deixava d'existir amb l'últim alè– l'ull que veia, l'orella que sentia, i el cor que batia, i per referir-s'hi emprà amb assiduïtat vocables com *Psyché*, *Sóma*, *Nóos*, *Thýmos*, *Eídolon* i *Phrénes*. Etimològicament, el mot *Psyché* significa respir; *Sóma* indica el cos inanimat; *Nóos* es refereix al pensament; *Thýmos* al sentiment;⁴⁵ *Eídolon*, es defineix com l'ombra del subjecte; per últim, *Phrénes* (diafragma) és la seu de l'intel·lecte –recordem que fins Alcmeó (500aC) no es consideraria el cervell la base de l'intel·lecte. Tot i això, la paraula que més s'aproparia a la idea d'ànima en el període homèric seria *Psyché*, això és, l'element o ens que abandona el cos amb l'última alenada (o també a través d'alguna ferida mortal) i que és allotjada a l'Hades com a ombra, mancada de memòria i en un estat d'insuportable melangia.

L'individu clàssic posterior a Homer contenia, segons Foucault (2012), tres particularitats: en primer terme, el lloc reconegut a l'individu singular i al seu grau d'independència amb relació al grup del qual formava part. En segon terme, el valor de la vida privada amb relació a les activitats públiques. En darrer terme, la intensitat de les relacions entre un i els altres, el

⁴⁵Així pensa el filòleg alemany Bruno Snell, el qual entenia el *Thýmos* l'òrgan del sentiment i de les emocions que, amb ocasió de la mort, abandonava els membres.

mode en què l'individu s'orientava i dirigia les capacitats d'observació personals, de reflexió i d'anàlisi, la cura i el treball de cadascú sobre sí mateix, i la formació del seu jo a través d'un conjunt de tècniques d'atenció a sí mateix.

Aquestes particularitats, no cal dir, respondrien a aquell precepte platònic segons el qual l'individu singular havia d'estar regit per una visió d'ordre. Per tant, en la instauració de la idea del jo unificat, compost d'ànima i de cos, i de la lluita que es produïa entre ambdós – entre allò immaterial i allò corporal, allò etern i allò canviant– predominava l'ús de la raó,⁴⁶ és a dir, l'encarregada de controlar el jo, i es basava en un treball d'autodomini compost per l'ordre (*Kosmos*), la concòrdia (*Xumphonia*) i l'harmonia (*Harmonia*), amb l'objectiu final d'assolir el bé. Precisament per aquest fet, insistia Plató en la raó com a únic fonament d'ordre, de cerca i visió d'aquest bé, ja que ser regits per la raó, explica Charles Taylor, significava "tener la vida configurada por un orden racional preexistente, que uno conoce y ama" (Taylor 2006: 179). Aquesta premissa fou la base a partir de la qual Plató es preguntà què era el sí, un sí que implicava la noció d'identitat, l'ànima i la seva cura, o el que era el mateix, la principal activitat del ser, que es produïa a través del diàleg i la memòria, com queda plasmat a *Alcibiades I*, i on s'insistia, assegura Foucault, que “el alma mantenía una relación especular con ella misma, relación que remite al concepto de memoria y justifica el dialogo como método para descubrir la verdad en el alma” (Foucault 2010: 68).

Així ho entengué també Aristòtil, ja que per ell tota activitat de la virtut atorgava a la vida de l'ésser humà una realització harmònica i tridimensional composta de natura, acció i relació. Així mateix, considerà que la identitat era atorgada pel gènere, és a dir, pel descobriment en sí mateix del contingut d'una essència comuna.⁴⁷ Aquesta assumció, que es fonamentava en l'intel·lecte, ja que l'home era l'únic ésser capacitat per al coneixement superior (*teleion agathon*), es realitzava, en proporció adequada, per una activitat contemplativa, una intervenció activa en la participació política, la construcció d'una família, i una bona administració de la llar. La conducta humana, per tant, que podríem anomenar *ethos* (ètica concebuda com el desplegament i realització del caràcter), es basava en la persecució de béns i l'assoliment del *telos*, que s'entendria de la mateixa manera que la felicitat (*eudemonia*, el bé suprem, la realització completa del caràcter subjectiu), i que s'aconseguia per mitjà de la conjunció de *l'ethos* i *l'areté* (la virtut abans comentada).

Durant aquest període hel·lenístic, l'escriptura, però sobretot el gènere epistolar, foren la base de reconeixement de sí mateix, allò sobre el qual s'havia d'escriure. Es potencià, així, la

⁴⁶Segons Plató, raó entesa percepció de l'ordre natural o ordre correcte.

⁴⁷La identitat l'atorga el gènere pel fet que els éssers humans només saben qui són, com són i on s'adreça la seva existència quan es retroben, la qual cosa significa reconèixer-se com a iguals (Obiols Solà 2002: 100)

correspondència, convertida en la consecució d'aquest acte d'introspecció, i encarregada de preparar-se per a una certa realització complerta de la vida, segons indica Foucault (2012). Posteriorment, l'estoïcisme propugnà la desaparició de l'activitat per excel·lència del saber, el diàleg, establint ara una nova relació entre el mestre i l'alumne, on imperava el silenci i l'atenció auditiva com a condicions indispensables per adquirir la veritat, una tècnica que heretarà el cristianisme com a estratègia de construcció subjectiva —a través de les tècniques mnemotècniques de l'*Anachoresis* i de l'*Askesis*⁴⁸. Cal insistir que aquesta última, que per l'estoïcisme era un treball de record, es transformà en l'ascetisme, que significava una certa renúncia al jo mateix i a la realitat, com argumenta Foucault: "la mayoría de las veces el yo de cada uno es parte de la realidad a la que ha renunciado para acceder a otro nivel de realidad [Déu]" (Foucault 2012: 73.

⁴⁸ L'*Anachoresis* és un treball mnemotècnic que proposa la retirada espiritual al camp. L'*Askesis* per la seva part, és una tècnica basada en el record que té l'objectiu d'arribar a la veritat. En l'estoïcisme, l'*Askesis* significa consideració progressiva del jo, o domini sobre sí mateix. Aquesta consideració duia al subjecte cap a la realitat d'aquest món, un procés en direcció a un grau major de subjectivitat

2.4.2 [La reflexivitat radical agustiniana](#)

Pel pensament cristià, la figura fonamental de l'existència era la transcendència, és a dir, l'acte de la creació divina envers el món i els éssers vius, i on l'ésser humà mantenia una relació de fusió i d'emancipació. Per aquest fet, si la fusió era l'aspiració a la infinitud, la qual cosa inclinava a l'ésser humà a fusionar-se amb ella, l'emancipació es convertia en l'aspiració d'ésser autònom i conscient de la seva finitud; així, fusió i emancipació condicionaven i atorgaven (a través de la creació *ex-nihilo*) la identitat subjectiva. Dins d'aquest període destaca la gran figura d'Agustí d'Hipona, qui reflexionà sobre la noció de persona, entesa com la manera peculiar de ser de cada ésser humà, el qual quedava inserida en el món en una forma única. Per Agustí, l'individu, constituït per corporeïtat (el cos identificat amb l'externalitat del món) i ànima (receptacle de la veritat), havia de mirar endins (*intus*), ja que era l'únic camí que duia cap a Déu. Aquesta figura, en aquest sentit, esdevenia el recolzament bàsic i el principi subjacent en la capacitat cognitiva de tot ésser humà, segons Obiols:

El món interior inclou la singularitat en l'accés racional al món, pel que fa al coneixement; inclou també la singularitat en la forma de trobar-se afectat pel món, pel que fa al sentiment; i també inclou les eleccions que fa l'ésser humà davant de les opcions que el món planteja, pel que fa a la voluntat (...) la vida de l'ànima significa la vida interior, des de la qual es desenvolupen de manera singular les tres dimensions antropològiques: raó, sentiment i acció

(Obiols Solà 2002: 106)

Així doncs, l'acte de conèixer esdevenia purament individual, un acte on la figura humana esdevenia el fonament bàsic de l'ontologia personal agustiniana.

El pensament agustinianà forjà la doctrina de la "reflexivitat radical" com a mesura de comprensió de l'home. Agustí l'entenia la forma del món segons la representació de l'individu, la qual es fonamentava en l'experiència i la consciència, i que en paraules de Charles Taylor (2006), estava proporcionada per Déu com a principi i mesura de tot⁴⁹. La "reflexivitat", doncs, era considerada la ubicació de la font interior del coneixement, que era on s'establí el punt de vista de la primera persona; aquest fet implicava que l'ésser humà

⁴⁹La doctrina de la reflexivitat radical és l'espai (ànima i cos) on trobem a Déu, i el gir des d'allò inferior a allò superior.

començava a descobrir-se com a auto-present al món⁵⁰ i a reconèixer-se ontològicament diferent dels altres, la qual cosa provocà el trencament definitiu de la subjectivitat amb la idea del jo de l'antiguitat clàssica. Degut a aquesta conseqüència, Déu es trobava en la intimitat de l'auto-presència, i com a veritat, ens proporcionava els criteris i principis del judici correcte, “*interior intimo meo et superior summo meo*” (Agustí *Confessions*, III.VI.11). En aquest sentit, la renúncia a un mateix, com hem indicat a l'apartat anterior, era, paradoxalment, conèixer-se a sí mateix, ja que la salvació, que era l'única veritat immutable de l'existència de l'home (tot i procedir de l'interior), no era un poder de l'ésser, sinó que era atorgat per la divinitat (principalment a través de la Gràcia), i que mitjançant la Trinitat⁵¹ obria el subjecte interior a Déu.

Agustí d'Hipona, no oblidem, es preguntà pel *qui* de la identitat, és a dir, el reconeixement de la condició diferent de l'ésser humà respecte del creador, a diferència d'Aristòtil, que s'havia preguntat pel *què* de la identitat, o el què és el mateix, la idea d'ontologia de l'ésser natural, on prioritza la resposta del gènere, és a dir, un fenomen apriorístic on l'ésser humà conté unes qualitats determinades per gaudir d'identitat, unes qualitats que determinen la seva realitat com a ésser humà. Cal remarcar aquí que si per la filosofia aristotèlica la identitat havia estat un fenomen apriorístic –recordem que per Aristòtil la identitat havia estat una forma d'igualtat que consistia en l'acte de compartir els continguts de l'essència a través del desplegament del caràcter, on paradoxalment l'intel·lecte era l'element fonamental, i la recerca del bé el principal objectiu per a l'ésser humà–, per la filosofia agustiniana la identitat restava oberta i eliminava qualsevol qualitat determinant que formés part del subjecte. Dit d'una altra manera, l'objectiu de la filosofia agustiniana era situar la pròpia entitat (humana) i la dels altres en la mateixa posició respecte del creador; per aquest motiu, la condició no incloïa certes qualitats que determinessin la identitat subjectiva, sinó que obria la possibilitat de "pertànyer al *gènere* en una pluralitat de qualitats" (Obiols 2002: 118).

En conclusió, el fonament de la identitat agustiniana, que plantejarà les bases per a una ontologia personal a través d'una relació particular del jo amb el món circumdant, serà el fet de *participar en la condició*, o el que és el mateix, retrobar-se en el món en la mateixa situació respecte del creador.

⁵⁰Segons Taylor, “Estoy seguro de mi existencia: la existencia es contingente con el hecho de que el conocedor y el conocido son lo mismo. Es la certeza de la autopresencia” (Taylor 2006: 190).

⁵¹Per Agustí, la Trinitat és en primer lloc la conjunció de ment, de coneixement i d'amor (*mens, notitia, amor*): la ment es coneix i s'estima a sí mateixa; en segon lloc, la conjunció de memòria, d'intel·ligència i de voluntat (*memoria, intelligentia et volutas*) on memòria seria el coneixement implícit que té de sí mateixa l'ànima; la intel·ligència es constituïria a través de la revelació de la veritat de Déu en l'ésser, que es produeix mitjançant la interacció del Verb; i la voluntat seria l'atribut de la condició de creat, i la seva funció seria la d'apropar-se o fer-se igual al principi creador (Taylor 2006; Obiols Solà, 2002).

Si bé es considera que l'eclosió del subjecte es produeix a partir de la *Res Cogitans* cartesiana, diversos estudis han postulat que les bases de la identitat moderna del subjecte occidental s'haurien anat assentant entre els segles XI a XIV gràcies al ràpid procés d'urbanització i a les transformacions socials i polítiques ocorregudes durant aquest període, les quals permeteren l'obertura una nova perspectiva més lineal del temps que beneficià "in theory, an equality of opportunities and a much greater emphasis on individual merit than in the preceding feudal order" (Zak 2010: 6), i àdhuc suposà, segons el mateix Zak, una important conjectura per "I'own first-person perspective and subjection experience" (Zak 2010: 6).

En aquesta línia de pensament destaca el professor Walter Ullmann, qui al seu estudi *The Individual and Society in the Middle Ages*, havia traçat els orígens d'un nou mètode de pensament anterior al segle XV. Ullman veu, concretament al segle XII, unes bases prou sòlides sobre el desenvolupament i la formulació de la idea d'individualitat, les quals es manifestaran a partir dels segles XIII i XIV, i que es caracteritzarien, segons indica Colin Morris, per "individual status in society and particularly the emergence of the idea of a citizen, possessed of his own rights and equal before the law" (Morris 1972: 6). Una alternativa a Ullman, la trobaríem a R.R. Bolgar (*The Classical Heritage and its Beneficiaries*) i a Dom David Knowles (*The Humanism of the Twelfth Century, The Historian and Character*), que consideraren el segle XII com un període fonamentalment humanístic⁵², i que segons Morris "also carries a more general significance. It expresses a sympathy with, and delight in, mankind: an idea expressed in Terence's famous line *I think nothing human foreign myself*" (Morris 1972: 7-9), un període, cal dir, caracteritzat per una humanitat més lliure i menys preocupada per acomplir les atencions i dictats de les autoritats, i alhora més centrada en el desenvolupament del "self-awareness and self-expression" (Morris 1972: 7), com diu el mateix Bolgar i cita textualment Morris "for the first time the lineaments of a modern man" (Morris 1972: 7).

Colin Morris amalgamarà aquestes dues línies de pensament envers el procés de formació de la identitat subjectiva a l'Edat Mitjana dins l'estudi titulat *The Discovery of the individual: 1050-1200*, del qual traçarem les línies més importants.

Per Morris la identitat del segle XII es forja a partir de dues maneres d'entendre el subjecte: en primer lloc, l'impacte del cristianisme com a "value of individual and dignity of man" (Morris 1972: 10), ja que "a sense of individual identity and value is implicit in belief in a

⁵²Diu Morris: "The Word carries two connotations. At a technical level it implies the ability to read Latin easily and to write elegantly (...) It was indispensable preliminary for the discovery of the individual" (Morris 1972: 7-9).

God who has called each man by name” (Morris 1972: 10). El Cristianisme, en aquest sentit, es mostraria com una religió de caràcter interior, dins la qual s’hi pot contemplar un fort respecte per la humanitat: “the value of the individual and the dignity of man are both written large in the pages of the Scriptures” (Morris 1972: 11).

En segon lloc, la importància de les lletres clàssiques, amb especial èmfasi en les figures de Sèneca i Ciceró “in that they saw an essential unity in mankind and even an equality of value among men” (Morris 1972: 14). La instauració d'aquests dos models de coneixement fou propugnada i implantada, en primera instància, per l'imperi carolingi, liderat per Otto I, i posteriorment per Carlemany, que facilitaren l'aparició de la classe burgesa i la consolidació d'una societat liderada per una aristocràcia on hi aparegueren dos grups, els *Iuvenes*, marcats per l'idealisme trobadoresc de joventut (en parlarem oportunament a la macroseqüència *Aventure*), i el canvi de rol de les dones que ocupaven una important posició a la societat (com per exemple la influent Leonor d'Aquitània):

The great lady has always enjoyed an important position in society (...) Epics or chanson de geste admired the capable wife or mother, who could run their households and protect their estates in the absence of their men, and it is likely that in this they were expressing older and more conservative attitudes

(Morris 1972: 44)

Així doncs, al llarg del segle XII una llarga classe d'individus amb una bona educació intel·lectual, forjada a les universitats i a les escoles catedralícies, aniran apareixent dins la cort medieval i ocupant de manera gradual llocs de responsabilitat en la comandància de la societat; aquestes figures, convé subratllar, seran importants a l'hora de manifestar d'una manera crítica els valors imperants d'aquesta societat de l'Edat Mitjana. Aquests moviments socials potenciaren l'estudi de diverses disciplines humanístiques: en primer lloc, la gramàtica, propugnada per l'escola de Chartres i les eminents figures de Bernard de Chartres, Gilbert de la Porréel i Thierry de Chartres⁵³. Aquesta disciplina, que des dels temps de Quintilià (s. IaC), l'impartia el professor de literatura llatina clàssica, encarregat de cultivar el gust dels seus alumnes i de formar, no només un estil propi, sinó també construir una consciència moral personal, recuperà i potencià els clàssics romans, com Sèneca, Ovidi o Ciceró, per a què “the student came face to face with both the style [l'ètica i la filosofia] and the thought of a given writer” (Morris 1972: 55).

⁵³ Per una informació més acurada d'aquestes figures, Gilson (2014: 253-270)

En segon lloc, la psicologia. El segle XII cultivà un profund entusiasme envers el subjecte, sobretot al camp de la literatura, que no dubtava en incloure dins els *roman* certs passatges psicològics dignes de discussió, i alhora examinar el propi subjecte. Aquesta fascinació venia precedida d'Agustí, com assenyala Morris: "His idea that man was made in God's image and contained within himself a sort of "little trinity" of memory, reason, and will, fitted ideally the concern of the Cistercians and others to find through self-knowledge the way to God" (Morris 1972: 76). El pensament del segle XII, en aquest sentit, prestà especial atenció a les afeccions, és a dir, l'examen de les diverses afeccions que controlaven les accions de l'individu: "These words described the yearning for people and things of which every self-conscious man is aware, and may be translate "affection", "dispositions", or "appetite"" (Morris 1972: 76-77). Un dels estudis més influents fou el *De natura et dignitate amoris*, de Guillem de Saint Thierry, en el qual s'intentà establir una terminologia específica envers les afeccions. Per Guillem, *affectus* i *affectio* eren diferents l'una de l'altre, ja que l'*affectus* –reproduïm Morris– controlava la ment "with a more or less generalised power, and a more or less permanent strength, stable and lasting, which it obtains by grace. *Affectiones*, however, are themselves varied by the changes of times and events" (Morris 1972: 77). Un cop es reconegueren, per part dels escriptors cistercencs de l'època, l'existència d'una multiplicitat d'afeccions i apetits,

(...) the way lay open both to a better understanding of the individual and to a clearer perception of man's place in the universe. The individual's spiritual progress could be more subtly observed, for there was no longer a stark choice between good (may possible by grace) and evil (if a man is left to himself), but rather there was a variety of appetites and goods

(Morris 1972: 77)

La darrera disciplina humanística que revolucionà la comprensió de l'individu fou l'autobiografia i el retrat com a elements d'afirmació individual. Pel que fa a l'autobiografia, recorda Morris,

The rapidly growing popularity of letter-collections is significant in this connection, for, while they served various purposes, an important reason for their preparation was the opportunity which they gave to the writer or his friends to present his character and opinions to the world

(Morris 1972: 79)

El retrat, per la seva part, presentava aspectes públics i privats, i segons Harold Keller (*The Origin of the Portrait in the Later Middle Ages*), en paraules de Morris,

(...) is one of the new concepts of the Late Middle Ages...The characterization of a man absolutely and unchangeably by his particular physical peculiarities, especially his face, and not by the insignia of his office or rank or by his weapons

(Morris 1972: 88)

Una altra línia d'aquest període medieval que cal esmentar és la investigació metafísica del ser de Sant Tomàs d'Aquino. Com diu el doctor Ignacio Guiu Andreu, "no podemos conformarnos con caracterizar al hombre como un ente dotado de entendimiento y voluntad. Hay que llegar a su ser" (Guiu 1991: 71). Aquest ser, segons Sant Tomàs, ens remetia a l'ànima, "(...) perfección de toda perfección (...) sólo esta caracterización última y radical en términos de ser, que asume pero que trasciende la definición aristotélica del alma como forma del cuerpo, dará respuesta a muchas de las dificultades que se presentan en torno al hombre y al alma humana" (Guiu 1991: 71). En aquest sentit, l'activitat espiritual seria la via de percepció d'existència de ser per part de l'individu: "uno percibe que tiene alma, que vive y que es, al percibir que siente, que entiende y que realiza las demás operaciones vitales. En la percepción del acto hay una copercepción de la existencia del alma" (Guiu 1991: 71-72). Així mateix, el fenomen de l'auto-exploració, deutora de les confessions d'Agustí, es convertiria en el fil central de la cultura occidental:

En vez de objetivar nuestra naturaleza y con ello clasificarla como irrelevante para nuestra identidad, aquélla consiste en explorar lo que somos para establecer dicha identidad, ya que el supuesto que apuntala la autoexploración moderna es el que realmente no sabemos quiénes somos

(Taylor 2006: 248)

El creixement d'aquesta consciència d'un mateix anà acompanyada d'un interès per les relacions personals, això és, l'amistat i l'amor, i àdhuc l'estudi i perfeccionament del llenguatge amb el qual aquestes es podien expressar: "The ideal of friendship was closely connected with the exploitation of the self and the search for a true identity (...) based upon a humane ideal of personal relations" (Morris 1972: 99). Aquesta temàtica es desenvolupà a l'interior de dos espais cabdals de la societat medieval, el monestir i la cort, i el suport per expressar aquestes relacions personals fou la literatura epistolar, però també el cant, difós pels trobadors i els poetes, i que promulgà entre els membres de la cort l'amor cortès "which involved the service and adoration of the beloved" (Morris 1972: 108).

El resultat de tots aquests moviments del pensament medieval, i alhora dels desenvolupaments socials i polítics ocorreguts a les ciutats forjades, durant el període del Renaixement, un nou sentit de la individualitat, i feu emergir una nova forma de consciència del jo. Abans del Renaixement, segons l'estudi de Jacob Burkhardt *La cultura del Renacimiento en Italia* citat per Ian Watt, el subjecte era,

Consciente de sí mismo solamente en calidad de miembro integrante de una raza, un pueblo, un partido, una familia o una corporación determinada, esto es, solamente en tanto que parte de una categoría genérica. Fue en Italia donde por vez primera se diluyó esta veladura en el aire. Así fue posible un tratamiento objetivo del estado y de todas las cosas de este mundo. Al mismo tiempo, se reafirmó el aspecto *subjetivo*, y esa reafirmación se llevó a cabo con el énfasis correspondiente: el hombre pasó a ser un individuo espiritual, y como tal empezó a reconocerse

(Watt 1999: 132)

Una de les veus més notòries d'aquest període de l'humanisme⁵⁴ renaixentista fou Francesco Petrarca, que en paraules de Gur Zak, sentà les bases de l'individu postmodern, “fragmentated, divided, even fictitious” (Zak 2010: 9). Petrarca està considerat el precursor del pensament humanista, que al llarg dels segles XIII al XV transformà les estructures mentals medievals, i les adaptà a un tipus de societat més oberta i dinàmica, dins el qual l'individu esdevenia el centre de l'univers i la màxima realització de la naturalesa. Aquest pensament antropocentrista, que interpretava l'espai envoltant com una projecció de la corporeïtat humana, propugnà una observació d'aquesta exterioritat des d'un sentit crític. Tal com creu Zak, per Petrarca el temps i la societat, caracteritzades per la solitud, l'exili i la fragmentació, forçaren l'individu a intentar retornar “to the safe haven of solitude, to himself: only there and not elsewhere I belong to myself” (Zak 2010:4); en altres paraules, retornar a l'antiga tradició espiritual, “at the center of which is the assertion that self is not a given presence but a state of mind from which we are exiled, or absent, and which we need to attain through constant culturalism and care” (Zak 2010: 10), però amb una particularitat: reelaborar-les per així dotar-les de nous efectes, i amb l'objectiu de cultivar la identitat a través d'exercicis espirituals provinents de la pràctica literària.

⁵⁴Ens quedem amb una reflexió de Ronald G. Witt (*In the Footsteps of the Ancients : The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*) sobre la idea d'humanisme com a ideal estilístic. Ho recull Zak: “new linguistic patterns conditioning the humanists' ways of feeling and thinking. The first humanism turned to the literature of Classical Rome to find models appropriate to their own civic experience in northern Italy of the thirteenth century” (Zak 2010: 17).

El Renaixement comportà una emancipació respecte de l'autoritat de l'Església, i com hem comentat, provocà de manera automàtica un fort agument de l'individualisme, on l'ésser humà era considerat alhora unitat de poder i d'impotència, de coneixement i d'enigma, de subjectivitat i de naturalesa. Rafael Argullol concentra aquesta centralitat de l'home davant l'univers circumdant en una figura clau del *Quattrocento*, Pico della Mirandola:

En pleno Renacimiento el mundo, antiescolásticamente concebido como criatura viviente, permite a Pico della Mirandola (...) definir la centralidad del hombre en el universo. Bajo la pluma de Pico, quien por su vinculación a Nicola Cusano comparte la tesis de la ilimitación y eternidad del Universo, el hombre, encumbrado a estas mismas eternidad e ilimitación, alcanza una dignidad cósmica sin precedentes (...) pues «el hombre reúne y acoge en la plenitud de su propia sustancia todas las naturalezas que el mundo comprende». Como consecuencia de ello, la *pax philosophiae* mirandoliana apunta, en torno a la unidad entre naturaleza y hombre, a la unidad entre filosofía y poesía, entre ciencia y magia

(Argullol 2008: 37)

Tot i que el període renaixentista no fou, com assenyala Bertrand Russell, un període de grans resultats en filosofia, sí que aconseguí preparar “(...)el terreny per a la grandesa del segle XVII. (...) enderrocà el rígid sistema escolàstic, esdenvigut una camisa de força intel·lectual. Féu reviure l'estudi de Plató i exigí, amb això, el conreu d'un pensament independent” (Russell 2010: 585), sobretot per humanitzar la naturalesa i naturalitzar el subjecte.

2.4.3 [L'autoafirmació humana](#)

Aquesta tensió antagònica entre la infinitud de l'Univers i la centralitat de l'individu té un moment culminant durant l'Edat Moderna. Com argumentàvem al prefaci, hi ha tres aspectes concrets de la construcció de la identitat subjectiva que ens interessaria destacar per sobre de la resta. Un primer aspecte, del qual en parlarem aquí, té lloc amb el procés d'autoafirmació humana, succeït a l'edat moderna, i que eclosiona gràcies a la lluita enfront el poder de l'absolutisme teològic del nominalisme de l'Edat Mitjana tardana.

Per Blumenberg, el període de la baixa Edat Mitjana vingué marcat per la sobirania absoluta d'un Déu incompreensible per a l'home; en aquest sentit, Déu era considerat *potentia absoluta*. Recull les seves paraules Franz Josef Wetz:

Ilimitado poder de voluntad y absoluta libertad arbitraria. Con la ilimitada soberanía de la voluntad, Dios se ha abierto un horizonte infinito de lo posible, dentro del cual puede elegir y actuar sin que el entendimiento humano pueda penetrar en los motivos de las decisiones de su voluntad (...) Con ello se convierte para nosotros en un ser veleidoso e insondable, pues para Dios no hay nada imposible

(Wetz 1996: 28)

L'absolutisme teològic, segons Blumenberg, negava al subjecte la facultat de penetrar a l'interior de la racionalitat de la creació, i aquesta certesa generava en l'individu, segons Wetz, una "dimensión de las más profunda inseguridad" (Wetz 1996: 29) El món, doncs, passava a ser un pur *factum* de força omnipotent, una "demostración de la ilimitada soberanía de una voluntad incuestionable" (Wetz 1996: 29). D'aquesta percepció espacial se'n destacarien dues conseqüències: en primer lloc, la falta d'ordre, i en segon lloc, el convenciment que el creador havia realitzat la seva obra amb la finalitat de demostrar el seu poder, és a dir, que el món no havia estat creat per l'individu, tal com es considerava en un principi. Totes dues conseqüències certificaven un subjecte situat al marge de la determinació del sentit del món, i a l'ensens, considerava inaccessible la figura d'un Déu capacitat amb un poder absolut incalculable; d'aquesta manera, es feia impossible fonamentar metafísicament el binomi seguretat-harmonia, i la fins ara suposada posició especial de la humanitat dins el món quedava en entredit. Com diu Blumenberg, i cita Wetz, Déu és "*potentia absoluta* o *deus*

absconditus", és a dir, "el dios nominalista es el dios superfluo, que puede ser reemplazado por el azar" (Wetz 1996: 31). El Déu superflu, segons Wetz, comportava la fi de l'Edat Mitjana i marcava l'inici de la modernitat com una època d'autoafirmació humana, cada cop més intensa, que tenia la finalitat de poder enfrontar-se a un món sense miraments:

En el momento en que desaparece la fiabilidad de Dios, en que su omnímodo poder subyuga en toda su virtualidad la acción del hombre, en que el mundo pierde su prefijado orden tradicional y el hombre queda despojado de su importancia, en ese mismo momento el hombre tiene que empezar a despedirse de la metafísica para concentrarse en sí mismo y a someter al mundo a una disponibilidad y maniobrabilidad que satisfaga sus necesidades

(Wetz 1996: 31)

L'absolutisme de Déu, per tant, que havia deixat definitivament indefens el subjecte enfront la indiferència i desconsideració de la naturalesa, decantava a l'individu a tenir cura de la seva pròpia existència: "el hombre, que al ocultarse Dios ha quedado privado de sus garantías metafísicas para el mundo, se construye un mundo diferente con una racionalidad y una disponibilidad elementales" (Wetz 1996: 31). L'individu, davant d'aquesta tessitura, converteix la naturalesa en l'espai on es realitzen les seves possibilitats existencials, i d'aquesta manera, aconseguir una autoafirmació subjectiva. Així, per Blumenberg, l'autoafirmació de la raó es convertí en el producte de la curiositat teòrica i de la moderna primacia de les ciències naturals i de la tècnica. Recull aquesta reflexió de nou Wetz:

Con la ayuda de la ciencia y de la técnica, la razón humana impone sus leyes como leyes universales y, de esta guisa, restablece la fiabilidad racional del mundo, perdida por obra del absolutismo teológico. La ciencia y la técnica representan el poder de prever acontecimientos, de adelantarse a ellos, de cambiarlos y producirlos, y de esta forma, se elimina la incertidumbre universal

(Wetz 1996: 32)

2.4.4 *La Res Cogitans*

L'exercici de la raó humana eclosiona amb el pensament il·lustrat, dins el qual la identitat subjectiva quedà fonamentada a través de la racionalitat desvinculada, és a dir, la dignitat i la llibertat auto-responsable. Per Obiols,

(...) L'autoresponsabilitat de la raó es tradueix en l'exercici d'aquesta capacitat des de l'autonomia (...) La racionalitat entesa en aquesta forma condueix a un coneixement emancipat de la tradició, i també a la pràctica moral emancipada. Per l'emancipació en la pràctica moral, l'ésser humà comença a relacionar-se amb el món des de la capacitat de donar-se les lleis ell mateix

(Obiols 2002: 152)

A aquest exercici de racionalitat desvinculada de la identitat s'hi uniren diversos factors constitutius del jo modern, com l'auto-exploració, el compromís personal, l'aparició de les nocions modernes de la naturalesa al servei de la vida, i l'afirmació de la vida corrent, la producció i la reproducció sòbries i disciplinàries, el treball i la manufactura, el matrimoni, la família i la descendència.⁵⁵

Segons Taylor, amb aquests elements constitutius el pensament il·lustrat fonamentava la identitat subjectiva en la racionalitat emancipada, on la raó era entesa com una facultat estrictament humana que calia desenvolupar per així poder comprendre la pròpia natura, això sí, sense integrar-la. La il·lustració, doncs, establia la base d'una consciència plenament autònoma no sotmesa als imperatius del món ni de la transcendència, la condició que Descartes, contràriament a l'antiga revelació del jo medieval –basat en un rebuig del jo com a pecador, i l'assumpció del reconeixement de la fe mitjançant la penitència (reconeguda sota la sentència *Ego non sum, ego*)– anomenà *Cogito, ergo sum*, situant així la font del coneixement en el subjecte i no en les idees platòniques del *logos* òntic.

El cartesianisme, doncs, ens donarà una ciència del subjecte en la seva essència general procedents de la crítica de les auto-interpretacions de la primera persona, proposades per Miguel de Montaigne als seus *Essais*, en comptes de fer-ho amb proves del raonament impersonal: el resultat d'aquest procés serà “la comprensión de mis exigencias, aspiraciones, deseos, en su originalidad, por mucho que éstos falseen las expectativas de la sociedad y mis

⁵⁵ Per aprofundir en aquests factors constitutius del jo modern, Taylor 2006 pp. 289-319.

inclinaciones más inmediatas” (Taylor 2006: 253). Tanmateix, i contra els propòsits d'auto-exploració de Montaigne, el mètode cartesià exigirà una desvinculació radical de l'experiència habitual.

Descartes admetia que el subjecte no podia tenir cap coneixement de tot allò que restava a l'exterior, més enllà de les idees que eren a l'interior del subjecte. Aquest, doncs, fou el prisma emprat per l'ésser humà en la seva relació amb el món: accedir a l'exterior des de la capacitat de donar-se les lleis a sí mateix, on l'ordre de les idees passava a ser quelcom que es construïa mitjançant la raó.

L'ètica i l'epistemologia cartesiana apel·laven a la desvinculació del cos i del món, i a l'assumpció d'una postura instrumental respecte a ambdós. La raó, per la seva part, era propietat interna del pensament subjectiu, i es constituïa de manera procedimental, i a través dels paràmetres pels quals es construïen els ordres a la ciència i a la vida. Com diu Taylor, el coneixement ens és donat a través de la construcció d'un ordre instrumental sobre les idees que el propi ésser humà construeix, i d'acord amb els canons de l'*évidence*, és a dir, la facultat del pensament per percebre la realitat; però aquí també hi hem d'afegir l'hegemonia de la raó, convertida en un control racional absolutament vital per a poder objectivar el cos, el món i les passions, i afavorir el domini de la ment envers un desencantat món de la matèria. A partir d'aquest moment, com ja havíem incidit a la introducció, deixem d'entendre l'hegemonia de la raó com una sintonia amb l'ordre de les coses que trobem al cosmos, per percebre-la com la vida que determinen les ordres que construïm en base a les exigències del domini de la raó:

(...) del mismo modo que la búsqueda racional de conocimiento requiere que construyamos órdenes de representaciones, una de las obligaciones es que encajen o conformen con la disposición de las cosas que están ahí fuera (la otra es que ofrezcan certeza); así también la razón práctica me obliga a utilizar las cosas del mundo, incluida nuestra doble naturaleza, para mantener y acrecentar el control racional

(Taylor 2006:219)

Paral·lelament al pensament cartesià, arreu del continent europeu comencen a aparèixer diverses veus sorgides del pensament filosòfic que tenien la qüestió del subjecte com a focus de discussió. Entre aquestes veus convé destacar principalment Baruch Spinoza i Gottfried Wilhelm Leibniz.

Baruch Spinoza, coetani del mateix Descartes, es basava en una teoria del coneixement racionalista fonamentada en la necessitat, la qual postulava que tot allò concebut era vertader. El pensament de Spinoza estructurava tres nivells de coneixement: en primer lloc, la percepció sensible o imaginació; en segon lloc, la reflexió raonada a la recerca de principis; i per últim, la intuïció, que el filòsof considerava el nivell més elevat de coneixement, i en què es coneixia de manera immediata l'adequació d'una idea. Per Spinoza, tant la reflexió raonada com la intuïció eren les úniques formes de coneixement que mostraven capacitat intel·lectual innata. Aquesta adequació de la idea concebia que una idea corresponia al seu *ideatum*, és a dir, a un objecte concret, i la seva veritat residia en la correspondència. Tota idea, per tant, era el reflex intel·lectual d'un procés físic (i a la inversa, és a dir, tot procés físic era l'extensionalització d'una idea). Aquesta condició permetia que l'ordre i la connexió de les idees fossin el mateix que l'ordre i connexió de les coses; en aquest sentit, la relació entre idees havia de ser lògica, ja que tota idea ve precedida d'una altra que alhora proporciona el fonament lògic de la primera: “tan solo podemos explicar la conclusión de una prueba poniendo de manifiesto su relación lógica con sus premisas. Y ésta es una relación de necesidad” (Scruton 2003: 94). Dit d'una altra manera, tot allò que succeeix es produiria no per atzar sinó per necessitat, igual que tot el que crea la naturalesa. En aquest sentit, l'individu era per Spinoza una substància única, matèria de la qual estan constituïts els éssers aparentment individuals; i aquesta substància, alhora, era infinita i necessàriament existent, idèntica a Déu i amb infinitat d'atributs. Aquest postulat era fonamental pel filòsof, ja l'atribut era allò que l'intel·lecte percebia com a constitutiu i essencial d'una substància, és a dir, com a part de l'essència del món corpori.

Gottfried Wilhelm Leibniz, coetani dels dos anteriors filòsofs, i defensor de la teoria filosòfica racionalista, desenvolupà dues doctrines interrelacionals: per una part, la concepció, clarament racionalista, de la noció de substància segons recull Scruton: “el mundo está compuesto por sustancias y sus atributos” (Scruton 2003: 109); per l'altra part, l'existència de lleis fonamentals del pensament que determinaven l'estructura bàsica de la realitat. D'aquesta manera, el món, tal com és en realitat, només podria conèixe's mitjançant l'aplicació de quatre principis d'aquesta llei del pensament: en primer lloc, el principi de la no contradicció com axioma de la raó; en segon lloc, l'examen de l'antiga doctrina de la substància, i la seva relació amb les formes de pensament, i que propiciarà l'aparició de les mònades, enteses elements bàsics de què es compona el món, de la substància (el subjecte com a individualitat) i de la totalitat dels seus atributs. En tercer lloc, la identitat dels indiscernibles, que propugnava que

si dos elements hipotètics tenien totes les seves característiques en comú, esdevenien un únic element; en quart lloc, el principi de la raó suficient, és a dir, res succeïa sense una explicació suficient. Aquests quatre principis del pensament comportaven la identificació del subjecte amb una mònada, compost de matèria i forma, i organitzat segons el principi vital individual, o *vis viva*, i que donava lloc a un ésser present i actiu. Així, la matèria mental, pròpia del subjecte, constaria de percepció, apetit, i una qualitat denominada confusió, que pertanyia al punt de vista de la mònada, la qual percebia des del seu punt de vista i recreava l'univers envoltant.

2.4.5 La construcció de la consciència

El període de la Il·lustració, com hem vist, destaca per una recerca de llibertat de la consciència i de la identitat personal,

È connessa all'acquisizione della piena padronanza intellettuale e morale di sé, alla rivendicazione del pensare con la propria testa, così come si vede con i propri occhi, alla possibilità di tracciare piani di vita che siano frutto di scelte ponderate e che non dipendano dalle imposizioni degli altri o dalle loro opinioni

(Bodei 2009: 41)

Dins d'aquest període on es forja l'individu modern cal destacar la figura de John Locke, ja que “si consente al singolo un'iniziale emancipazione dalla rigida catena di comando delle società strettamente gerarchiche e, parallelamente, una maggiore autonomia, garantita dalle leggi e non dall'arbitrio di chi comanda” (Bodei 2009: 41); aquesta figura del pensament amalgamarà la fusió entre l'ètica de la vida corrent, la filosofia de la llibertat, i la racionalitat desvinculada, per afiançar el que serà la cultura moderna i les imatges del jo actual.

El pensament de Locke té en compte la llibertat desvinculada i el procés d'auto-objectivació, a l'hora de construir un espai d'inviolabilitat humana, condicionat per dos principis fonamentals, com són l'autonomia i la continuïtat de la consciència d'ésser. Alhora, opta pel voluntarisme teològic, és a dir, per l'obediència a la llei natural que emana de Déu, i també per l'afirmació que aquesta llei pot ésser coneguda a través de la raó: “estamos capacitados para leer con toda facilidad los designios de Dios partiendo de la verdadera naturaleza de su creación” (Taylor 2006: 323). En aquest sentit, la llei natural de la qual parla Locke i que desenvolupa a *Two Treatises* (II.6 i III.135), tindria com a finalitat la preservació, no només individual, sinó també col·lectiva de l'ésser humà. Ho recull Taylor:

(...) cada cual está obligado a preservarse a sí mismo y a no abandonar deliberadamente su condición y por la misma razón, cuando su propia preservación no se lo impida, debe, tanto como sea posible, preservar al resto de la humanidad

(Taylor 2006: 326)

Aquesta llei natural de preservació finalitza amb la raó instrumental, que alhora està constituïda per la racionalitat moral i intel·lectual, és a dir, una diligència i racionalitat subjectives en tot allò que fa referència a cobrir les necessitats individuals i col·lectives.

La raó instrumental és concebuda per Locke a partir de dues facetes: en primer lloc, per atorgar “importancia y dignidad central a la actividad diseñada para la adquisición de los medios necesarios para la vida” [és a dir, que l'individu té la tasca de ser productiu] (Taylor 2006: 327); i en segon lloc, per fer esment “en la necesidad de trabajar para el bien común (...) útil para la comunidad o para la humanidad en general” (Taylor 2006: 327).

El jo lockeà és, segons el punt de vista de Taylor, el “jo puntual”, aquell jo que assumeix responsabilitats pels seus actes, que és capaç, com dèiem abans, d'objectivar-se i reconstruir-se, d'adoptar una postura reflexiva per a fixar les coses com a objectes, i que es basa en un procés d'autocontrol i de reconstrucció que fonamenta l'ideal de l'autoresponsabilitat racional. Remo Bodei, per altra banda, considera que la noció d'identitat lockeana no consistiria en la identitat de la substància ni en la del cos, sinó més aviat en la identitat de la consciència, és a dir, la percepció del que succeeix a la ment d'un individu i del que es conserva, fins i tot en la diferència dels seus estats.

Com que el subjecte lockeà, dotat amb una identitat sempre intermitent, posseïa una memòria, Locke desestimà qualsevol noció de la doctrina de les idees innates que provenia del raonament cartesià. Així, pel filòsof, les nostres concepcions del món eren síntesis d'idees que originalment es rebien de la sensació i la reflexió. Tanmateix, per la influència de la passió, les costums i l'educació, aquestes síntesis s'elaboraven sense consciència ni bons fonaments. L'objectiu, en aquest sentit, passava per enderrocar i reconstruir sobre les bases de l'experiència sensorial, ja que la ment humana estava construïda per blocs d'idees simples que formaven el nostre enteniment; per aquest fet, el poder del subjecte sobre aquestes idees materials no aniria més enllà de l'acte de compondre i dividir els materials que trobaven a mà. El que proposaven els empiristes, doncs, i amb Locke al capdavant, era un procediment de reengalament del nostre món sobre bases sòlides, però sobretot atenint-nos a regles fiables de concatenació. Per això precisament, l'empirisme lockeà (i aquí també hem d'incloure el raonament cartesià), instava a l'ésser a pensar per sí mateix, un fet que implicava desposseir-se de totes aquelles creences convencionals acceptades socialment, per així ésser capaç de donar una explicació procedimental del món a través dels canons del pensament racional, que en última instància requiien en la consciència. Locke, en aquest sentit, realitzarà un treball de substitució, com argumenta Bodei, sobre “s” (Bodei 2009: 39). La consciència, així, no es limitaria al present, sinó també s'extendria cap al passat, a través sobretot de l'activitat memorística; pero també cap al futur per mitjà de la preocupació; en altres paraules, l'individu passaria del *concern of*, a la recerca de la pròpia felicitat eterna: “l'identità personale si preserva

solo dipanando le fossi della coscienza lungo il filo del tempo, quello della memoria, rispetto al passato, e quello della cura, rispetto al futuro” (Bodei 2009:40).

Una de les teories filosòfiques més rellevants dins d'aquest període de l'empirisme és l'anomenada sentiments morals, del comte de Shaftesbury. Aquesta teoria, segons Taylor (2006), s'entendria una variant del deisme lockeà; però, en contraposició amb aquest últim, aquesta sorgiria de l'interior de l'individu (el deisme lockeà és una llei doblement externa). Les idees de Shaftesbury provenen de la filosofia estoica, en la qual es prioritza l'amor sobre l'ordre i la bellesa completa: “nada debería inquietarnos, o importarnos, a no ser el estado de nuestra mente, voluntad o yo” (Taylor 2006: 346). La teoria dels sentiments morals tindria dues premisses fonamentals: en primer lloc, la raó, entesa de manera substantiva, ja que és la facultat de captar l'ordre de les coses; i en segon lloc, una introspecció i una preocupació per l'interior. En aquest sentit, la subjectivació depenia enterament de l'examen sobre la constitució de les coses, però alhora tenint present en tot moment l'examen dels desitjos, les aspiracions, les inclinacions i els sentiments individuals: "ahí es donde los deseos y las aspiraciones se convierten en el lugar crucial del examen" (Taylor 2006: 354).

Francis Hutcheson absorbí el pensament del comte de Shaftesbury i li donà notorietat a l'estudi *Inquiry into the Original of our ideas of beauty and virtue* (1725). El filòsof irlandès, tot i construir les seves bases epistemològiques a partir de conceptes lockeans, traslladà aquestes cap al sentit moral. Així, segons Hutchenson –cita Taylor–, "algunas acciones brindan a los hombres una bondad inmediata, y ello a través de un sentido superior que yo denomino moral" (Taylor 2006: 357). Aquesta moral, cal remarcar, depenia de la raó, però també de la interacció dels sentiments, ja que aquests conduïen al bé públic i al privat, a la virtut i, en definitiva, a una inclinació interioritzada cap a la bondat. L'objectiu per a l'individu, per tant, era viure d'acord amb la naturalesa, "de acuerdo con la significación correcta de las actividades señaladas como significativas por el designio"⁵⁶ (Taylor 2006: 383).

Aquesta línia de seguiment moral provenia, amb tota probabilitat, de l'*Essay on Man* d'Alexander Pope, el qual veia en la naturalesa allò que primordial per a què les entitats del món constituïssin un ordre i les seves naturaleses s'engranessin dins un tot harmònic. Per tant, els desitjos i els sentiments morals, que serien part de l'ordre providencial, esdevenien els garants del coneixement del disseny providencial de la naturalesa, un pensament que ocuparà el lloc central de tot coneixement subjectiu: "la elección de nuestras fuentes morales

⁵⁶Comenta Taylor: “Lo que el designio marca son los propósitos que hacen que cada una de las cosas engranen con todas las demás” (Taylor 2006: 384).

(que nos brindan el acceso al designio) representa una interiorización hacia la razón instrumental" (Taylor 2006: 389).

Dins d'aquest espai dedicat a la il·lustració, no podem elidir la figura de David Hume. Aquest, igual que Locke, parteix d'una teoria del significat, concebuda per donar forma al postulat empirista fonamental, i segons el qual no pot haver conceptes al marge de l'experiència: "l'única manera en què una idea pot accedir a la ment és per mitjà de l'experiència real i la sensació" (Hume 1998: 52). Seguint aquesta premissa, un raonament precís i rigorós esdevenia l'únic remei universal "escaient per a tothom i per a totes les disposicions" (Hume 1998: 43). Hume, però, abandonà la idea lockeana del lligam entre memòria i garantia de la identitat personal i ho substituï, en paraules de Remo Bodei, per

(...) il fascio delle percezioni attuali (...) il filosofo scozzese osserva, infatti, che quando mi addentro più profondamente in ciò che chiamo *me stesso*, m'imbatto sempre in una particolare percezione: di caldo o di freddo, di luce o di oscurità, di amore o di odio, di dolore o di piacere. Non riesco mai a sorprendere *me stesso* senza una percezione e a cogliervi altro che la percezione

(Bodei 2006: 43)

Així, seguint Bodei, la memòria no faria una funció exclusivament de producció de la identitat, "quanto *scopre* l'identità personale, mostrandoci la relazione di causa ed effetto fra le nostre percezioni" (Bodei 2009: 44). Per tant, Hume es centra en l'acció perceptiva com a fonament principal de les idees que sorgeixen al subjecte, les quals provindrien de la percepció de la ment, i que es divideixen en dos tipus o classes: en primer lloc, pensaments o idees, és a dir, percepcions menys vives que afloren quan l'individu reflexiona sobre alguna de les sensacions o moviments de les impressions. Tal com defensa Hume, "totes les nostres idees només són còpies de les nostres impressions o, en altres mots, ens és impossible de pensar quelcom que no hàgim sentit abans, o pels nostres sentits externs o pels interns" (Hume 1998: 95). En segon lloc, les impressions, que són les percepcions més vives "quan oïm, o veïem, o sentim, o estimem, o odiam, o desitgem, o ens delim" (Hume 1998: 50). Aquestes, cal dir són més fortes que les idees, i els seus límits estan perfilats amb més exactitud.

La ment, segons Hume,

(...) està confinada entre líndars molts estrets i tot aquest poder creatiu de la ment no val més que la facultat de compondre, transposar, argumentar, fer disminuir els materials que subministren els nostres sentits i experiències, i que provenen o no de les sensacions exteriors o de les interiors

(Hume 1998: 51)

La ment humana, doncs, elabora cadenes d'idees, és a dir, principis de connexió entre diferents pensaments que se succeeixen a la ment. D'aquesta manera, unes introdueixen les altres amb un cert grau de mètode i regularitat, principalment per mitjà de tres principis fonamentals que la natura emprà per connectar les idees particulars: la semblança, la contigüïtat en el temps o l'espai, i la causa o efecte: "tots els arguments sobre l'existència es basen en la relació causa a efecte i d'aquesta relació deriva enterament l'experiència" (Hume 1998: 69). L'individu, així, coneix des de l'experiència totes les lleis de la natura i totes les operacions corporals, i

(...) en totes les operacions naturals, la primera imaginació o invenció d'un efecte particular és arbitrària mentre no consulten l'experiència; també hem de considerar així el suposat vincle entre la causa i l'efecte, que els entrelliga i fa impossible que cap altre efecte pugui resultar de l'operació d'aquesta cosa

(Hume 1998: 63)

En el pensament de Hume, tots els objectes de la raó i de la investigació humana es poden fragmentar en dos grups: les relacions d'idees, i les qüestions de fet. Les primeres, que pertanyen a la geometria, l'aritmètica i l'àlgebra, es basen en què qualsevol afirmació és certa des d'un punt de vista intuïtiu o demostratiu. Respecte de les qüestions de fet, aquestes són raonaments basats en la relació causa-efecte. Ens ho aclareix Hume:

¿Com arribem al coneixement de la causa i l'efecte? No de manera apriorística sinó a través exclusivament de l'experiència. Cap objecte revela mai ni les causes que el produeixen ni els efectes que origina; tampoc la nostra raó, sense l'ajut de l'experiència, no treu cap inferència sobre l'existència real o les qüestions de fet

(Hume 1998: 61)

Com diu el mateix filòsof, tots els raonaments apriorístics no podran ser capaços de mostrar-nos cap base, ja que el màxim esforç de la raó és reduir els principis productors dels fenòmens naturals en unes poques causes generals, i a través de raonaments estructurats provinents de l'ontologia, l'experiència i l'observació. Així,

(...) tota creença en una qüestió de fet o en una existència real, deriva d'algun objecte present a la memòria o als sentits, i d'una usual conjunció entre aquest i algun altre objecte: l'objectiu és situar la ment en aquestes circumstàncies

(Hume 1998: 81)

Com s'ha exposat, l'experiència és la base de tot coneixement, i per mitjà d'aquesta dotem de significat els objectes: "exploramos desde dentro la forma de la vida humana. Encontramos que dentro de esa forma, los humanos son irresistiblemente dados a otorgar significación a ciertas cosas" (Taylor 2006: 474). Així és també amb Hume, amb una diferència: tot i que seguia la mateixa línia que el pensament utilitarista respecte del procés de significació⁵⁷, també considerava que l'individu havia d'explorar la manera de percebre les satisfaccions corrents que li oferia el món, malgrat tenir en compte que havia deixat d'ésser providencial. Així, el pensament de Hume, en relació amb la significació, era que aquesta descansava en el fet que les coses eren significatives pel simple fet de què eren nostres i que els individus no podien obviar un atorgament significatiu d'aquelles.

La conclusió a la que arriba Charles Taylor és que Hume es desmarcaria del jo desvinculat d'origen lockeà, per apropar-se a la teoria de l'auto-acceptació dels sentiments morals de Francis Hutcheson⁵⁸, ja que "la senda hacia la sabiduría implica adaptarnos a nuestra configuración normal y aceptarla" (Taylor 2006: 470). L'objectiu final d'aquesta corrent filosòfica sobre l'auto-exploració, segons Taylor, no seria el control desvinculat lockeà sinó la vinculació, és a dir,

(...) adaptarnos a lo que en realidad somos (...) la meta era mostrar la casa en la que como humanos estamos llamados a habitar. Anatomizamos los sentimientos morales hasta sus últimas arbitrariedades metafísicas en esa suerte de podría-haber-sido-de-otra-manera, los avalamos, sabemos en qué dirección residimos. Incluso la desvinculación sirve la meta del compromiso esencial

(Taylor 2006: 471)

Com hem pogut observar, el pensament al segle XVII, i especialment el XVIII, suposen un gir de cent vuitanta graus quant a l'estudi del subjecte i la seva relació amb l'espai. Des del pensament de Descartes, passant per Locke, Hutcheson o Hume, aflora la necessitat de donar importància a tot allò que desperta l'observació del medi, a la seva canalització a través l'acte perceptiu i la intervenció dels sentiments, i al posterior intent de comprensió i familiarització de l'espai envoltant. Paral·lelament, la societat occidental havia anat construint models d'organització del seu entorn i la seva vida diària, i que per Charles Taylor (2006) serien la nova valoració del comerç, el naixement de la novel·la, el canvi en la comprensió del matrimoni, la família, i la nova importància del sentiment, tots ells elements constitutius d'un

⁵⁷Com diu Taylor: "Si ya no es posible pensar que las satisfacciones corrientes conllevan significación por formar parte del designio divino, sí es posible suprimir por completo el asunto de la significación y objetivar el ámbito natural con una visión de máxima eficacia. Ésa es la respuesta utilitarista." (Taylor 2006: 470).

⁵⁸Per una perspectiva més acurada del sentiments morals, veure Taylor (2006: 321-339).

gran canvi de paradigma vital. Tot aquest procés de canvi facilità la irrupció del naturalisme, ja al segle XVIII. Com encertadament observa Taylor, la societat tornava a la naturalesa

(...) porque ello hace aflorar en nosotros intensos y nobles sentimientos: sentimientos de temor ante la grandeza de la creación, de paz ante una escena pastoral, de lo sublime ante la tormenta y la aridez de los desiertos, de melancolía en algún recóndito lugar del bosque

(Taylor 2006: 409)

Els fenòmens naturals, per tant, ja no es definirien per l'ordre de la naturalesa sinó per les idees que encarnen, les quals es concreten a través de l'efecte i les reaccions que se'n desperten: "ya no se puede considerar la naturaleza en el mundo circundante como encarnación del orden en relación al cual definimos lo que nos constituye como seres racionales" (Taylor 2006: 413). Com bé diu Daniel Mornet a *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* (1907), i que cita textualment Taylor,

Del jardín arquitectónico pasamos al jardín del estado del alma. Éste es el paso decisivo. Después de Rousseau, la naturaleza pasa a ser definitivamente lo que es para los modernos, la vida confusa y profunda en la que se agota y se derrama lo inexpresable de nosotros mismos

(Taylor 2006: 413)

Mornet, doncs, afirmava que aquesta relació amb la naturalesa, en la qual esdevenim éssers racionals gràcies a la sintonia que tenim amb l'ordre de les coses, i que som capaços de veure-ho i estimar-ho, es basa en la identitat moderna; en altres paraules, la identitat subjectiva quedava definida pels dissenys i les capacitats que descobrim en el nostre interior, i el que fa la naturalesa és fer-los aflorar: "nuestra propia naturaleza no se define ya por la sustantiva ordenación racional de propósitos, sino por los impulsos internos y el lugar que ocupamos en el engranaje del todo" (Taylor 2006: 414). Això mateix havia vist ja Gyorgy Luckács, en considerar la naturalesa del ser, cita Stefan Jonsson, "an apparently authentic and organic essence representing all the qualitative values that are exiled from a world ruled by numbers" (Jonsson 2000: 34). Segons Jonsson, el concepte de naturalesa, segons Luckács, que en un principi es referia "to the physical and biological world as described by rational schemas of classification and laws of causality" (Jonsson 2000: 34), transformarà els seus valors conceptuals, gràcies a la intervenció de la burgesia i, sobretot, a la figura de Rousseau⁵⁹, i quedaran incorporats definitivament dins l'engranatge del subjecte modern.

⁵⁹Per Rousseau, recull Jonsson, "nature became the repository of all these inner tendencies opposing the growth of mechanisation, dehumanisation and reification" (Jonsson 2000: 34).

L'idealisme alemany, per la seva part, recollirà els postulats del naturalisme i els durà a la màxima expressió. Una de les figures capdavanteres de l'idealisme, Friedrich Schelling, considerarà la naturalesa un element explícitament definit dins la pròpia essència de la condició humana. Així mateix, i com hem exposat a la introducció, entengué que si la naturalesa sorgia del jo, la consciència subjectiva, per la seva banda, brollava de l'activitat i el desenvolupament espontani de la Naturalesa, ja que el principi creador d'aquesta era idèntic a la subjectivitat ideal de la consciència humana. Schelling, en aquest sentit, concebia l'activitat de la naturalesa a partir del que ell anomenava "intel·ligència inconscient", la qual s'exterioritzava objectivament en les funcions orgàniques dels animals. Ho recull Carlos Gurméndez: "el mundo es una organización y un organismo universal, es la condición misma del mecanicismo" (Gurméndez 199: 166). En aquesta línia, apareix la figura de Johann Gottfried Herder, el qual identificà una relació expressiva entre la consciència individual i el món, i que anomenà amb la paraula alemanya *Einfühlung*, que e paraules de Jonsson, seria "a word that captures the subject's power of feel itself into things and creatures" (Jonsson 2000: 35). A partir d'aquest concepte el subjecte es realitza com a natura, i alhora percep que forma part orgànicament de la naturalesa, la qual cosa implica un fort lligam entre identitat individual i identitat col·lectiva, i que Herder encunyà sota el vocable *Volk*, que per Jonsson, seria "self-expression is thus at once a realization of one`s own essence and a realization of the essence of universal being" (Jonsson 2000: 35); dit amb d'altres paraules: la individualitat expressaria l'essència de la col·lectivitat.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en canvi, considerava la naturalesa un ésser fora de sí, o una alienació de l'esperit, segons apunta Gurméndez: "la meta de la naturaleza es matarse y romper su corteza de lo inmediato, lo sensible, quemarse como el ave fénix para surgir de esta exterioridad rejuvenecida como espíritu" (Gurméndez 1989: 169); i continua: "en suma, la finalidad de la Naturaleza sería hacer del hombre, desde su mísera existencia móvil de ser fuera de sí, un ser para sí" (Gurméndez 1989: 169). Per Hegel, doncs, l'individu només es pot desenvolupar objectivament i arribar a ésser plenitud a través de la raó.

Juntament a Herder i a Hegel és important citar alguns dels romàntics alemanys d'aquell període, com Franz von Baader, Henrik Steffens, J. J. Wagner o Wilhelm Bute, que postulaven que la identitat fonamental del subjecte es regia pel binomi món interior-món exterior, arribaren a naturalitzar l'ésser humà, i a l'ensems, espiritualitzaren la naturalesa en creure que el subjecte era un ésser en el qual res restava separat de l'univers. Gurméndez ho expressa amb aquestes paraules: "el misterio de la naturaleza se manifiesta íntegro en cada forma

humana, y cada hombre es, en sí y por sí, un microcosmos (...) la pasión por vivir [de l'ésser humà], está inmerso, abrazado a la naturaleza que le constituye" (Gurméndez 1989: 171).

Una altra de les grans figures de la filosofia del segle XVIII, Joahnn Gottlieb Fichte, identificarà el nucli ignot del jo a través de la forma de la identitat del jo igual a jo. Així, segons diu Bodei, "quando l'io soggetto, diventando ricorsivamente oggetto, si moltiplica senza fine, come un una galleria di specchi, si produce, inevitabilmente, una cattiva infinità, un circolo vizioso" (Bodei 2009: 45). Fichte, en paraules del mateix Bodei, entendrà l'institució intel·lectual una

(...) unità originaria di io soggetto o di io oggetto, quale fondamento all'autocoscienza; considera poi l'autocoscienza stessa come un occhio interno e teorizza l'incomponibilità di essere e sapere; avendo, da ultimo, riconosciuto che il pensiero presuppone l'esistenza, intesa quale manifestarsi di Dio, e che l'esistenza è indeducibile dal pensiero stesso, rinuncia a configurare l'autocoscienza come entità autosufficiente

(Bodei 2009:45)

Així, la realitat determinada de tot seria el jo, i per aquest sentit la consciència esdevindria una activitat sapiencial, "un ojo vivo autocreador" com assenyala Gurméndez (1989: 200). La conclusió a què arriba Fichte és que l'individu crea l'existència com a resultat de l'activitat del propi jo. Gràcies a Fichte, doncs,

(...) aparece el yo como pasión operativa frente al mundo que es mero no-yo (lo cual implica una negación del mundo, antítesis provisional, pero necesaria para llegar a una síntesis que incorpora al yo), esencial para la actividad de la pasión humana

(Gurméndez 1989: 200)

En conclusió, i com ja havíem apuntat en pàgines precedents, el jo disposaria de quina manera havia de ser el món, un postulat que esdevindria l'antítesi que fonamenta la unitat subjecte-objecte, i àdhuc la sentència que diu que per la reacció concreta dels meus actes sé qui sóc i arribo a la consciència real del meu jo.

La filosofia de la naturalesa té un lligam força estret amb el Romanticisme, sobretot en la seva lluita contra l'èmfasi clàssic en el racionalisme, la tardició i l'harmonia formal, i amb una finalitat concreta, com és la de poder desenvolupar la idea de l'expressivisme. Com diu Taylor, "expresar algo es manifestarlo en un determinado medio. Expreso mis sentimientos en el rostro; expreso mis pensamientos en las palabras que hablo o escribo.

Expreso mi visión de las cosas" (Taylor 2006: 511). L'expressivisme, doncs, que buscava allunyar-se d'una postura instrumental de la raó, ja que tendia a objectivar a la naturalesa, i en conseqüència, neutralitzar-la i separar-se moralment d'ella, fou la base per a una nova individuació, marcada per la originalitat del ser, i amb una finalitat concreta: determinar de quina manera havia de viure el subjecte. Stefan Jonsson, analitzant el treball de Ferdinand Tönnie a *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887), diu que

Personality, identity, morality, culture, art, politics and ultimately the historical world as a whole are expressions or objectivations of an intrinsic disposition that resides in all beings and unites them in a organic totality. If Tönnies calles this principle the natural will, others spoke of *Geist*, soul, life, subjectivity, personality or individuality

(Jonsson 2000: 25)

En aquest sentit, i tal com ho veu Taylor, l'expressió s'entenia com una articulació que manifestava i definia alhora, i que intrínsecament es relacionava amb la noció del jo:

Un sujeto con facultad expresivista. El sujeto moderno ya no se define sólo por la facultad de control racional desvinculado sino también por una nueva facultad de autoarticulación expresiva, (...) intensifica el sentido de interioridad y conduce a un subjetivismo, incluso más radical, y a la interiorización de las fuentes morales

(Taylor 2006: 532)

Com a resultat d'aquesta expressivitat, liderada majoritàriament pels artistes, l'espai i el subjecte interactuen amb la voluntat de crear quelcom únic. El poeta britànic William Wordsworth plasma aquest pensament de manera magistral al pròleg de *The Excursion*. Ho recull Taylor:

Cuán exquisitamente se adapta la mente individual
...al mundo externo;
y cuán exquisitamente también
...
el mundo externo se adapta a la mente;
y la creación (no puede dársele
un nombre inferior) que uniendo sus fuerzas
realizan⁶⁰

(Taylor 2006: 516)

⁶⁰Cal matisar que el poema de Wordsworth, que aquí l'emprem en un sentit de percepció espacial, giraria al voltant de l'artista com a creador.

Ara bé, el que ens interessaria remarcar de les paraules del poeta (i de molts altres artistes del romanticisme que expressen aquesta mateixa voluntat), és que la conjunció entre la participació activa dels sentiments subjectius i la raó instrumental desvinculada, és la que aconsegueix construir la idea del jo que coneixem a l'actualitat. Precisament per aquest fet, podem constatar en figures com Schiller, Hölderlin, Hegel, o el mateix Kant, la intenció de conjuminar l'autonomia radical de la raó instrumental amb la unitat expressiva, i concebre'ls com a fonaments de la consciència humana. D'aquestes quatre figures destacarem una en concret, Immanuel Kant.

El filòsof de Königsberg parteix del que ell anomena "la revolució copernicana", una doctrina que considera l'òrbita del subjecte com a punt de rotació del món, i que, en paraules de Gurméndez,

Solo conocía de las cosas lo que antes introdujo en ellas. El mundo existía puesto ahí por la conciencia, y la objetividad se reducía a un autoconocimiento del sujeto y de las formas espirituales que le son immanentes: Nosotros hacemos los fenómenos *a priori*; hasta el hombre se hace a sí mismo en tanto se pone en el espacio y en el tiempo

(Gurméndez 1989: 199)

Per Kant, la natura humana és dual, és a dir, fenomènica i noumènica. La primera és empírica, material i aparential, i el subjecte hi accedeix a través de l'experiència sensible, però també a través dels processos de coneixement de la raó especulativa o teòrica. Aquest jo fenomènic, que es correspon amb la vida del cos, de l'emoció i de l'intel·lecte, donaria forma a la consciència intel·lectual-emocional.

Ara bé, l'ésser humà adquireix la seva plena humanitat quan viu des del jo noumènic, dita també raó pràctica, que és el substrat ontològic de la vida empírica de l'ésser humà, és a dir, la voluntat de la consciència moral per a adreçar-se al món. L'accés a aquest es vincula per mitjà de la praxi moral, que és la que dona forma a la consciència moral. Kant, en aquest sentit, presenta l'ésser humà com una realitat escindida, és a dir, com una realitat ja ontològicament irreconciliable. Així, la primera natura, que abasta la realitat sensible, emocional i mental seria empesa per la inclinació individual, el desig:

Les aspiracions del desig i de la inclinació no són unidireccionals, sinó que es pluralitzen en una xarxa complexa i contradictòria. En aquest sentit (...) el desordre seria la característica bàsica de la natura material de l'ésser humà (...), ja que aquest es deixa portar per mòbils immediats que tenen a la base estímuls que procedeixen de l'oferta del món

(Obiols 2002:167)

Puix que la finalitat de tot ésser humà és la instauració de l'ordre (que significa l'administració dels desitjos i les inclinacions), Kant considera que la satisfacció ordenada de totes les inclinacions en la vida humana és la vertadera clau de la identitat, ja que només d'aquesta manera s'assolirà l'ordenament de totes les aspiracions, i a l'ensem, s'aconseguirà la felicitat (objectiu primordial de la natura *noumènica*). Així doncs, tot i que la recerca de la felicitat implicaria experimentar un sentiment de satisfacció, intel·lectual o sentimental, la forma d'arribar a aquesta satisfacció es produeix a través de la raó moral, la bona voluntat i l'obediència a l'imperatiu categòric, això és, fer-se digne d'aspirar a la felicitat i a la perfecció moral (el que Kant anomena *deure*), i el que és més important, la importància de l'ètica en la consciència, com encertadament assegura Obiols: "l'ésser humà no és només sensació, emoció i intel·ligència, sinó que també és un haver de ser o deure" (Obiols 2002: 162).

La consciència moral, per tant, plantejarà uns reptes en relació amb la contingència del món, i que en definitiva representen un exercici sobre l'autonomia del ser, els quals es concreten en l'exercici d'auto-ubicació en relació amb l'ordre de les circumstàncies que estan al món, per d'aquesta manera, interpretar aquest ordre i valorar l'acció pròpia en relació amb altri.⁶¹ D'aquesta manera, només des de la comprensió de l'ésser humà com a subjecte autònom, actor i receptor del món, és possible explicar la identitat humana en termes de síntesi entre la semblança i la diferència:

(...) a partir d'aquí, Kant pot proclamar una idea d'humanitat com a categoria universal. Així, la humanitat que predica el kantisme és més que una natura, i transcendeix també la condició [de la qual havíem ja desenvolupat amb Agustí d'Hipona]. Quan Kant declara que la humanitat és una dignitat, s'està referint veritablement al contingut universal del gènere que posseeix cada ésser humà particular
(Obiols 2002: 239)

A principis del segle XIX emergeix una gran figura dins el món del pensament occidental que, tot i estar influenciat per l'idealisme i la doctrina kantiana, trenca amb els postulats racionalistes hegemònics i configura una línia de pensament que, podríem dir, anticipa el nihilisme del *fin de siècle*. Aquesta figura és la d'Arthur Schopenhauer. A Schopenhauer li

⁶¹Diu Obiols: "En el primer exercici, la consciència desenvolupa una anàlisi de la seva circumstància en relació amb aquells elements de l'entorn que susciten l'adhesió a l'imperatiu categòric. En el segon exercici la consciència ha d'interpretar aquesta situació en relació amb es pròpies circumstàncies i les d'altri, per tal de completar el procés i aplicar els continguts de l'imperatiu en el marc de la situació completa" (Obiols 2002: 236).

interessava explorar els confins del pensar, arribar fins a l'últim racó del conèixer, i intentar fixar la vista més enllà d'aquest confí:

Existe una frontera hasta la que puede abrirse paso el pensar y hasta la cual puede iluminar la noche de nuestra existencia, aun cuando el horizonte siga envuelto entre tinieblas. Este confín es alcanzado por mi teoría en esa voluntad de vivir que se afirma o niega por encima de su propio fenómeno. Pero pretender ir más lejos es, a mi juicio, tanto como querer volar sobrepasando la atmósfera

(Schopenhauer 2010: 679)

Així, la filosofia schopenhaueriana, es plantejava conduir-nos una mica més enllà d'aquell límit aparentment infranquejable, “donde no cabe vislumbrar la solución del problema sino desde muy lejos y, cuando reflexionamos en torno a ella, nos precipitamos en un abismo de pensamientos” (Schopenhauer 2010: 688). En aquest sentit, la filosofia schopenhaueriana, lluny de voler explicar a partir de què o per a què existeix el món, el que volia era explicar allò que és el món.

Per Arthur Schopenhauer, l'expressió de la voluntat és l'autèntic fonament de la identitat subjectiva; recull Remo Bodei: “il filo di continuità del soggetto non è dato né dalla memoria, né dalla coscienza, ma dalla volontà” (Bodei 2009: 49). Segons Schopenhauer, la capacitat volitiva de cada ésser és allò amb el qual ens sentim familiaritzats i sobre el qual disposem d'un coneixement més directe: “si miramos dentro de nosotros mismos, nos vemos siempre *quriendo*” (Schopenhauer 2010: 30). Així doncs, el voler constitueix per ell la primera dada de la consciència humana, la clau per a comprendre, des del propi interior, qualsevol altre procés que s'esdevingui de forma externa. Però, ¿què vol expressar Schopenhauer amb aquesta premissa? El filòsof considera que l'objectiu de l'ésser era aprendre a comprendre la naturalesa des de nosaltres mateixos, i no intentar comprendre's a partir de la naturalesa⁶², ja que el món era una mera representació, “como objeto para un sujeto: el mundo es sin más representación y en cuanto tal precisa del sujeto cognoscente como soporte de su existencia” (Schopenhauer 2010: 152); és fonamental remarcar que tot i que el món és una representació de tot ésser vivent, només l'ésser humà en té coneixement ja que té consciència. ¿Què és, doncs, la identitat subjectiva? Com diu Bodei, “l'identità si fonda, infatti, sull'identità della volontà, per quanto, in virtù della nostra relazione con il mondo esterno, noi siamo abituati a considerare come nostro io autentico il soggetto del conoscere” (Bodei 2009: 49). Quant a l'essència de l'individu, el mateix Bodei diu:

⁶²Recordem que en pàgines precedents, havíem parlat de l'estatus jeràrquic, a nivell de coneixement, entre el subjecte i l'espai. Aquesta certitud schopenhaueriana, doncs, conserva la doctrina kantiana subjecte-espai.

Il nostro vero io, il nucleo della nostra essenza è ciò che si nasconde dietro a quel soggetto cosciente e che, di fatto, sa soltanto volere e non volere, essere soddisfatto o insoddisfatto, con tutte le modificazioni della cosa che vengono chiamando sentimenti, emozioni, passioni

(Bodei 2009: 49-50)

La identitat subjectiva, doncs, tindria el principi de raó com a llei de causalitat, que està a l'enteniment i que esdevé el mode de coneixement pur de la representació del nostre entorn, a través de la classificació, la interpretació i la significació de la matèria. Per la seva part, l'enteniment són tots els objectes que tenen un significat per la voluntat del ser i que, alhora, uneix el temps i l'espai en la representació de la matèria. Així doncs, la llei de causalitat conté tres elements fonamentals de coneixement: la classificació, la interpretació i la significació, i tots ells participen activament en la cognoscibilitat de l'espai envoltant.

No volem acabar aquest breu però intens estudi de la construcció de la identitat subjectiva sense parlar dels canvis que es produïren al llarg del segle XIX envers la noció de la identitat i que reflectiren en la idea del jo de la contemporaneïtat.

És inqüestionable que la Il·lustració, el Romanticisme i l'expressivisme són la base en la qual se sustena la identitat moderna, com efectivament defensa Taylor:

(...) nuestra vida cultural, las concepciones que tenemos de nosotros mismos, nuestras perspectivas morales siguen desarrollándose en la estela de esos grandes acontecimientos (...) Instintivamente aún echamos mano de vocabularios antiguos que debemos a la Ilustración y al Romanticismo

(Taylor 2006: 537)

Un d'aquests vocabularis, que s'han anat modificant a través del període modern representen dues idees morals: per una part, la significació de la vida corrent, i per l'altra, l'idea de la benevolència universal, extreta d'un dels filòsofs més importants de la Il·lustració, Jean-Jacques Rousseau, i que incidia sobretot en l'empatia i en la necessitat d'ajudar. La primera idea moral, segons relata Taylor, "ha hecho que los temas afines a la vida en sí y a la evitación del sufrimiento adquieran suprema importancia" (Taylor 2006:539); l'altra és la obligació d'assegurar universalment aquests temes. Una altra de les idees fonamentals, recuperades de la Il·lustració i el Romanticisme, és la del subjecte lliure i auto-determinant entesos com un bé en sí mateix. El conjunt d'aquestes tres idees generà un imperatiu moral, el de la justícia universal, dedicat a vetllar per la dignitat del subjecte i per la igualtat de tots els éssers humans. La necessitat d'implantar aquest imperatiu fou un dels objectius principals davant d'un

període com el del segle XIX, dominat pel progrés i pel desenvolupament de la societat industrialitzada, una societat urbana, agombolada a l'interior de les grans ciutats de mitjans de segle on les màquines i l'entorn humà, segregat segons la seva condició social, feien pràcticament impossible implantar degudament i equitativament aquests imperatius morals del jo modern.

Un dels altres vocabularis adquirits de la Il·lustració i el Romanticisme fou la imatge de la naturalesa. Aquesta, emperò, no tingué una evolució continuista sinó rupturista amb els postulats romàntics. Aquests havien desenvolupat una visió expressiva de la naturalesa, la qual era concebuda “como un gran torrente de vida que fluye a través de todo y emerge también en los impulsos que sentimos dentro de nosotros mismos” (Taylor 2006: 567-568). Al segle XIX, en canvi, aquesta visió patí tres transformacions, totes elles a través de l'art: la primera, la corrent realista, que acceptava la perspectiva del naturalisme il·lustrat i que negava completament la noció d'una realitat espiritual més enllà de les coses, “un arte decidido a mostrar las cosas en su cruda y baja realidad, y a disipar cualquier ilusión de que fueran habitadas por un significado más profundo” (Taylor 2006: 586).

Cal assenyalar, però, que no es produí una ruptura total amb la idea de la naturalesa del Romanticisme, ja que la premissa del realisme, segons apunta Taylor,

(...) es que de alguna forma, en el curso normal de las cosas, fallamos en percibir correctamente esas mismas cosas; que sólo las captamos a través del velo de la ilusión que les presta un falso realce o significación, tejido por nuestros propios temores y autocomplacencia. Es menester valentía y visión para percibir las tal cual son

(Taylor 2006: 586-587)

Aquest tipus d'art, que representaria de manera inexorable tota allò mediocre i banal, implicarà la revelació del rostre real de les coses, un desvetllament sobre la idealització de la naturalesa que ens envolta.

La segona transformació implica una negació de la naturalesa, és a dir, “la creencia romàntica de que la más alta realidad espiritual atraviesa la naturaleza” (Taylor 2006: 591), la qual cosa implica rebutjar categòricament la premissa rousseuniana de que l'home és bo per naturalesa. L'art que representa aquesta negació plasma una bellesa inseparable amb la nostra capacitat per suportar i contemplar el significat ple d'un món abandonat. En aquest sentit, l'art esdevé una tasca de correcció de la naturalesa: “la imaginación rompe la creación; la

descompone, la separa y la junta con sus propias leyes de modo que la naturaleza emerja corregida, embellecida, reformada” (Taylor 2006: 596).

La tercera transformació implica l'art relacionat amb la violenta energia d'una naturalesa amoral. Aquest postulat sorgeix de la filosofia de Schopenhauer, qui veia en la naturalesa una energia que s'expressava en les coses. Aquesta energia, que tot ho penetra, és la voluntat, però no és una font espiritual del bé, sinó mera voluntat, afany incontrolable mai satisfet que ens impulta contra tots els principis legals i morals amb l'únic objectiu d'assolir tot allò inabastable.

Aquestes transformacions tingueren el seu ressò en la construcció del jo modern, que anava creixent en una societat urbana, tecnològica, marcada pel progrés d'una cosmovisió científica i mecanicista, com diu Taylor, “ya no simplemente basada en la mecánica, sino que pretendía englobar en ella las ciencias de la vida” (Taylor 2006: 620). Aquest període, marcadament anti-romàntic, deixà de banda la naturalesa, en la que ja no hi confiaven:

Los modernistas, como herederos de los románticos, se volvieron contra lo que percibían como Romanticismo. La ruptura con su mundo tenía que ser más completa. No podían buscar consuelo en un sentimiento meramente subjetivo, ni en la confianza de que el mundo emanaba del espíritu

(Taylor 2006: 622)

Aquesta ruptura comportà una nova forma d'interioritat del jo, que es construïa en base a l'experiència viscuda, a l'activitat creativa, a allò subjacent a la consciència que el jo tenia del món:

El giro hacia dentro, hacia la experiencia o la subjetividad, no significó un vuelco hacia el yo que había que articular, allí donde esto se entiende como una unión de la naturaleza y la razón, o del instinto y la energía creativa. Al contrario, el giro hacia dentro puede llevarnos más allá del yo, como es habitualmente comprendido, hacia una fragmentación de la experiencia que pone en entredicho las nociones comunes de identidad

(Taylor 2006: 627)

3. GUIA PRÀCTICA PER AL LECTOR INTRÈPID

Quan les naus eren ja mar endins i no hi havia cap terra a la vista, pertot arreu el cel i l'oceà, veig situar-se damunt el meu cap una fosca borrasca, portadora de nit i de tempesta, i les aigües s'encresparen en les tenebres. Immediatament els vents remouen el mar, les onades s'aixequen enormes, som dispersats i sacsejats per vastos remolins; les nuvolades embolcallen el dia, la nit humida fa desaparèixer el cel, els llamps redoblen i esquincen els núvols; som empesos lluny del nostre rumb i anem errants enmig d'onades invisibles. El mateix Palinur diu que és incapaç de distingir la nit del dia en el firmament i de reconèixer el camí enmig del mar. Així anem errants per l'oceà potser ben bé tres dies sencers dins la boirada opaca, i tres nits també sense ni un estel. Al quart dia, finalment, ens semblà que començava a alçar-se una costa, que allà lluny es descobrien unes muntanyes i que en pujaven espirals de fum. Arriem les veles i ens inclinem damunt els remes; sense entretenir-se, els mariners s'escarrassen a batre l'escuma i a escombrar la superfície blavosa. Salvat de les aigües, em reben primer les costes de les Estròfades. Amb el nom grec d'Estròfanes es drecen en el gran mar Jònic aquestes illes on habiten la cruel Celeno i les altres Harpies d'ençà que els fou negat l'accés a la casa de Fineu i per temor hagueren d'abandonar les tanques d'abans. Mai no sorgí de les aigües estigies un monstre més horrible que elles, ni una plaga o una maledicció dels déus més cruel: ocells amb rostre de noia, repugnants els residus dels seus ventres, urpes per mans, i una cara sempre pàl·lida de fam.

Virgili L'Eneida Llibre III versió traduïda per Joan Bellès

-¡Bill! - chilló.

Era el grito suplicante de un hombre fuerte en peligro. Pero la cabeza de Bill no se giró. El hombre lo vio marcharse, cojeando grotescamente y dando tumbos hacia delante con un andar tartamudeante al subir la suave ladera hacia la tenue línea de la pequeña colina en el horizonte. Lo siguió con la vista hasta que cruzó la cima y desapareció. Luego apartó la vista y se fijó despacio en el círculo del mundo que le quedaba ahora que Bill se había ido.

Cerca del horizonte, el sol ardía sutilmente, casi oscurecido por las neblinas y vapores, que daban una impresión de masa y densidad sin contorno o tangibilidad. El hombre sacó su reloj, mientras descansaba el peso de su cuerpo sobre una pierna. Era las cuatro en punto, y como estaba a finales de julio o principios de agosto - no sabía la fecha exacta, pero podía calcularla con un margen de una o dos semanas - sabía que el sol señalaba aproximadamente hacia el noroeste. Miró hacia el sur y supo que en algún lugar más allá de aquellas inhóspitas colinas estaba el lago Great Bear; también sabía que en aquella dirección el Círculo Polar Ártico cortaba su amenazador camino a través de los yermos canadienses. El arroyo en que se hallaba era un afluente del río Coppermine que a su vez fluía hacia el norte y se vaciaba en el golfo Coronation y el océano Ártico. Nunca había estado allí, pero lo había visto, una vez, en una carta de navegación de la Compañía de la Bahía de Hudson.

Otra vez contempló con la mirada el círculo del mundo a su alrededor. No era un espectáculo alentador. Por todas partes la tenue línea del horizonte. Las colinas eran bajas. No había árboles, ni arbustos, ni hierba; nada sino una tremenda y terrible desolación que rápidamente atrajo el miedo en sus ojos.

-¡Bill! - murmuró, una y otra vez -. ¡Bill!

Se encogió en medio del agua lechosa, como si la vastedad lo presionara con una fuerza abrumadora aplastándole brutalmente con su complaciente horror. Empezó a temblar como en un ataque de fiebre, hasta que el rifle cayó de sus manos salpicándolo. Esto sirvió para despertarlo. Peleó con su miedo, aunó esfuerzos para buscar a tientas en el agua y recuperar su arma. Empujó su fardo más hacia el hombro izquierdo, para quitarle algo de peso al tobillo herido. Luego prosiguió, despacio y con cuidado, haciendo muecas de dolor, hasta la orilla.

No se paró. Con una desesperación rayana en la locura, olvidándose del dolor, subió apresuradamente la ladera hasta la cima de la colina tras la que su compañero había desaparecido, mucho más grotesco y cómico que su cojo y tambaleante compañero. Pero en la cima vio un profundo valle, vacío de vida. Volvió a pelear con su miedo, lo venció, empujó el paquete aún más hacia el hombro izquierdo, y bajó dando tumbos por la ladera.

Jack London "*Amor a la vida*", Los mejores cuentos del Gran Norte Barcelona:

Navona 2008, pàg.87

Mil nou-cents anys separen l'*Eneida* de Virgili i el conte de Jack London *Love of life*. Del text de l'*Eneida* hem triat un petit fragment del llibre III en el qual es narra la fugida d'un grup de supervivents de la destrucció de Troia. Els navegants, comandats pel príncep Enees, solquen el mar sota una terrible tempesta que per poc no els fa naufragar. Al quart dia de viatge errant, arriben a les illes Estròfades, on es troben amb la cruel fúria *Celeno* (i àdhuc les terribles *Harpies*), que els revela la terrible fam que els assolarà abans de poder acomplir el destí que se'ls ha reservat, que no és altra que la futura fundació de Roma.⁶³

El segon text que hem triat és un dels primers fragments del conte de Jack London, titulat *Love of life*, en el qual es narra en primera persona l'esfereïdora experiència d'un home condemnat a travessar un paisatge erm i desolat situat al nord del continent americà. London, considerat com el gran narrador dels espais oberts, de l'experiència de la naturalesa i dels ambients extrems, ens ofereix un meravellós cant d'amor a una vida que poc a poc sembla abandonar el protagonista de la història. Aquest cant a la vida i la supervivència, bastit amb una perfectibilitat i minuciositat prosaiques, aconsegueix plasmar de forma sublim el sofriment humà davant la feréstega naturalesa que envolta als éssers vius.

Un cop arribats aquí, el lector d'aquesta tesi es preguntarà, i no sense raó, el per què d'aquesta tria aparentment tant dispar i heterogènia com la que mantenen els dos fragments literaris. En efecte, cap dels textos conté a simple vista elements que li siguin comuns, ni l'estil, ni la temàtica, ni el període històric en què s'inscriuen, ni l'impacte receptiu dels lectors; per tant, si és així, ¿quin seria el sentit i l'objectiu d'aquesta tria? La resposta, que sembla senzilla, és la pedra angular d'aquest treball.

Com hem defensat a la introducció, aquest projecte d'investigació es proposa desenvolupar l'estudi dels marcs referencials perceptius, significatius i representatius de l'ésser humà en relació amb l'espai, i en concomitància amb la construcció de la identitat subjectiva, a través de quatre macroseqüències enteses com a eina d'ordenació cronològica i de transversalitat relacional entre textos anàlegs i heterogenis, acotats geogràficament i temporalment en la cultura occidental des de l'antiguitat grega fins a la primera meitat del segle XX. Aquest estudi es basa en una de les perspectives de la filosofia estètica actual: l'estudi de l'art en relació amb les emocions. Així mateix, dit projecte, dinàmic i polièdric, té una clara voluntat d'anàlisi i opta per l'aconteixement, la volubilitat, la permeabilitat i la interacció o, si es prefereix, la

⁶³ No cal incidir que aquest fragment és una clara influència dels relats d'Odisseu escrits per Homer.

interrupció "el què passa ara", àdhuc les preguntes de "qui som?", i "què és el què passa?"⁶⁴, com a base filosòfica i epistemològica, envers la construcció de la identitat subjectiva i la seva relació amb l'espai circumdant.

El fet d'encapçalar aquest punt amb dos textos literaris tant dispars i heterogenis com els que hem seleccionat esdevé una declaració de principis. I és que aquest és un treball comparatiu on els textos literaris seleccionats, els quals no obeeixen a un període concret que els enllaci, viuen, parlen i interactúen. En aquest sentit, prioritzem per davant de tot l'obra "auto-engendrada", emprant l'expressió de Yeats. Aquest concepte prové de l'edat Post-romàntica, la qual havia adaptat la idea de la imaginació creativa del Romanticisme, i que postulava que l'art, que procedia d'una epifania, era una representació dotada d'una significació espiritual superior. El Post-romanticisme, prenent aquesta idea, determinà que l'objectiu de tota obra no era només representar, sinó per sobre de tot transfigurar a través de la representació, "para hacer translúcido el objeto (...) O sea, no podemos comprender lo que es una obra en cuanto epifanía señalando alguno de los objetos descritos o referidos, accesible de un modo independiente. Lo que la obra revela ha de ser leído en ella" (Taylor 2006: 572).⁶⁵ Seguint, doncs aquest precepte, la nostra tasca analítica permet que els textos parlin per sí mateixos a través de la suggestivitat i les expressions i actituds dels personatges, àdhuc dels propis autors, envers l'espai circumdant, viu i en constant moviment, que interactua amb la subjectivitat plasmada a l'obra i amb la recepció d'aquesta per part dels lectors.

Per escometre aquest objectiu, cal tenir en consideració les imatges somatosensorials de la corporeïtat i les reaccions que se'n desperten, com serien les pulsions, les emocions, els sentiments, les passions i les percepcions (que en definitiva, són els garants de la construcció de la identitat subjectiva), i que s'entenen els elements fonamentals del discurs, ja que, per una part, el tractament de l'espai que envolta l'individu (però també aquell espai produït pel subjecte), i per l'altra, les reaccions subjectives que se'n desperten arrel d'aquest espai circumdant, esdevenen la seva base conceptual. Així, donarem molta importància a les emocions i els sentiments perquè aquests intervenen directament en la forja de la consciència subjectiva segons la definició d'Antonio Damasio:

⁶⁴ Ambdues preguntes formen part de l'entrevista a Michel Foucault realitzada per M. Watanabe el 22 d'abril de 1978.

⁶⁵ Prèviament a Yeats, Oscar Wilde ja havia expressat aquesta idea quan afirmava que "cuando la obra está terminada posee, por así decirlo, una vida propia e independiente, y podría expresar un mensaje muy diferente del que fue puesto en sus labios para que lo dijera (cit a Taylor 2006:572)

(...) el que el cervell necessita per tal d'esdevenir conscient és adquirir una nova propietat: subjectivitat; i un tret definidor de la subjectivitat és el sentiment que impregna les imatges que experimentem subjectivament⁶⁶ (...) El pas decisiu en l'elaboració de la consciència és fer nostres les imatges, fer que pertanyin als legítims propietaris, els organismes singulars i perfectament delimitats en què sorgeixen⁶⁷

(Damasio 2010: 25)

Per reproduir les emocions que cada relat ens brinda ens apropiem del concepte de *terror-art* de Noël Carroll [2005] i el duem al nostre terreny. La definició de Carroll, tot i que es limita a les obres del gènere de terror, és fàcilment extrapolable a d'altres gèneres narratius; per tant, la nostra tasca serà adaptar el concepte del *terror-art* a les obres que veurem i analitzarem aquí. Carrol considera el *terror-art* un fenomen emocional:

(...) el terror-arte es una emoción. Es la emoción que las narraciones e imágenes de terror están destinadas a provocar en el público. Esto es, el término terror-arte nombra a la emoción que los creadores del género permanentemente han buscado despertar en su público

(Carroll 2005: 61-62)

El *terror-art*, per tant, és una emoció reflectida a través de les respostes dels personatges enfront del que apareix davant seu (Carroll es limita a prioritzar la monstruositat apareguda a les obres de terror, tant literàries com fílmiques). Aquestes respostes emocionals están precedides per un estat emocional eventual⁶⁸, segons el mateix autor:

Un estado emocional eventual tiene tanto dimensiones físicas como cognitivas. Hablando en sentido amplio, la dimensión física de una emoción es asunto de una agitación sentida. Específicamente, la dimensión física es una sensación o sentimiento. Esto es, una emoción implica alguna clase de agitación, perturbación o detención manifestada fisiológicamente por un incremento de los latidos del corazón, el ritmo de la respiración y cosas parecidas

(Carroll 2005: 62)

⁶⁶ Per Antonio Damasio, les imatges no només són visuals, sinó també són imatges de qualsevol origen sensorial, com ara les auditives, les internes, les tàctils, etc.

⁶⁷ En aquest sentit, ja William James (*The Principles of psychology*, 1890) havia expressat que el que permetia que la ment tingués coneixement sobre l'existència dels dominis pertanyents a l'ésser humà, que especificava com la suma total de tot allò que es pot anomenar meu (i que englobaria la corporeïtat i les capacitats físiques, la roba, la muller, els fills, els avantpassats i els amics, la fama i les obres, les terres i els cavalls, el vaixell de vela i el compte bancari), era que la percepció de qualsevol d'aquests elements generava emocions i sentiments, i que aquests efectuaven la separació entre els continguts que pertanyien al jo i els que no li pertanyien. Aquests "sentiments de coneixement" (Damasio 2010: 23) són en definitiva els garants de la diferenciació entre el jo i el no-jo.

⁶⁸ A l'anàlisi dels textos també podrem veure els estats emocionals disposicionals, menys reactius, com per exemple l'enveja.

Ara bé, aquestes sensacions, és important subratllar, no correspondrien de forma idèntica a certs sentiments o qualitats sentides; és a dir, tot i que els sentiments es poden correlacionar amb diferents estats emocionals en persones diferents, també succeeixen en un mateix subjecte segons l'ocasió. En aquest sentit, cada individu experimentaria una emoció individual segons el seu caràcter, la seva cultura i els seus paràmetres mentals.

Així doncs, ¿què és el que identifica o individualitza els estats emocionals? La resposta són els elements cognitius: “(...) Las emociones incluyen no sólo perturbaciones físicas sino también creencias y pensamientos, creencias y pensamientos acerca de las propiedades de objetos y situaciones. Además, estas creencias (y pensamientos) no son sólo fácticas (...) sino que son también evaluativas” (Carroll 2005: 67).

La importància del *terror-art*, però, és l'impacte que genera en el públic, com bé defensa el propi Carroll, si assumim que “yo-en-tanto-que-parte-del-público estoy en un estado emocional análogo al que se describe como el de los personajes de ficción” (Carroll 2005: 69). L'autor defineix aquest impacte amb el fenomen de la identificació:

La identificación es una noción cotidiana común al hablar de ficciones (...) De hecho, si la noción de identificación con el personaje es meramente una metáfora o si se trata de una descripción literal de un estado mental es algo generalmente no determinable en el contexto de la conversación cotidiana. Obviamente, identificación con el personaje podría significar una variedad de cosas y podría conectarse con una variedad de teorías psicológicas diferentes

(Carroll 2005: 194-195)

Aquest terme s'empra sovint sense especificar de forma exacta, cito textualment Carroll, “cómo hay que caracterizar el estado mental al que los hablantes se refieren” (Carroll 2008: 195). Alguns dels trets que podríem relacionar directament amb aquest estat mental serien, per exemple, que ens agrada el personatge, que les circumstàncies viscudes per aquest són significativament com les que ens hem pogut trobar nosaltres, que tenim simpaties per ell, que compartim els mateixos interessos, sentiments o principis, que veiem l'acció que té lloc a la ficció des del punt de vista del protagonista; que compartim els valors del protagonista; però també d'altres, com que

(...) vemos la acción que tiene lugar en la ficción desde el punto de vista de la protagonista; que compartimos los valores del protagonista; que, mientras dura la recepción de la ficción, estamos en trance de forma que caemos en la ilusión de que cada uno de nosotros se considera el protagonista

(Carroll 2008: 195)

Aquestes possibilitats, a banda d'inofensives, assenyalen, més aviat, una relació més radical entre el públic i el protagonista, “una relación en la que el público llega a pensar en sí mismo como idéntico con el personaje o como formando una unidad, esto es, un estado en el que el público de algun modo se funde o fusiona con el personaje” (Carroll 2008: 196).

Aquesta identificació tant intensa amb el personatge depèn, evidentment, de la il·lusió, ja que el públic, en enfrontar-se a una obra literària (també s'inclouen aquí les obres de teatre i les pel·lícules), és conscient de no ser el protagonista de la representació. Una possibilitat d'identificació amb el personatge seria el de la duplicació exacta de l'estat mental i emocional del protagonista. Carroll, però, no creu en aquesta duplicació, ja que això implicaria una relació d'identitat simètrica entre les emocions dels espectadors i la dels personatges. Pel filòsof, “la respuesta emocional del público echa sus raíces en el pensamiento mientras que las respuestas de los personajes se originan en creencias” (Carroll 2008: 199). En aquest sentit, la relació entre espectadors i personatges seria més aviat asimètrica:

(...) es adecuado describir el estado emocional del público como un estado de simpatía; pero el personaje no simpatiza consigo mismo. A grandes rasgos, las emociones del personaje en tales casos serán siempre las de mirar por sí mismos o egoístas, mientras que las emociones del público son las de mirar por otros o altruistas

(Carroll 2008: 199)

Carroll, doncs, creu possible veure la identificació des d'una correspondència parcial entre les emocions de públic i personatges; però “¿por qué llamar a este fenómeno *identificación?*” (Carroll 2008: 200). Per tots aquests factors, l'autor considera més plausible no identificar-se amb els personatges, sinó assimilar la seva situació: “ello implica en parte tener una idea de la comprensión de la situación interna del personaje, esto es, tener una idea de cómo el personaje valora su situación” (Carroll 2008: 205). Cal dir que en el fet d'assimilar també s'adopta un punt de vista extern a la situació viscuda pels personatges,

(...) como parte de los elementos que generan otra respuesta, una respuesta que tiene en cuenta la respuesta del protagonista, pero que también es sensible al hecho de que el protagonista valora la situación en la forma que indica nuestra comprensión interna. Para poder comprender una situación internamente no es necesario identificarse con el protagonista. Sólo necesitamos tener una idea de por qué la respuesta del protagonista es adecuada a la situación e inteligible en ella

(Carroll 2008: 206)

Aquest aspecte resulta cabdal per entendre la recepció de les obres en els lectors d'aquestes, ja que la participació activa del lector es pressumeix primordial per entendre les obres seleccionades. En aquest sentit, i seguint els preceptes de l'estètica de la recepció jaussiana, és fonamental entendre cada obra dins el seu context, i no intentar veure els textos des dels ulls de la contemporaneïtat, sinó des de l'època en què foren escrites. Només d'aquesta manera podem arribar a comprendre la problemàtica de la subjectivitat davant l'espai que s'obria davant seu. És important recalcar que la metodologia adoptada és analítica i temològica, i la orientació, de caire hermenèutic, es basa en una línia comparativa seguint el mètode hipotètic-deductiu. No es pretén elaborar cap perspectiva teleològica ni seqüència evolutiva, com tampoc desenvolupar teories genèriques. L'anàlisi emprà la comparativa com a element crític-epistemològic d'anàlisi textual, i partint d'una continuïtat més o menys clara de les "macroseqüències" temporals, es busca determinar l'alteració sobre la dinàmica canviant en l'objecte d'estudi marcat.

En resum, el binomi espai-subjecte esdevé una equació absolutament indissoluble, i una operació determinant per entendre de quina manera ens comprenem, ja que sense la participació activa de l'espai envoltant, no podem entendre la nostra pròpia naturalesa. És per això que ens proposem resoldre una hipòtesi, si volem dir existencial, que giraria al voltant de la necessitat de comprendre el sentit de la nostra existència davant un horitzó mut, i inabastable que ens envolta i que ens mira mentre nosaltres intentem definir els seus límits per així apropar-lo a nosaltres i convertir-lo en un espai segur.

4. PÈLAGS

En cuanto pierdes de vista la tierra que abandonas, no hay más que vacío, hasta que pisas la orilla opuesta y te ves de pronto arrojado al ajeteo y las novedades de un mundo nuevo.

Washington Irving *La travesía* (1819)

Admirat i demonitzat com a àmbit de l'anarquia, de la desorientació i de la imprevisibilitat, el mar és l'espai abismal (de grec *abyssos*, sense fons) per excel·lència, “la fuente caótica de donde aún emerge lo inferior, lo no capacitado para la vida en sus formas aéreas y superiores” (Cirlot 2000: 344). Conté dos plans, un de superior que correspondria ”a las posibilidades aún virtuales de la creación” (Cirlot 2008: 68), i un d’inferior que “conciene a lo ya indeterminado” (Cirlot 2000: 68). Aquest fet explica per què la saviesa antiga l’havia definit com una *terra incognita*, sense substància, “dont on ne connaît ni l’étendue, ni les mouvements, pas plus que la profondeur” (Corbin 2004: 12).

A l’antiguitat grega, el mar, “veleidoso, pródigo en caminos, en historias y en versos, prodigioso en sus claridades y destellante en sus profundidades” (Luque 2015: 9), fou considerat un espai amenaçador, segons proposa François Hartog i recull Alain Corbin: “lieu des tempêtes soudaines, des vents contraires et des naufrages nocturnes” (Corbin 2004: 89), on el déu Posidó “décide de son calme ou de son déchaînement” (Corbin 2004: 85). Tot i que aquest espai és força important ja a la *Ilíada*, és a l’*Odissea* (el text que hem triat aquí) on tindrà un paper absolutament determinant en la construcció d’una potencial subjectivitat que analitzarem a bastament en aquesta macroseqüència. Per entendre aquesta reflexió és imprescindible conèixer els aspectes que caracteritzen la societat coetània d’Homer.

L'immortal poeta d'Esmirna – o potser de l'illa de Quíos, tal com esmenta Joan Alberich i Mariné a la seva traducció de l'*Odissea* (2006: 20)– neix aproximadament el segle VIII a.C., en un territori en plena transformació, on

Los aqueos, a quienes en documentos egipcios del segundo milenio a. C. se designa específicamente como “los pueblos del mar”, habían transmitido a los griegos, sobre todo a través de las colonias jónicas, la tradición marinera y comercial de los egeos, navegantes temerarios, colonizadores, conquistadores e infatigables exploradores que, lejos de contentarse con vivir dentro de los límites de costas y regiones ya conocidas, gustaban aventurarse con sus naves por caminos infinitos del mar, rumbo incierto hasta lo desconocido. Pero aqueos y griegos, a diferencia de los fenicios, no se lanzaban a la exploración de nuevas costas y a la conquista de nuevas tierras por el solo estímulo de las exigencias económicas y de los intereses comerciales, sino también por una innata e inagotable curiosidad, por un atávico espíritu de aventura, por una sed natural de ver, descubrir y conocer (...) Ni los monstruos pavorosos que según la leyenda poblaban los caminos del mar, eran capaces de detener a los esforzados navegantes, cuya curiosidad y atracción parecían más bien aumentar el deseo de disipar los fantasmas interpuestos en su camino; ni los puntos terminales, que según el mito marcaban el límite extremo hasta donde era posible llegar, tenían suficiente valor para impedir todo propósito de aventura en el más allá

(Mondolfo 1971: 19)

Aquesta idiosincràsia, pròpia dels pobles del mar, es palesa a les epopeies homèriques, úniques a l'hora de reflectir aquesta obertura física i mental cap a d'altres cultures i territoris que ocupaven el vast espai del món conegut, i que feren ús del mar –com es veurà a l'*Odissea*– com un canal de transmissió i de relació comercials. Però, ¿com era la societat grega d'aquest període arcaic?; i ¿sobre quins elements se sustentava?

La nova naturalesa subjectiva, pròpia de la Grècia arcaica, s'assentà culturalment i culturalment en el mite⁶⁹ que, entre d'altres aspectes, es manifestava a través de la narració ancestral “de los primeros nombres surgidos de la noche, de la tierra, del caos” (Blumenberg 2003: 46). Per difondre i compartir els fonaments del mite s'emprà la figura poètica de l'aede, “depositari delle memorie e del sapere del popolo greco” i “artefici della sua identità culturale” (Privitera 2005: 7), dotat amb una capacitat única per cantar de forma clara i ordenada les històries mitològiques dels déus i els herois que poblaven la terra. L'aede, doncs, que coneixia el mite i la història de tots els gèneres, que sabia com s'havia format l'univers, el cel i la terra, la nit i el dia, i àdhuc “come erano nati gli dèi e come s'erano succedute le varie

⁶⁹No entrarem amb profunditat en la definició del concepte “mite”. Transcrivim, però, una petita definició d'en Lluís Duch que ens ha semblat suficientment aclaridora: “Los mitos, mediante formas y fórmulas muy diversas, tienen relación con los aspectos más importantes de la vida del ser humano (...) Se presentan como polisémicos, contradictorios y susceptibles de ser interpretados de maneras muy diversas: el mito posee una naturaleza compleja, que responde a la inevitable complejidad y ambigüedad del ser humano” (Duch 1998: 27).

generazioni degli dèi e degli uomini” (Privitera 2005: 6), es convertí en l’interlocutor entre la societat i aquest espai mític de circularitat territorial, ordenat i fronterer, i distribuït en tres espais aparentment hermètics, “mundo de niveles donde no puede pasarse, salvo en condiciones especiales” (Vernant 2013: 187), com el celestialsupraterrestre, l’humanoterrestre, i l’infernalsubterrani, els quals estaven ocupats per una societat clarament jerarquitzada i encapçalada per herois immortals, un entramat de figures deífiques que regien els espais del *Kosmos*⁷⁰ i tota una sèrie d’èssers d’origen ctònic, allunyades de les figures conegudes de la naturalesa, i que omplien els espais ignots d’aquest univers.

L’espai humanoterrestre, que és el que aquí ens interessa, l’ocupa l’individu homèric. El que ens interessa destacar d’aquesta figura subjectiva –la qual hem pogut analitzar oportunament als marcs referencials– és la mirada. En efecte, l’individu grec prioritza per davant de tot la mirada, ja que és l’òrgan des d’on pot percebre la realitat i pel qual pot conèixer, pensar i designar amb les paraules tot allò que l’envolta. La mirada pressuposa l’anàlisi de l’espai envoltant. Però, ¿de quina manera representa l’espai aquest individu?

Permeteu-me recuperar un interessant anàlisi de Jean-Pierre Vernant centrat en el binomi antitètic entre els déus Hèstia i Hermes, i que defineix a la perfecció la mirada perceptiva sobre l’espai a l’època arcaica. En aquest estudi, Vernant veu en la deessa Hèstia –i per extensió en tota la feminitat– la representació d’allò interior, tancat, i fix; per la seva part, la figura d’Hermes, que representaria la masculinitat,⁷¹ simbolitza l’exterioritat, l’obertura, la mobilitat, i per sobre de tot, el contacte amb quelcom diferent a sí mateix. Aquesta polaritat entre ambdues figures, segons Vernant, assenyala

La tensión (...) dentro de la representación arcaica del espacio: el espacio exige un centro, un punto fijo, de valor privilegiado, a partir del cual se pueden orientar y definir las direcciones por completo diferentes cualitativamente; pero el espacio se presenta al mismo tiempo como lugar del movimiento, lo que implica una posibilidad de transición y de paso de un punto cualquiera a otro

(Vernant 2013: 139)

Així doncs, tal com defensa Vernant, la figura d’Hèstia representaria el centre i l’origen a partir del qual orientar les direccions, mentre que Hermes representaria el moviment i la possibilitat de transició cap a aquestes direccions. Ara bé, perquè aquesta possibilitat de moviment es faci efectiva és important el paper d’un tercer espai, i que com podrem observar tot seguit al poema de l’*Odíssea*, recaurà sobre el mar, convertit en el canal principal de

⁷⁰ Com afirma Blumenberg, l’espai mític “tiene que ver, más bien, con competencias, zonas, territorios. Como navegante, el hombre pasa uno de esos límites, y va al territorio de otro dios” (2003: 38).

⁷¹ Ja que a l’antiguitat era l’home qui tenia l’obligació d’abandonar l’espai calmos de la llar per afrontar les fatigues, els perills i els imprevists de l’exterioritat, i “entrar en comercio con el extraño” (Vernant 2013: 143).

contacte amb l'estrany, i alhora l'espai antitètic a l'espai de circularitat familiar que representa el sòl.

Hi ha dos factors que reafirmen aquesta interpretació: en primer lloc, el mar entès com l'espai antitètic al regne natural de l'individu, el sòl, aquell espai “sobre lo que se puede caminar con toda seguridad, una base sólida y segura, que no corre el riesgo de caer” (Vernant 2013: 186); en segon lloc, la concepció de la pràctica nàutica en aquest període, marcada per trams diürns, temporalment curts i propers a la costa, que condicionava l'individu a “un comercio [de pesca] al principio, com è ovvio, esclusivamente costiero o articolato nelle miriadi di scali a percorso breve tra isole e isolette dell'Egeo” (Chiarini 1992: 68).

Abans d'entrar en l'anàlisi del text hem considerat important poder exposar les vies exploratòries que s'han triat per analitzar el text odisseic. Aquestes vies són la dimensió, la superfície, i l'estructura, que alhora es despleguen respectivament en tres horitzons temàtics concrets: la representació d'un mar incommensurable i inabastable, que dimensionalment ofereix una gran multiplicitat de camins on dirigir-se; una superfície homogènia capaç de desorientar de tal forma l'individu que l'incapacita per trobar nous destins que l'apropin a la llar; i finalment, una volubilitat estructural, atraient i engolidora, que amaga rere el seu horitzó incognoscible quelcom indeterminat que resta fora de la dominació subjectiva, i que alhora atrau indefectiblement l'individu cap als seus dominis, impulsat aquest per la seva pròpia condició humana, destinada en primer lloc, a “comprendre en una figura allò finit, caduc i transitori de la nostra existència i de les coses que ens envolten i, al mateix temps, l'infinit, l'indeterminat a què tendeix la nostra recerca” (Rella 1998: 31-32). Seguint, doncs, un esquema concret com és l'anàlisi de la representació de tot allò que apareix rere l'horitzó ignot del mar, i àdhuc la capacitat de l'individu per elaborar un marc representatiu familiar i estructuralment circular d'aquest espai no conegut i antitètic al seu regne natural, ens hem proposat d'analitzar el contingut d'aquestes tres vies categòriques, així com els seus respectius horitzons temàtics, a través dels vint-i-quatre cants que conformen el poema de l'*Odissea*; així mateix, contraposarem el text amb les diverses *Restitucions de sentit*, segons el sentit blumengerguà del terme, que el mateix poema dilucida. Aquestes restitucions, tot i que seran analitzades oportunament a la part final d'aquesta primera macroseqüència, hem considerat important anunciar-ne els aspectes fonamentals, i que hem amalgamat sota el títol de “la paraula homèrica.”

¿Per què hem emprat aquest títol? La resposta rau en la pròpia identitat del subjecte homèric i en la seva interacció amb el món que l'envolta, un món allunyat dels déus ctònics del passat, cada cop menys influents sobre el destí de la identitat subjectiva, però encara resistents a abandonar el seu poder sobre ells. A la *Iliada*, el destí reservat als herois, garants de la identitat homèrica, era morir en una joventut gloriosa i ésser cantats en mort; tanmateix, a l'*Odissea*, com podrem comprovar, la identitat social que representa la figura d'Ulisses implicarà un gir radical, ja que la intenció serà la de configurar una identitat capaç de superar tots els esculls i dificultats inherents en l'espai del mar i acomplir el destí de tornada a la llar. Aquesta condició de la subjectivitat s'acomplirà, per una part, gràcies a la intervenció divina sobre la figura de l'heroi, i per l'altra part, gràcies a una categoria pròpia d'aquesta figura: la innocència. Però per sobre de tot, dos valors absolutament revolucionaris, pròpiament subjectius: la comunicació, vertader valor de la subjectivitat grega, i el relat.

Respecte de la identitat social plasmada al poema, protagonitzada per la figura patriarcal d'Ulisses, que representaria el lideratge del clan, aquest treball es planteja explorar també la complexa identitat de la feminitat, protagonitzada al poema per la reina Penèlope, que representaria un dels espais de constitució de la identitat subjectiva, la llar; però alhora també una extensió de la identitat dual i calculadora del propi Ulisses.

4.1 *L'Odíssea*⁷²

L'eminent hel·lenista Jaume Pòrtulas publicà l'any 2008 un brillant estudi sobre l'obra homèrica de la *Illiada*, en el qual dedicava part de la introducció a parlar sobre les dues obres més importants d'Homer, la mateixa *Illiada* i l'*Odíssea*. En aquest precís i acurat fragment, que recuperem breument a continuació, s'exposaven alguns dels aspectes que operaven en ambdues obres: en primer lloc, la coexistència de perspectives contradictòries en la relació humans-déus, que afavoriren la consolidació del paper social dels poemes, i que podrien correspondre a una idiosincràsia de caràcter polar, pròpia de la identitat grega arcaica, i que estaria fonamentada primordialment “en la imposibilidad de concebir una noción o cualidad de otra forma que en contraposición a su término opuesto” (Gil 1963: 258). En segon lloc, la legitimació d'un món que probablement ja no existia, o que potser no havia existit mai, situat a les antípodes del món real i quotidià de la societat, on els herois de la tribu protagonitzaven les històries d“un paradís debolit de l'aristocràcia dominant” (Pòrtulas 2008: 38). Per últim, però no menys important, la recepció de l'obra èpica, que per Pòrtulas estaria centrada exclusivament en cantar les gestes de l'Edat heroica:

[A l'*Illiada* i a l'*Odíssea*] coexisteixen visions del món i de la societat, de les relacions dels homes amb els déus, amb ells mateixos i amb el seus semblants, imperatius morals i religiosos i pulsions psicològiques, que aparentment provenen d'àmbits molt allunyats i contradictoris. Aquesta coexistència de perspectives contradictòries contribuí en part a consolidar el paper social dels poemes, en la mesura que n'imposava una exegesi particularment oberta. Des dels primers temps de l'Època Arcaica, els grecs es trobaren davant una obra que els parlava de la manera més autoritzada d'un món que no era pas el seu món real i quotidià, però que tenia per a ells una importància fonamental perquè els parlava dels “herois de la tribu”, és a dir, de les figures tutelars de les novelles polis. El Poeta parla d'un món que ja no existeix – d'un món que es podria defensar que no havia existit mai, que més aviat constituïa una mena de paradís debolit de l'aristocràcia dominant (...)

Segons el parer de la majoria d'homeristes actuals, el món d'Homer reflectiria els conflictes, les esperances i les agonies de la polis arcaica acabada de néixer. Tanmateix, la poesia homèrica –impersonal, objectiva, anònima– no s'adreça als seus contemporanis –ni a ningú: Homer canta l'Edat dels herois

(Pòrtulas 2008: 39-40)

⁷²Tots els fragments literaris de l'*Odíssea* transcrits al projecte són extrets de la traducció que Carles Riba fa del text homèric (*L'Odíssea*, Barcelona: Editorial Alpha, 1953. Així mateix, la numeració dels versos del poema són extrets de la traducció de l'any 2012 de Joan F. Mira).

Així doncs, el que l'autor voldria remarcar aquí és que aquesta sèrie de factors foren determinants per a establir un entramat social, cultural i cultural, d'arrel mitològica –que provenia de les civilitzacions tràcia, indoeuropea, mesopotàmica i egípcia– que en la seva tasca “de fonamentació i legitimació” (Duch 1998: 59) d'un món real i quotidià, reflectí l'enorme esforç literari per a recepcionar històricament una societat que s'havia anat obrint al món gràcies als viatges pre-colonials. Aquesta civilització arcaica, per tant, que començà a rebrotar i a organitzar-se en ciutats-estat o *polis* (liderades pels clans més poderosos de cada organització social, i administrades per les diferents tribus subalternes), fou el model en què es basà Homer per cantar les gestes d'uns herois caracteritzats per l'ambició, la passió, la ferocitat, l'eterna joventut, la ingenuïtat, l'idealisme, i la riquesa –adjectius tots ells representatius de les diferents fases històriques de l'individu heroic, com ja havia apuntat Jacob Burkhardt (1953)–, uns personatges provinents de les classes aristocràtiques que assumien el lideratge d'una estructura social hermètica i jeràrquica (i que com insisteix Pòrtulas, probablement no hauria existit mai), on s'acomplia per davant de tot la sentència “ésser el primer i depassar tots els altres”.

Tots aquests elements conflueixen en l'*Odissea*, que narra la història del llarg i perillós retorn de l'heroi Ulisses des de les costes d'Ílion (Troia), conquerida pels grecs –tal com canta la gran epopeia homèrica de la *Iliada*– fins a la reconquesta del seu tron a Ítaca. Els primers versos comencen així:

Conta'm, Musa, aquell home de gran ardit, que tantíssim / errà, després que de Troia el sagrat alcàsser
va prendre; / de molts pobles veié les ciutats, l'esperit va conèixer; / molts de dolors, el que és ell, pel
gran mar patí en el seu ànim, / fent per guany'a' el seu alè i el retorn de la colla que duia; / mes ni així
els companys no salvà, tanmateix desitjant-ho, / car tots ells es perderen per llurs mateixes follies, / els
insensats! que les vaques del Sol, el Fill de l'Altura, / van menjar-se; i el déu va llevar-los el dia en què
es torna. / Parla'ns-en, fill de Zeus, des d'on vulguis, també a nosaltres

(1953: I, 1-10)

Aquest meravellós fragment que inaugura la gran epopeia homèrica és la pedra angular sobre la qual gira tot el poema: la irreductibilitat del destí sobre tota vida humana. Per demostrar aquesta fèrria inviolabilitat, el poeta tria la figura de l'heroi Ulisses, l'home de gran ardit i viatger incansable, com a element expiatori del pecat més greu comès per la civilització grega: la violació de la voluntat del destí. Aquest pecat, emperò, no l'havia comès l'heroi itaquès,

sinó un altre personatge de la rica i complexa epopeia homèrica, Egist⁷³, que en contra de la voluntat dels déus, havia assassinat el rei Agamèmnon després del retorn triomfant d'aquest des de Troia.⁷⁴ Recordem els versos:

Els [déus] / eren en tant a les sales de Zeus Olímpic, fent junta. / I començà enraonant-los el Pare dels déus i dels homes, / car en son cor pensava en Egist, l'heroi sense tara, / mort a mans del fill d'Agamèmnon, el cèlebre Orestes. / Recordant-se, digué als eterns aquestes paraules: /
- Ai, pensà', els moridors, com els déus acusen tothora, / car de nosaltres diuen que vénen els mals, i ells mateixos / amb llurs mateixes follies es capten dolors que no eren / del fat, com ara Egist, que, no essent del fat, va casar-se / amb la muller de l'Atrida, i va occir-lo a ell quan tornava: / era la mort, i ho sabia, perquè el previnguérem nosaltres, / fent-li dir per Hermes, el bon talaier Argifontes, / «que no el mati a ell ni tampoc la muller li pretengui, / o ha de venir que Orestes farà el venjament de l'Atrida, / quan ja sigui un minyó i enyori la seva contrada». / Hermes així va parlar; però els sentiments no va tòrcer / d'Egist, volent-li bé; i per fi ho ha pagat tot alhora

(1953: I, 26-43)

Aquesta violació, doncs, que provocaria que l'ordre del món i la força dels déus esdevingués més fràgil, és determinant per entendre la tria d'una figura com la d'Ulisses, home just, devot, respectuós i obedient, per cantar la importància de la submissió dels individus a la voluntat del destí –i àdhuc dels déus.

Però aquests primers versos no expressen només això, també volen plasmar una altra qüestió absolutament cabdal en la literatura homèrica, com és la necessària figura de l'aede com a transmissor de l'epopeia, on “i pensieri e le azioni degli uomini e degli dèi l'aèdo li apprendeva dalla Musa: la Musa lo rendeva onnicsciente e gli ispirava” (Privitera 2005: 8). Aquesta qualitat divina i omniscient, que no cal dir, tanca espacialment el viatge d'aquest heroi més comunicatiu, innocent i solitari (destinat indefectiblement a retornar amb vida a la llar), serà transcendental a l'hora d'entendre la funcionalitat del mite com a mitjà de comprensió del món envoltant.

⁷³ Egist, fruit de les relacions incestuoses de Tiestes, rei de Micenes, i la seva filla Pelopea, fou cosí d'Agamèmnon i de Menelau, ambós fills d'Atreu, germà de Tiestes. Durant la guerra de Troia, Egist aconseguí seduir Clitemnestra, esposa d'Agamèmnon, fins el punt que quan aquest últim tornà victoriós de la guerra, ambdós amants l'assassinaren durant el banquet de benvinguda. Egist reinà Micenes durant set anys fins que Orestes, fill d'Agamèmnon, l'occió en venjança per la mort del seu pare.

⁷⁴ Diu Pietro Citati, però, que “también Ulises comete un delito consistente, quizá, en no haber castigado (como quería Atenea) a Áyax hijo de Oileo, que había violado a Casandra, sacerdotisa de la diosa; y otro gran misterio: el de volver a Troya junto con Agamenón” (Citati 2008: 180).

El poema continua tot indicant la situació actual del dissortat Ulisses, retingut en una illa enmig del mar:

Ja els altres, tots els que havien fugit d'una mort espadada, / eren a casa per fi, escapats de la guerra i de l'ona, / i ell tot sol, freturós de torn'a' i de l'esposa, el tenia / una augusta nimfa Calipso, divina entre dees, / dins de les coves balmades, glatint perquè fos marit d'ella

(1953: I, 11-15)

Ulisses està retingut a l'illa d'Ogígia per la nimfa Calipso, “un 'isola fitta di alberi, lontana ugualmente da tutte le coste, posta dov'era l'ombelico del mare” (Privitera 2005: 100). ¿Com ha arribat l'heroi aquí? Homer no ho vol revelar encara; així que, de forma expressa, l'aede canvia radicalment d'escenari i ens envia de nou al palau de Zeus, el moment que Atenea, filla d'aquest, s'aixeca del seu púlpit i es dirigeix al seu pare amb paraules punyents sobre l'atzucac al qual es troba Ulisses:

Crònida, pare nostre, senyor suprem dels que imperen, / massa el que és aquest home jeu mort d'una fi que li esqueia; / i tal sigui la fi de qualsevol que tal faci! / És per Ulisses el savi, que el cor a mi m'esderna, / pobre! que lluny dels seus pateix afany en una illa / a banda i banda banyada, on és el llombrígol del pèlag, / una illa tota d'arbredes, i hi té l'estatge una dea, / filla d'aquell Atlant maliciós (...) / la seva filla té pres aquest míser, que plora; / sempre l'està fetillant amb dolços i hàbils discursos / per si d'Ítaca obté que s'oblidi; però el que és Ulisses / es deleix per veure no fos sinó el fum que s'enfila / del seu terror, i desitja la mort!...¿I a tu no se't gira / d'una vegada el cor, Olímpic?

(1953: I, 45-60)

La resposta de Zeus no es fa esperar:

Filla, quina paraula et fugí del clos de les dents! / ¿Com d'Ulisses diví jo mai podria oblidar-me, / ell que té més esperit que els mortals i ha fet més ofrenes / als déus no moridors que l'ample cel posseeixen? És Posidó, el qui la terra té, que li guarda una ira / inestroncable pel Cíclop, perquè de l'ull va eixorbar-lo, / el divinal Polifem, de qui era més gran entre els Cíclops / el poder (...) / Des de llavors, Ulisses, el déu que sorolla la terra / no l'atueix, però el fa lluny de la terra paterna. / Doncs veniu, i nosaltres que som aquí, decretem-li / tots un retorn, que arribi; i que Posidó abandoni / ja el seu fel, perquè no podrà, cara a cara de tots, / contra el voler dels déus immortals ell tot sol barallar-se

(1953: I, 64-79)

Amb el compromís del seu pare, Atenea pren rumb a Ítaca amb l'objectiu d'inspirar confiança i valor a l'ànima de Telèmac, el fill d'Ulisses, i ajudar-lo a cercar, entre els companys que han aconseguit tornar amb vida de Troia, qualsevol informació sobre el seu pare.

Com que cap déu pot ser vist per ulls humans⁷⁵, Atenea adopta la figura de Mentès, cap del Tàfis –poble d'una illa situada al nord d'Ítaca–, per apropar-se a Telèmac. Un cop arriba a la sala principal de palau, el fill d'Ulisses, tot i no saber qui és, li ofereix menjar, beguda, i llar. Mentès, havent-se saciat, l'informa que és amic de la família i que ha vingut pensant que Ulisses havia ja arribat de la conquesta de Troia,

(...) mes vet aquí que els déus li esguerren la ruta. / No, jo no crec que en el món sigui mort Ulisses diví:/ crec que és viu, retingut a l'extrem de la mar espaiosa / en una illa banyada a l'entorn, i deuen guardar-lo / uns salvatges ferests, que el retenen sense ell avenir-s'hi

(1953: I, 195-199)

Telèmac no el creu del tot; Mentès, llavors, l'aconsella prendre un vaixell i viatjar a Pilos, on regna el savi Nèstor, per així poder conèixer notícies del seu pare, *i perquè sigui tingut en bona fama entre els homes* (1953: I, 100). És molt important subratllar que la metàfora del viatge “como operador discursivo y esquema narrativo: el viaje como mirada y resolución de un problema o respuesta a una pregunta” (Hartog 1999: 17), el qual s'anirà repetint al llarg de tot el poema, comença en aquest precís moment. Seguint aquesta premissa, el viatge de Telèmac, tindrà dos objectius: per una banda, esbrinar si el pare és viu en algun indret perdut del món; per l'altra, i en cas que sigui mort, aixecar un túmul i acomiadar-lo oportunament. A l'apartat analític dedicarem un espai a definir aquestes importants vers.

Telèmac, doncs, arriba al palau de Nèstor, que amablement l'acull i li ofereix menjar i repòs. Tot seguit, li pregunta la seva procedència i Telèmac respon:

(...) d'Ítaca, al peu del Nèion, venim, i és cosa privada, / no del comú, el que t'exposo. Jo vaig seguint del meu pare / l'anomenada vasta, si en sento parlar per ventura, / del divinal Ulisses, de cor pacient, que veieres, / diuen, combatre amb tu, i barrejar la vila de Troia

(1953: III, 81-85)

Només sentir el nom del seu gran amic, el rostre del vell es contrau; i tot recordant les penes i els sofriments ocorreguts en el setge de Troia, relata el sofert i desigual retorn dels aqueus a les respectives pàtries:

⁷⁵Jean-Pierre Vernant (2001: 36-37) ho explica: “mirar de frente a los dioses, tal como son verdaderamente en su presencia auténtica, sobrepasa con mucho las fuerzas humanas. Contemplar a Ártemis o a Atenea mientras se bañan desnudas es una experiencia que Acteón hubo de pagar con su vida y Tiresias, con su vista (...) El cuerpo de los dioses brilla con tan intenso fulgor que ningún ojo mortal podría soportarlo. Su resplandor resulta cegador. Su esplendor se sustrae a la vista por exceso de claridad”

Mes quan de Príam haguérem la vila esvaït, l'espada, / i vam partir en les naus, i un déu dispersava els
d'Acaia, / doncs ja Zeus en son pit meditava un retorn miserable / per als argius, perquè d'assenyats i
de justos no ho eren / tots; per això molts d'ells una trista ventura assoliren /
(...) a l'alba, els uns avaràrem les naus a l'ona divina / i embarcàrem els béns i les dones de fonda cintura.
/(...) els nostres navilis corrien, / car va allisar-nos un déu el gran mar amb ses gorgues immenses. / I a
Ténedos férem cap; i vam oferir sacrificis / als déus, per casa glatint; però Zeus no ens pensà la tornada,
/ l'aferrissat! que ens mogué una segona discòrdia funesta. / Uns, girant els vaixells de doble arquejat,
se'n tornaren / amb Ulisses, el savi senyor d'artitzades idees /
(...) jo, amb l'estol aflotonat que em seguia, / vaig fugir, com que veia que un déu meditava malastres /
(...) a Pilos fiu rumb, i la brisa / mai va fallir-nos, després que un déu va engegar-la a bufar-nos. / Vet
aquí, fill meu, com vaig tornar, sense noves / ni saber quins aqueus es van escapar o es van perdre
(1953: III, 130-184)

Però, tot i que Néstor creu amb una prompta tornada d'Ulisses, Telèmac no té cap esperança:
ja no hi ha retorn; i la part que van fer-li / els immortals fa temps, és la mort i l'ombrívola parca (1953:
III, 241-242). En sentir aquestes desoladores paraules, Néstor l'aconsella visitar Menelau,

car ell ha vingut no fa gaire / d'altres terres, d'un món d'on ningú esperaria en son ànim / mai tornà,
una vegada l'han tret de rumb les tempestes / cap a una mar tan gran, que no sé d'uns ocells, t'asseguro,
/ que en tot un any la passin, tan gran com és, i terrible
(1953: III, 318-322)

Telèmac, doncs, s'embarca de nou, acompanyat de Pisístrat, fill de Néstor, i ambdós posen
rumb a Esparta. Només arribar són hostatjats amablement pel gloriós Menelau, que els
ofereix, amb un gest, pa, vi i abundoses viandes:

(...) quan haureu ja de l'àpat / gustat, us preguntarem aleshores qui sou [d'entre els homes; / car en
vosaltres la raça dels genitors no es va perdre: / sou de la raça dels reis que Zeus nodria, que porten /
cepre, se us veu, que uns vilans no tindrien uns fills com vosaltres
(1953: IV, 60-64)

Asseguts a la gran sala de palau, els dos forasters queden astorats davant de tantes riqueses.
Menelau els diu que aquells meravellosos tresors provenen del sofert viatge de retorn, el qual
l'havia dut per *Cipros i per Fenícia i Egipte, / fins a les terres dels negres i dels sidonis i els àrabs, / i per
Líbia* (1953: IV, 83-84); però que mentre ell corria aventures en aquells mars, el seu germà
Agamèmnon fou assassinat *per frau d'una esposa funesta. / Ah, sense cap alegria entre aquestes riqueses
comando! / Bé n'heu degut sentir parlà' els vostres pares, quisvulla / que siguin: els molts de mals que he
sofert, i el casal que vaig perdre* (1953: IV, 92-95).

La resposta de Menelau és revel·ladora per un fet cabdal: la identitat grega assumia per davant de tot que els successos que patien els herois havien d'ésser coneguts arreu del món; això vol dir que l'individu homèric no podia assumir que les seves aventures i sofriments no fossin cantades pels aedes que omplien el vast espai grec.

A l'endemà, Menelau s'acosta a la cambra de Telèmac i s'asseu al costat, intrigat per la visita. Telèmac respon:

Fill de Zeus, Menelaos, de Zeus nodrissó, capítost: / he vingut per si em deies alguna brama del pare. / (...) si em volguessis / dir com finà tristament, com un que ho has vist per ventura / amb els teus ulls, o que n'has sentit la contalla d'un altre / errant; car entre tots dissortat va infantar-lo sa mare. / I no m'emmelis res per llàstima ni per escúpul, / ans esbrina'm ben bé com vas topar-ne la vista. / Jo t'ho suplico, si mai el meu pare, Ulisses el noble, / en paraula o en obra el que havia promès va complir-te, / al país dels troians, on passàveu treballs els d'Acaia, / vulgues-te'n ara per mi recordà', i sense falla contar-me

(1953: IV, 316-331)

El jove Telèmac busca la mirada còmplice de Menelau, intentant trobar aquella resposta que cap altra persona ha pogut oferir-li abans. Menelau se'l mira i pren una profunda alenada d'aire; els seus ulls, mig clucs, intenten recordar aquell dolorós passat, que el persegueix i el turmenta, mentre els seus llavis exhalen les paraules següents:

Era a l'Egipte, on encara els déus, afanyós de tornar-me'n, / van retenir-me perquè no els vaig fer hecatombes perfectes; / [i ells sempre volen que els homes recordin les seves comandes.] / Doncs hi ha una illa al mig del gran bater de les ones, / just en dret de l'Egipte, i el nom que li diuen és Faros; / i n'és tan lluny com fa de ruta en un dia un dels nostres / vaixells balmats si un oratge sonor li bufa de popa; / (...) Feia vint dies que allí em tenien els déus; no es mostrava / ni un alè d'aquells vents salabrosos, que són els que donen / bon guiatge a les naus per l'ampla esquena marina

(1953: IV, 351-362)

En aquell atzucac de mort, però, *un déu tingué pietat de mi i va salvar-me, / la filla de Proteu poderós, un dels Vells del Salobre, / Idòtea* (1953: IV, 364-365). Menelau recorda el que Idòtea li digué:

Proteu l'egipci, el qual de tot pèlag / els abismes coneix i a Posidó té servatge / (...) Si tu podies només posar-li un parany i agafar-lo, / ell et diria la ruta, i la mida també del viatge / (...) I àdhuc pot ésser que et digui, de Zeus nodrissó, si volies, / què ha passat de dolent i de bo dins les teves estades

(1953: IV, 385-393)

Tot seguit, el rei espartà i tres dels seus millors homes es camuflen sota quatre pells de foca, i esperen que Proteu aparegui:

Quan el sol ha fet cap al mig del cel, banda i banda, / surt del salobre el Vell de la Mar, que quan parla no erra, / sota el buf del ponent, cobert per la negra arrufada; / i, quan ha eixit, s'allonga a les seves coves balmades, / i entorn, plegades, les foques, crions de la Bella Marina, / van a dormir-li, que surten de dins la mar blanquinosa

(1953: IV, 400-405)

Al capvespre, el Vell del Mar surt de l'aigua i s'ajeu entre les seves estimades foques sense sospitar res; de sobte, els quatre valents guerres s'abraonen sobre d'ell, mentre aquest intenta protegir-se, *De primer es tornà un lleó de grans barbes / i després en un dragó, una pantera, un senglar que imposava, / i es va fer aigua corrent, i un arbre amb la copa molt florida* (1953: IV, 456-458). Tot resulta inútil. Proteu decideix retornar a la seva figura i preguntar a Menelau quin déu els ha aconsellat. Menelau li respon:

Vell, tu saps – ¿per què em vas esgarriant amb preguntes?– / com ja fa temps que sóc retingut a l'illa, i un terme / no hi puc trobar / (...) Dignes-me tu, però, si et plau –i els déus tot ho saben– / quin dels eterns em trava i em té lligat en ma ruta / i com faré el retorn per la mar poblada de peixos

(1953: IV, 465-470)

No és, però, la única pregunta. Menelau vol saber més, desitja conèixer la sort o la desgràcia dels seus companys d'armes a la guerra de Troia: el seu estimat germà Agammèmnon; el savi Néstor, rei de Pilos, Aias, Ulisses. Proteu li etziba:

Fill d'Atreu, ¿per què m'ho preguntes? Ah, més et valdria / d'ignorà' i no conèixer el meu pensament! Gaire estona / sense plorar no estaràs, quan ho sàpigues tot, t'ho asseguro. / Car molts d'aquells han estat enjovats i molts sobreviuen; / ara, dos prínceps sols dels aqueus de llogues de bronze / en el retorn han finat; perquè, a la guerra, tu hi eres; / i un crec que és viu, retingut a l'extrem de la mar espaiosa. / Aias ha estat enjovat enmig de la flota remera (...) /

L'altre les parques havia esquivat, ton germà, i en fugia / dins les balmades naus: va salvar-lo Hera, l'augusta. / Mes en ser que ja estava el turó escarit de Malea / per atènyer, de sobte una tempestat l'arrabassa / i se l'enduu gemegant per la mar poblada de peixos. / Àdhuc, però, des d'allí va mostrar-se un retorn sense penes; / de nou giraren els déus el vent, i arribaren a casa, / just a l'extrem dels camps on abans habitava Tiestes, / però llavors era el fill de Tieses, Egist, que hi vivia (...) /

de seguida Egist va pensar la seva art traïdora: / per la ciutat va triar vint homes de molt de coratge / i parà una emboscada al costat del banquet que es faria; / i ell se n'anà a invitar el pastor del poble, Agamèmnon, / amb un carro i cavalls, debatent propòsits indignes. / I el pujà, inconscient de la mort; i allí va matar-lo, / havent dinat, com qui mata un bou de cap a la grípia

(1953: IV, 492-535)

En sentir aquestes paraules, Menelau caigué de sobines i gemegà de dolor; *mon cor no volia / viure ni veure més la llum d'aquest sol que ens alegra* (1953: IV, 539-540); però de cop recorda que el Vell li ha anomenat un quart guerrer,

(...) el fill de Laertes, que a Ítaca té l'habitatge. / Jo l'he vist dins una illa, vessant ufana de llàgrimes, / al palau de la nimfa Calipso, la qual l'hi detura / per força; i no pot fer cap a la seva terra paterna, / puix que està sense naus de rem armades, ni homes / que li donessin camí per l'ampla esquena marina
(1953: IV, 555-560)

Telèmac queda astorat; de cop s'alça i busca desesperat les seves pertinences; no pot esperar més, ha de tornar a Ítaca per donar la notícia. El fill d'Ulisses, però, segueix essent un jove innocent, i ignora que a la seva terra els pretendents, aprofitant la seva absència, han ordint un pla escabrós i sanguinari per assassinar-lo un cop posi el peu a Ítaca.

Amb aquest final inacabat del cant IV, Homer inicia les aventures d'Ulisses. L'autor ho fa canviant d'espai, retornant-nos de nou a l'Olimp, al palau de Zeus. Els déus són a la gran sala de palau escoltant l'advertència d'Atenea envers la perillosa situació en què es troben Ulisses i Telèmac. Zeus, després d'escoltar-la, crida de seguida el missatger dels déus:

Hermes, puix que tu ets altrament qui porta els missatges, / vés i a la Nimfa rullada anuncia el decret que no erra: / la tornada d'Ulisses, el tan pacient, com ha d'ésser / que torni, sense quiatge dels déus ni dels homes que moren; / ans tot sol dalt d'un raig ben lligat, sofrint desventures, / en vint dies de mar atenyi a la fèrtil Esquèria, / el país dels feacis, / (...) els quals, de molt bon cor, talment com un déu honorant-lo, / el duran en vaixell a la cara terra paterna, / (...); car son destí és els seus que estima reveure i atènyer / el seu palau alt de sostre i la seva terra paterna
(1953: V, 29-42)

El déu alat es calça prest les seves belles sandàlies, *que el portaven per sobre la humida / i per sobre la terra infinita* (1953: V, 45-46), i arriba a Ogígia. Vora un profund coval sobresurt la melodiosa veu de la Nimfa. Hermes hi entra i veu Calipso, asseguda davant d'un teler. Amb la mirada intenta trobar la figura d'Ulisses però no la veu enlloc; *ans assegut riba mar, plorava, en el lloc on solia, / cortrencant-se a força de plors i gemecs i tristesa / [i guaitava la mar infecunda, estil-lant vives llàgrimes]* (1953: V, 82-83). Calipso es gira i reconeix el seu homòleg; sorpresa, li pregunta qui o què l'ha dut fins allí: *Digues-me el teu pensament; i em mana el cor de complir-lo, / si és que el puc*

complir, i és cosa també complidora (1953: V, 89-90). Hermes, en resposta, li trasllada el missatge de Zeus:

Diu que un heroi és aquí, vora teu, el més lamentable / de tots els que lluitaren pel gran alcàsser de Príam / nou anys, i el desè, havent saquejat la vila, tornaren / cap a casa; però en el camí van ofendre Atenea, / que desfermà contra ells un mal vent i unes llargues onades: / [tots allí van finir, els seus altres companys generosos, / mes a ell, fins aquí la ventada i el mar l'empenyeren.] / Ara t'ordena Zeus que l'acomiadis tot d'una; / car no es vol que fineixi aquí, separat dels que estima, / ans son destí és els seus que estima reveure i atènyer / el seu palau alt de sostre i la seva terra paterna

(1953: V, 105-115)

Calipso s'esgarrifa i embogeix per semblant caprici dels déus, car foren ells qui abandonaren l'heroi enmig de la mar perquè morís en soledat; tanmateix, és conscient que *quan Zeus, el que l'ègida porta, / fa un pensament, que l'esquivi cap altre déu, o l'afolli, / vagi-se'n en mala hora, si Zeus l'apressa i ho mana, / per la mar infecunda* (1953: V, 137-140). La Nimfa, resignada, compleix la promesa feta i allibera l'heroi, que amb el cor ple de joia aconsegueix construir amb les seves pròpies mans una robusta balsa per travessar la infecunda mar davant la mirada de Calipso. Durant disset dies Ulisses navega sense albirar cap penyal, fins que el dia que fa divuit copsa a la llunyania *puigs ombradissos / dels país dels feacis, on més a prop li venia, / bombat com un escut enmig de la mar calitjosa* (1953: V, 279-281). Però res escapa al control dels déus: Posidó veu que el traïdor Ulisses és a prop de les platges feàcies, i de sobte atia els vents i embolcalla *dins la boira / terra i mar juntament; i del cel caigué la tenebra* (1953: V, 293-294). Una onada gegant envesteix la petita nau de l'heroi i aquest cau a l'aigua. Ulisses es veu mort i oblidat i llança al cel aquestes desesperançadores paraules:

Tres vegades feliços, i quatre, els argius que aleshores / van caure a Troia la vasta, per fer servei als Atrides! / Jo hagués mort, tant de bo! I acomplert el meu fat, aquell dia / que els troians, nombrosíssims, les llances capçades del bronze / van fer-me ploure damunt, disputant-nos el cos del Peleida, / que almenys hauria tingut una tomba, i renom per Acaia. / Ara, però, és ben trista la mort de què el fat em fa presa

(1953: V, 306-312)

Els déus, però, mai abandonen els escollits. Mentre Ulisses es debat entre la vida i la mort, la deessa Ino Leucòtea, filla de Cadmos, s'atansa al dissortat heroi i, després de preguntar-li què li ha fet al déu Posidó perquè el tracti així, li ofereix ajuda:

Tu fes el que et diré; i no sembla que siguis estúpid. / Lleva't aqueixos vestits, abandona als vents l'armadia, / i tu, nedant per mans, esforça't a haver l'arribada al país dels feacis, on és ton destí que et lliberis. / I ara té aquest vel, perquè sota el pit te l'estenguis; / és divinal, i amb ell on hi ha por que pateixis ni moris

(1953: V, 342-347)

Ulisses obeeix els consells de la bella deessa i neda fins a la platja; amb esforços i treballs l'heroi aconsegueix endinsar-se en un profund bosc prop de la riba, i *Atenea / li abocà sobre els ulls un son que el refés ben de pressa / de la dura fatiga, velant-li les cares parpelles* (1953: V, 491-493). L'heroi, amb aquesta proesa, ha complert part del seu destí: arribar a Feàcia, indret de mediació entre els dos centres del món que representen Ogígia (segons Calipso i les divinitats de l'Olimp) i Ítaca (segons Ulisses).

Atenea, mentrestant, accedeix al palau dels Feacis, on governa el rei Alcínous, i s'ajau al capçal del llit de la seva filla Nausica. Mentre aquesta dorm, Atenea s'introdueix al somni i l'aconsella que a l'alba es dirigeixi als boscos ombrívols, prop de la platja, per rentar les túniques reials. A l'endemà, Nausica, acompanyada de dues cambreres, juguen a pilota prop de la platja mentre la roba s'asseca. En un dels llançaments, una de les cambreres erra i llança la pilota amb tanta empenta que aquesta cau enmig d'una gorga profunda, on descansa Ulisses, que en rebre l'impacte obre els ulls i surt de la gorga desorientat:

I hòrrid els va aparèixer, desfigurat pel salobre, / i fugiren d'ací i d'allà pels sortints de les platges, / i solament la filla d'Alcínous restà, car Atena / li donà confiança i llevà la por dels seus membres / (...)
Ulisses pensà com faria / la súplica, si agafant pels genolls la gentil criatura / o, si tal com estava, apartat, amb paraules meloses / demanar-li el camí del burg i quelcom per vestir-se / (...)
Així, tot d'una digué unes paraules meloses i astutes: / Jo te'm flecto, regina: ¿ets dea o bé moridora? / Si ets dea, entre els déus que l'ample cel posseeixen, / amb Àrtemis, el que és jo, la filla de Zeus poderós, / per la bellesa i l'alçada i el port al més just et comparo. / Si, però, ets mortal, de les que habiten la terra, / tres vegades feliços ton pare, i senyora ta mare, / i tres vegades feliços els teus germans; perquè sempre / deus escalfar-se'ls el cor per amor de tu d'alegria / quan et miren com entres, plançó florit, a la dansa

(1953: VI, 137-157)

Les dues cambreres fugen esperitades, però la jove Nausica es manté allí, palplantada. La bella princesa, malgrat veure la desastrosa imatge de l'estranger, percep en ell un bri de cortesia i noblesa; així que decideix ajudar-lo:

No, no hi ha un moridor que respiri, ni mai no ha de néixer, / que vingués en aquest país dels feacis portant-nos / la batalla i la mort; perquè els eterns ens estimen. / I vivim apartats, dins el gran bater de les ones, / en un extrem, i no hi ha dels moridors qui ens freqüenti. / Ara, aquest és un trist errabund, i ja que ens arriba, / cal que l'atenguem; car tots, forasters i captaires, / vénen de Zeus; i do petit és do que s'estima. / Au, cambres, doneu-li un mantell rentat i una túnica, / i banyeu-lo en el riu, on hi ha el recer contra l'aire

(1953: VI, 201-210)

Ulisses, doncs, es renta i es perfuma amb oli d'oliva. Quan retorna de nou davant Nausica, Atena el fa més alt i més gros, i n'embelleix el rostre i els cabells. La filla del rei, tot seguit, aconsella a Ulisses que es dirigeixi a palau i demani consell al seu pare, Antínoos, i li ofereix la seva companyia fins avistar les muralles, quan forçosament hauran de separar els seus camins, doncs no és aconsellable que la princesa entri a la ciutat acompanyada d'un foraster. A raser de les mirades, Ulisses espera la foscor per accedir a la ciutat. Al capvespre, una jove s'apropa a Ulisses: és Atena, que de nou intervindrà sobre la figura del seu protegit perquè pugui franquejar les portes d'una ciutat que *als forasters, aquí no els sofreixen gaire, ni reben / amb afalacs qualsevol que ve d'una terra estrangera* (1953: VII, 32-33). La deessa ho fa possible tot escampant al voltant d'Ulisses una densa boira que el protegeix i que li permet arribar a la gran sala reial sense ser vist. Només entrar a palau queda meravellat per l'or i l'argent que dominen les seves portes; per l'hort que mai s'afolla i que sempre dona fruits, *ni d'hivern ni d'estiu, en tot l'any; ans el zèfir, que hi bufa / sempre, quan l'un apunta, en madura ja un altre* (1953: VII, 118-119), i per la màgia que impera en aquest poble, situat

En la encrucijada de los espacios, el no humano y el de los comedores de pan. Mortales, tienen como éstos campos cultivados y hacen sacrificios (...) También son los últimos de los hombres: no tienen comercio con nadie y miran con recelo al extranjero

(Hartog 1999: 48-49)

L'heroi arriba d'incògnit per fi a la gran sala, i veloç s'agenolla als peus de la reina Arete; de cop i volta, la boira desapareix davant la mirada d'estupefacció de tots els presents, i en el seu lloc veuen la figura Ulisses, postrat davant la reina tot implorant el seu perdó, i demanant ajuda per poder arribar a la pàtria. Després d'aquell acte respectuós i devocional, Ulisses es retira i s'asseu sol i abatut vora el foc enmig la sala.

Entre els assistents, muts i petrificats, hi ha el venerable Equeneos, que dels barons feacis és el més gran, que s'aixeca del setial i es dirigeix al seu rei:

Alcínous, poc està bé ni és cosa acceptable, que un hoste / resti assegut a la llar, enmig de les cendres:
/ (...) Fes aixecà' el foraster, i que sigui en una cadira / clavetejada d'argent, i mana als heralds que
barregin / encara vi, per tal que a Zeus⁷⁶ que en el llamp es delecta / també libem, ell que els suplicants
reverends acompanya. / I la Intendentia, que doni sopà' al foraster del que serve

(1953: VII, 159-166)

Dit això, Antínous s'alça del seu tron, pren Ulisses de la mà i l'asseu al setial del seu fill
Laodamas; seguidament, li ofereix vi, pa, i viandes, i dirigint-se a tots els presents exclama:

(...) demà, cridant els vells en més nombre a col·lotge, / vull que es galegi l'hoste al palau i que fem
sacrificis / bells als déus, i llavors proveirem al guiatge, / per tal que el foraster, exempt de fatiga i de
greuge, / sota el guiatge nostre revegi la terra paterna, / amb alegria, aviat, fins si és d'una banda llunyana,
/ i, el que és en l'endemig, no pateixi més dany ni misèria, / fins que en el seu país desembarqui; i allí
aleshores / sigui d'ell del destí que les Filadores severes / li fusaren al néixer, quan va deslliurar-lo la
mare. / Ara, si és algun dels eterns que del cel davallava, / doncs senyal que els déus alguna altra cosa
ens maquinen

(1953: VII, 190-200)

Ulisses se'l mira reflexivament i retorna la mirada al plat; les seves mans destigen prendre
alguna de les riques viandes, però el cap els atura; de cop, l'heroi retorna la mirada al rei i
respon amb tristor:

Sigui un altre, Alcínous, el teu pensament, que, el que és jo, / poc m'assemblo als eterns que l'ample cel
posseeixen, / ni en el tirat ni en la planta, sinó als homes que moren; / i els que vosaltres vegeu portar
més feix de misèries / per aquest món, amb ells podria en dolors igualar-me, / i encara jo us faria més
llarg recont d'infortunis, / tants com són els treballs que he passat per divina volença / [ara, deixeu-me
sopar, baldament la pena m'acori; / car no hi ha cosa més gossa del que és aquest ventre avorrible, /
sempre manant-nos que fem memòria d'ell, a la força, / per cruixits que estiguem i que ens ompli el cor
la tristesa, / com jo tinc ara el cor de tristesa ple; i ell tothora / crida a menjar i a beure i em fa oblidà'
els infortunis, / tots els que he patit, i omplir-lo: això és el que em mana]

(1953: VII, 208-221)

Després d'expressar el seu lament, Ulisses pren la carn rostida del plat amb les dues mans i
voraçment se l'enduu a la boca.

El fragment, extraordinari, mostra amb una realitat crua i violenta un dels factors cabdals
d'aquesta identitat que representaria Ulisses: l'assumpció d'una mortalitat estretament

⁷⁶ Com diu Hartog (1999:48), els feacis “ejercen la hospitalidad y reconocen a Zeus hospitalario”.

vinculada al món del ventre, a aquella “necesidad desvergonzada y primordial que nos trae toda clase de desgracias, pues nos obliga a abandonar nuestra casa y combatir por tierra y mar para procurarnos el sustento” (Citati 2008: 98).

Tornem al text. Un cop acabat el convit, els presents abandonen el palau i deixen els reis i l'estranger a la gran sala. La reina Arete reprèn la paraula i pregunta a Ulisses d'on prové i quin és l'origen de la seva roba, car reconeix els vestits que el cobreixen. Ulisses, llavors, s'arma de valor i decideix relata-los els set anys de penúries passats sota el jou de la bella Calipso, la qual l'acollí i el protegí de la mort; el seu alliberament; el terrible càstig de Posidó en veure'l lliure; la fatigosa i complexa arribada a les platges feàcies; i Nausica, *igual que una dea. L'he suplicada; i ella en cap cosa ha mostrat desviar-se / d'un assenyat determini (...)* / *Ella m'ha dat el pa que em calia, i un vi ple de flama, / i m'ha banyat al riu i m'ha dat les robes aquestes* (1953: VII, 291-296). Els reis, en acabar el parlament, s'acosten al dissortat heroi i el reconforten; amb les emocions encara a flor de pell, ofereixen un cambra a l'hoste i el deixen reposar.

Al matí, els feacis es reuneixen a la gran sala de palau per retre honors als déus; tot seguit, Alcínous fa cridar l'aede Demòdoc, *que la Musa estimà i li donava un bé i una pena: / va entenebrir-li els dos ulls, però li donava el cant dolç* (1953: VIII; 62-64), perquè reciti un poema. Demòdoc escull el conflicte entre Aquil·les i Ulisses.⁷⁷ Ulisses, escoltant el cant de l'aede, pren de sobre *la gran capa de porpra amb les mans poderoses, / se la tirà per damunt del front i es cobria la cara / bella; perquè li feia vergonya, davant dels feacis, / que li anés el plor fil a fil per sota les celles* (1953: VIII, 84-86). Els assistents a l'acte no aprecien el gest de l'heroi, però sí Alcínous, que ordena aturar Demòdoc i proposa una sèrie de competicions atlètiques per honorar l'hoste.

Al vespre, tota la comitiva feàcia es reuneix de nou al gran casal. Ulisses s'asseu al costat de Demòdoc, i mentre elogia el seu meravellós do, li demana que canti la història *del cavall de fusta, que Epeos va fer amb Atena, / com dins la ciutatella, amb engany, Ulisses va entrar-lo, / el divinal, emplenat dels guerrers que Ilion barrejaren* (1953: VIII, 493-495). Mentre Demòdoc teixeix l'immortal himne, Ulisses *s'hi fonia, i el plor, regalant, li mullava les galtes* (1953: VIII, 522). Alcínous ho copsa; de seguida atura l'aede i es dirigeix a tots els presents amb unes reveladores paraules. El fragment que llegirem a continuació és força extens, i reuneix aspectes rellevants pel que fa a la condició màgica que envolta els navegants feacis; alhora

⁷⁷Aquest conflicte, que prové de la *Iliada*, el poema de l'*Odissea* el resumeix de la següent manera: “(...) un dia, en un àpat florit dels déus, altercaren / amb mots aterridors; i el senyor dels guerrers, Agamèmnon, / s'alegrava en son pit que els reis dels aqueus alterquessin, / car li ho havia dit per resposta Febos Apol·lo, / a Pito excel·lent, quan passà per la llindera de pedra / per consultar; car llavors ja vindria, onejant, el desastre / sobre troians i dànaus, de Zeus sobirà per designi” (1953: VIII, 76-82).

plasma la importància del cant poètic, propi dels éssers humans, com un art immortal digne d'ésser recordat i escoltat:

Escolteu-me si us plau, consellers i ducs dels feacis: / que Demòdoc aturi la seva lira sonora, / car potser a tothom no plauen les coses que canta. / Sí, d'ençà que sopem i el cantor divinal s'aixecava, / no ha parat encara de sanglotar, que fa pena, / el forasté': un gran dolor deu haver-li envaït les entranyes / (...) tu no vulguis amb fines raons amagar-me / el que et vull preguntar: que parlis, ho entenc més correcte. / Digues el nom que allí et donaven la mare i el pare / i els de la vostra ciutat i l'altra gent veïnada; / car no hi ha ningú que no tingui un nom entre els homes, / vil que se sigui o noble, d'ençà mateix que es va néixer; / ans a tots ens el posen, així que ens infanten, els pares. / Digues-me el teu país i la teva ciutat i el teu poble, / perquè les nostres naus, arrumbant amb la pensa que tenen, / t'hi duguin; car els feacis no tenen pilots i cap mena / de governalls, com aquests que porten els altres navilis; / ans les mateixes naus ja saben l'intent de llurs homes / i coneixen arreu les ciutats i les grasses campanyes / i amb la més gran rapidesa travessen l'avenc del salobre, / embolcallades de boira i de núvol (...)

Mes a veure, parla'm i esbrina'm això amb franquesa: / com has anat tan errant i quins països tens vistos / pel món, i llurs pobladors i ciutats de bon habitat-hi: / quins hi ha que són gent arrogant i salvatge i no justa, / o acollidora, i el seu esperit dels déus és tement. / Digues també per què plores i dins el teu cor et lamentes / quan sents parlar de la sort dels dànaus argius i de Troia: / l'han obrada els eters, i són ells que a tants la ruïna / han filat, perquè hi hagi cançons per als homes a néixer

(1953: VIII, 536-580)

Alcínous exhala les últimes síl·labes i tota la sala queda en silenci. És el moment més transcendental de la literatura occidental. Ho és perquè d'entre aquestes quatre parets sorgirà una nova manera de narrar:

La *Iliada* había definido las leyes de la poesía en unos pocos versos memorables; la *Odisea* las glosa inventando por primera vez en la literatura occidental sus leyes del arte de narrar, dejadas por la *Iliada* en un estado de indefinición (...) si la poesía es inspirada por las musas, el relato brota de la experiencia directa del narrador, que, a su vez, puede recoger en lo que dice los testimonios de otros

(Citati 2008: 172)

Aquesta nova forma de contar, no cal dir, implicarà un canvi de paradigma en la representació de la identitat subjectiva arcaica, encarnada fins ara pels antics herois tràgics que cobejaven per sobre de tot l'absolut – i que precisament per aquesta tria havien de pagar la seva insolència amb una mort prematura; el relleu d'aquesta identitat en la figura d'Ulisses, el que veu i sap per què veu, el de l'ull com a forma de coneixement, però sobretot el que accepta la seva condició de mortal, implicarà una nova subjectivitat que “no está en busca de ningún

Absoluto y ni siquiera siente curiosidad por el mundo (...) Él no piensa más que en reencontrar lo familiar” (Hartog 1999: 18-19). Tot això ho veurem a continuació, però és millor que sigui Ulisses qui ens ho mostri. Prosseguim doncs amb el poema.

Tots els ulls es concentren sobre aquella figura desconeguda que és a punt de revelar el seu nom, la seva procedència, la seva identitat. És un moment cabdal, ja que estem a un instant d'assistir a l'eclosió d'una nova identitat subjectiva, comunicativa, col·lectiva, social i experimental. Ulisses pren la paraula davant dels presents:

Rei i senyor Alcínoos, honor de tot aquest poble, / cert, és cosa bella d'estar sentint un cantaire, / com és ara aquest vostre, que sembla un déu per la veu. / Car jo us dic que no hi ha un acompliment de més gràcia / que quan la joia és mestressa de tota la vida d'un poble / i els convidats a palau s'estan escoltant el cantaire, / ben asseguts de rengle, davant les taules curulles / de pa i viandes, mentre el coper de dins la cratera / treu vi i el porta a l'entorn i el va buidant a les copes. / És aquesta una vida que em sembla, de cor, la més bella. / Però el teu ànim s'inclina les meves dolors sospirosoes / a preguntar-me, per tal que encara amb més plany jo sospiri. / ¿Què et contaré de primer i què després i què a l'últim? / Car són molts sofriments que m'han donat els celestes! / Vull, però, començar dient el meu nom, que vosaltres / el sapiguen, i que jo, si defujo el dia implacable, / sempre us sigui un hoste, per lluny que estades habiti. / Só[c] Ulisses, fill de Laertes, que vaig en boca dels homes / per tota llei de paranys, i la meva fama s'encela. / I habito Ítaca, aquell aguilar (...) / és la terra / d'un, i, el que és jo, no sé veure altra cosa que sigui més dolça

(1953: IX, 2-28)

L'heroi inicia el seu relat davant d'un públic meravellat i entregat en un punt concret de la geografia coneguda, un espai mític: la ciutat de Troia. Som al final de la *Iliada*. Troia ha caigut i només en queden les cendres. Els aqueus, victoriosos, s'han repartit tots els seus tresors i enfilen, gradualment, el camí cap a les seves respectives llars. Ulisses i els seus companys també salpen amb els seus navilis, però un vent els empeny fins a Ísmar, on viuen els Cícons, poble d'origen troià; arribats a aquella terra, i encara delerosos de sang i conquesta, l'expedició itaquesa ocupa la ciutat i s'enduu totes les riqueses que pot. Ulisses ordena la partida de forma immediata, però els companys no obeeixen i prefereixen quedar-se per veure vi i menjar carn sense límits. Els Cícons aprofiten aquesta indecisió per reagrupar-se i rearmar-se: (...) *quan el sol ja tombà cap a l'hora que els bous desenjova, / aleshores els cícons, domant els aqueus, els vinclaren; / i, de cada vaixell, sis companys de belles gamberes / foren perduts, i els restants fugim de la mort i el malastre* (1953: IX, 58-60).

L'atac dels Cícons provoca la retirada forçosa dels itaquesos, que aconsegueixen fugir de la parca amb els seus navilis; però poc temps després de la fugida, Zeus atia els vents sobre el mar i embolcalla els vaixells dins la boira. Dos dies després del fort temporal, el sol apareix

de nou i els expedicionaris aconseguen avançar per mar fins el cap de Malea; tanmateix, no corren la mateixa sort que sí havia tingut Néstor: el cap està barrat, i es veuen obligats a prendre el rumb de Citera, una illa situada a l'extrem sud del Peloponès. Aquest canvi de rumb serà absolutament determinant perquè implicarà abandonar l'espai de la realitat i entrar al món del més enllà.

Durant nou dies fui dut al grat dels vents ruïnosos / pel mar que habiten els peixos; i als deu abordarem la terra / dels lotòfags, un poble que viu d'una menja florera / (...) vaig enviar uns companys que anessin a prendre clarícies / de quina era la gent que menjava el pa a la contrada: / (...) Aviat pel camí s'escometen amb gent dels lotòfags; / i no és pas que els lotòfags meditin la pèrdua dels nostres, / ans al contrari, els donen un poc de lotus, que el gustin; / ara, el qui d'ells ha menjat la drupa melosa del lotus, / ja està llest, que ni vol tornar pel report ni a la terra, / ca! més s'estimarien romandre allí amb els lotòfags, / atipant-se de lotus, per sempre oblidats del viatge. / Jo vaig haver-me'ls d'endur plorant i per força als navilis / i sota els bans de les naus concavades lligar-los a ròssec

(1953: IX, 82-99)

Aquesta primera aturada és força significativa, ja que la ingesta de lotus no només provoca l'oblit de l'espai, del temps, de la realitat, i del retorn, sinó també, i això és fonamental, la pèrdua de voluntat, d'identitat, de memòria: “el alimento encantado priva al hombre de lo que le define como ser humano: la conciencia de pertenecer a una familia, a una ciudad” (Cabrera i Olmos, 2003: 271). Analitzarem aquest aspecte a l'apartat final, però creiem que és important subratllar-ho en aquest moment, al primer indret lluny de la realitat entesa pel saber grec.

La voluntat d'Ulisses, emperò, no es trenca i amb decisió aconseguix alliberar els seus companys de l'oblit de la tornada. Un cop dalt dels seus navilis, i lluny de l'encant dels lotòfags, els viatgers són transportats per la mar fins a la terra dels Cíclops,

(...) gent orgullosa, / sense llei, que, vegeu, refiats dels déus que no moren, / ni planten amb les mans cap planta que sigui, ni llauren, / sinó que sense llavor ni arada tot els germina, / els ordis i els forments i les vinyes, les quals produeixen / vi d'uns enormes carrolls, i la pluja de Zeus els ho puja. / I no tenen aplecs per donar-hi parers, ni judicis, / ans, el que és ells, habiten carenes de puigs alterosos, / dins d'esplugues balmades, i cadascun fa la llei / als fills i a les mullers, i l'un no s'ocupa de l'altre

(1953: IX, 106-115)

Com es pot apreciar, aquesta minuciosa descripció dels cíclops és una clara antítesi de la identitat grega coneguda: desconeixen la forma suprema de la civilització homèrica, això és,

la hospitalitat, la cultura agrícola, les lleis, les assemblees, les comunitats “la cocción de alimentos y la caza. Cada familia forma una comunidad cerrada en sí misma” (Citati 2008: 183).

Aquesta illa, petita, allargada i enselvada, és doncs l'espai on s'aturen els dissortats viatgers. A trenc d'alba, Ulisses reuneix els companys amb la intenció d'organitzar una expedició a les coves balmades de l'illa, (...) *a provar qui són els d'aquesta contrada: / si és que són una gent arrogant i salvatge i no justa, / o acollidora, i el seu esperit dels déus és tement* (1953: IX, 174-177). L'expedició comença el camí i arriba a una espluga alta, envoltada tota ella de bestiar, segurament l'indret on dorm

(...) el nostre home, un prodigi / que pasturava els seus foles solitari, de banda, i amb altres / mai no es feia, ans vivint a part, no sabia el que és recte. / Car és ben cert que era un monstre per fe' esbalaí, i no ho semblava / un home que menja pa

(1953: IX, 187-191)

Ulisses, que prèviament havia retornar al vaixell per prendre un gran bot ple de vi, decideix entrar al coval i esperar l'home, malgrat tenir la intuïció que (...) *em sortiria a trobar un senyor revestit de gran força, / fer, sense cap idea d'això que són lleis ni justícia* (1953: IX, 214-215). En aquest fragment destaca una característica d'Ulisses, i àdhuc de la subjectivitat grega arcaïca: l'obstinació i la necessitat de

Cultivar el mundo de Polifemo⁷⁸ estableciendo con él el vínculo de la hospitalidad: la relación fundadora de la civilización griega, con su devoción a Zeus, dios de los huéspedes y los forasteros. Tiene la idea de llevar la civilización, la cultura, la comunidad, la ciencia griega de la amistad a la bárbara edad de oro. No comprende que entre los cíclopes existen otras leyes y costumbres

(Citati 2008: 186)

A l'interior del coval esperen, tot menjant carn i formatge. Al capvespre el gegant arriba; (...) *nosaltres, plens de temença, / cuïta-corrents vam fugir cap al fons de tot de l'espluga* (1953: IX, 235-236). Tot seguit, tanca el coval amb una immensa pedra i es disposa a preparar el sopar; quan ja és a punt de menjar, revifa el foc i veu els forasters amagats a la penombra:

⁷⁸Aquest gegant és Polifem, el ciclop citat ja al cant I pel propi Zeus, el qual en pocs versos havia explicat als lectors l'acte atroç que farà Ulisses. Aquí però, ho vivim de forma present i en primera persona.

- Oh, forasters, ¿qui sou? ¿D'on veniu per les molles carreres? / ¿És que aneu per un tràfic o bé correu l'aventura / com a pirates, pel mar, que van errívols, jugant-s'hi / la vida i portant dissort als homes de llengües estranyes? /

(...) - Som uns aqueus que venim de Troia, errants a l'arbitri / de tota mena de vents pel gran avenc de les ones; / quan delejàvem tornar, hem pres una altra carrera / i una altra ruta: així Zeus ho volgué decidir per ventura. / I ens orgullem de ser de la host de l'Atrida Agamèmnon, / del qual avui sota el cel no té comparança la glòria: / una ciutat tan gran ha esvaït tot ras i de tanta / gent ha causat la ruïna! I nosaltres ara al teu sostre / i als teus genolls venim, per si ens daves hostatge i ens feies / d'altra banda un present, com és de llei amb els hostes. / Respecta els déus, excel·lent; ja ho veus, som gent que suplica; / i Zeus es el venjador dels suplicants i dels hostes, / l'Hospitalari, que els forasters reverends acompanya

(1953: IX, 252-271)

El ciclop, incrèdul, se'ls mira; no sap qui és aquest Agamèmnon, ni tampoc on és Troia; desconeix les gestes heroiques: és més, les menysprea. De sobte esclata a riure i respon:

- Ets un infant, estranger, o véns de terres molt llunyes, / que m'exhortes, a mi, a témer els déus i a guardar-me'n, / quan, als Cíclops, de Zeus, el de l'ègida, tant se'ls en dóna, / ni dels déus venturosos; car som molt més forts, ho pots creure. / No, el que és per mirament a Zeus i al seu odi, no comptis / que l'estalviï, ni a tu ni els teus homes, si el cor no m'ho mana. / Però digues-me on és que has deixat la nau ben obrada / venint: ¿al cap de la punta o més prop?

(1953: IX, 273-280)

Ulisses, que és molt astut, l'enganya dient-li que de la nau ja no en queda res des que Posidó l'ha esberlat llançant-la contra els penyals. El ciclop no respon, i un silenci que es fa etern cobreix els petits homes. De sobte (...) *fent un salt, allarga les mans damunt dels meus homes / i, empunyant-me un parell, talment uns canics, contra terra / me'ls rebut; i el cervell va brollar i mullava la terra. / I, tallant-los per membres, s'endega el seu àpat del vespre* (1953: IX, 288-290).

El terror s'apropia dels dissortats expedicionaris en veure com aquest monstre immens d'un sol ull, solitari i hostil, probablement el personatge més bàrbar, ferotge i cruel imaginat per la fantasia grega, s'empassa els dos pobres infeliços. En un primer instant, Ulisses desembeïna l'espasa, però de seguida s'adona que sense la força descomunal del gegant no és possible sortir d'aquella cova. Així que decideix esperar i ordir un pla més reeixit. Al matí, el ciclop s'aixeca, muny la seva ramada, pren pels peus a dos guerrers més i se'ls cruspeix. Seguidament, abandona la cova i en segella la sortida.

Mentre el ciclop és fora, Ulisses veu un enorme tronc d'olivera; immediatament l'agafen entre tots, n'aprimen una de les puntes i l'endureixen al foc. Al vespre, el gegant torna, muny les ovelles i les cabres, pren dos hostatges més i se'ls menja. Ulisses, llavors, s'apropa al gegant i

li ofereix vi mentre demana clemència. El gegant l'engoleix amb passió i li'n demana més: (...) *Dóna-me'n més, si et plau, i em diràs el teu nom de seguida, / si, per fer-te un present, com a hoste, que et faci alegria* (1953: IX, 355-356). Mentre Ulisses reomple una, i fins a tres vegades més, la cratera de vi, respon: (...) *Cíclop, ¿em preguntes l'il·lustre nom? Vaig a dir-te'l. / Tu, però, fes-me el present que tanmateix, com a hoste, / m'has promès. Doncs em dic Ningú, i Ningú m'anomenen, / sí, la mare i el pare i la colla que m'acompanya* (1953: IX, 364-366). El cíclop, tot i conèixer els rituals de l'hospitalitat grega, es mofa d'ells de la forma més sinistra: (...) *Ningú serà el darrer que jo em mengi dels qui l'acompanyen; / tots seran abans que ell: vet aquí el meu present d'hostatgia* (1953: IX, 369-370). En dir això, el gegant cau de sobines i s'adorm profundament. El moment ha arribat: entre tots prenen l'enorme tronc d'olivera i claven la punta esmolada a l'ull de Polifem.

(...) dintre el seu ull així teníem l'estaca inflamada, / fent-la girar; i la sang bullia entorn, per l'ardència; / i una vegada encesa la nina, aquell baf va cremar-li / en rodó les parpelles i així mateix les pestanyes, / i les arrels de l'ull petaven del foc que hi prenia /

(...) Va fe' un plany horrorós, que el penyal va tot retrunyir-ne, / i nosaltres, de por, reculem; ell l'estaca s'arrenca / de dins l'ull, tota bruta de sang, i la llença aleshores / lluny, rebatent-la, brandant les mans en un ram de deliri. / Crida amb uns grans bramuls els Cíclops que tenen l'estatge / pel veïnat en esplugues, al llarg de les crestes ventoses. / Els quals, sentint aquell clam, de pertot arreu acudeixen / i, drets entorn del coval, li pregunten què és que l'acora: /

-Doncs, Polifem, ¿què et passa que tant t'aclapara, que crides / així en la nit immortal i ens poses que no dormiríem? / ¿És el teu bestiar, que ha vingut un humà i se l'emmena? / ¿O és que et maten a tu amb ardit o bé per la força? /

(...) -¿Que si em maten? Ningú! I què ha de ser per la força! /

(...)-Doncs si ningú et fa violència, sol com habites, / el que és un mal que ha enviat el gran Zeus, no sabem que s'esquivi. / Tota vegada tu invoca el senyor Posidó, que t'és pare

(1953: IX, 383-412)

La resta de cíclops, veient que Polifem desvarieja, retornen a les seves llars. El gegant, enfurismat, lleva tot seguit el penyal de la porta i es situa entremig, movent a les palpentes ambdues mans per intentar enxampar els maleïts homenets. Mentre les ovelles van sortint del coval, Ulisses ordena als seus companys d'arrepapar-se als baixos ventres dels moltons per així poder sortir de la cova. Quan l'últim dels moltons ha creuat el pas, Polifem llança als quatre vents unes paraules reveladores: (...) *Ab, tinguessis sentits com jo, i el do de la parla / per dir-me per on roda esquivant la meva rancúnia!* (1953: IX, 456-457).

Ulisses i la resta de companys aconsegueixen fugir de l'horror d'aquell espai maleït i arribar al desitjat vaixell. Quan ja deixen la riba i enfilen el camí cap a alta mar, Ulisses comet una

imprudència, terrible, producte, molt probablement, de no saber ésser *Ningú*, i “peca de vanidad épica” (Citati 2008: 190): (...) *Cíclop, si cap dels homes sotmesos a mort et pregunta / d'on és que et ve la lletja ceguesa de l'ull que tenies, / digues-li que és Ulisses, que Troia ha esvaït, qui va fer-t'ho, / sí, aquell fill de Laertes que a Ítaca té les estades* (1953: IX, 502-505).

Ulisses ha oblidat que per sobreviure en aquest espai, contraposat a la realitat de la èpica heroica, cal ocultar el nom i l'aspecte, i esdevenir *Ningú*; aquest oblit, a l'ensem, serà la causa de totes les dissorts que l'acompanyaran a partir d'ara en el seu viatge per aquest maleït mar, convertit aquí en el mal reflex d'un mirall esberlat.

En sentir el nom, Polifem recorda el vaticini que l'endeví mortal Telèmos li havia fet anys enrere, (...) *que per les mans d'Ulisses jo fóra privat de la vista. / Sempre m'havia esperat un mortal formós i de planta / (...) I ara és un de menut, un no ningú, sense empenta, / que m'ha eixorbat del meu ull, valent-se del vi per domar-me* (1953: IX, 512-514). Acte seguit, estén els braços cap al cel i prega al seu pare amb gran delit:

(...) Ou-me, Posidó, que la terra tens, cabellblau! / Si verament et sóc fill i et vanes d'ésse' el meu pare, / dóna'm que Ulisses, que Troia ha esvaït, a casa no torni, / sí, aquest fill de Laertes que a Ítaca té les estades! / O si el destí és que els seus que estima revegi i atenyi / el seu palau alt de sostre i la seva terra paterna, / tard retorni i amb mal, perduda tota la colla, / en un vaixell manllevat, i trobi penes a casa
(1953: IX, 528-535)

Quan ja són lluny, Ulisses ofereix un sacrifici a Zeus perquè li permeti tornar prest a la llar; Zeus no l'acull, però sí escolta l'oració del malferit Polifem, i automàticament la converteix en destí: Ulisses ha revelat el seu nom i s'ha vantat del seu triomf, com havien fet els herois èpics de la *Iliada*; aquesta ofensa, per tant, ha de ser castigada ¿Com? Ho veurem tot seguit.

El recorregut errant per sobre les amples esquenes del mar els condueix a Eòlia, on habita Èol, (...) *una illa flotant; i l'encercla tota sencera / un mur de bronze infrangible* (1953: X, 3-4). El rei els hostatja amablement i (...) *tot un mes em galeja i em va preguntant cada cosa, / Ilion i els vaixells dels argius i el retorn dels d'Acaia, / i jo li vaig contant, com esqueia, per brins, cada cosa* (1953: X, 14-15). Quan Ulisses li demana ajuda per retornar al seu casal, el rei no s'hi nega, li prepara la partida i li fa entrega d'(...) *un sac amb la pell d'un brau de nou herbes, / dins el qual empresona les rutes dels vents bramulosos; / car intendent dels vents és el càrrec que té del Croníon, / perquè faci amainar o abrivi, d'ells, el que vulgui* (1953: X, 19-22).

Nou dies naveguen per alta mar fins que per fi albiren les costes d'Ítaca. Ulisses, cansat de manejar l'escota durant tot el viatge, s'adorm plàcidament, moment que aprofiten els companys per deslligar el sac de pells, envejosos dels presents que havia rebut l'heroi:

(...) tots els vents s'escaparen. / I arrabassant-nos de sobte, ens portava de nou mar enfora / el bufarut, i ploraven, veient que la pàtria els fugia. / Jo em desperto llavors i en mon cor sense tara debato / si del vaixell tirar-me i finir d'un cop dins el pèlag, / o en silenci patir i entre els vius encara romandre. / Vaig aguantar, però, i, cobrint-me el cap, vaig ajeure'm / dins el buc del vaixell. I el mal bufarut va portar-nos / altra vegada a l'illa Eòlia

(1953: X, 47-55)

El rei Èol, sorprès de reveure'ls, pregunta a Ulisses entre exclamacions, (...) *¿Quin déu advers t'assaltava? / Ben amatents et donàrem camí, perquè reveiessis / la teva pàtria i el teu casal i tot el que estimes!* (1953: X, 64-66). Ulisses li confessa la veritat i li demana ajuda de nou, car sap que ho pot fer; però el rei veu en aquests dissortats homes un terrible perill i els expulsa terriblement: (...) *Fora de la meva illa, rebuig dels vivents, i de pressa! / No, jo no tinc el dret de donar-te cura i guiatge, / home que veig com ets avorrit dels déus venturosos! / Fora, que és per la ira dels déus immortals que ara tornes!* (1953: X, 72-75).

Entre sanglots, Ulisses i els seus companys salpen d'Eòlia sense rumb determinat, i durant sis dies naveguen errants per alta mar, fins que al que en fa set albiren les costes de Lamos, a Lestrigònia i s'apropen al port; els vaixells hi atraquen, però no el d'Ulisses, que es queda aturat sota el cap de l'entrada. L'heroi decideix enviar uns companys al casal de Lamos per tal de (...) *prendre clarícies / de quina era la gent que menjava el pa a la contrada* (1953: X, 100-101). Tot enfilant el camí es creuen amb la filla del rei Antífates, que els indica la direcció de palau. Quan hi arriben i es presenten,

(...) la dona / troben, que és com un puig acimat; i s'esglaien veient-la. / I ella cuita a cridà' el seu il·lustre marit per la plaça, / Antífates, que medita una llòbrega fi pels meus homes: / sí, me n'empunya un i ja està, s'endega el seu àpat. / Els altres dos fan un salt i arriben fugint als navilis. / Ell que me'n crida alarma a través de la vila; i, sentint-lo, / de pertot acudeixen els seus lestrígons robustos, / a milers i milers, que semblen gegants, no pas homes. / I des dels penya-segats ens tiraven uns rocs, que pesaven / cadascun com un home. Aviat dels navilis s'aixeca / un mal estrèpit de gent que es mor i de naus que s'esberlen / (...) Mentre aquells són així destrossats dins la cala pregona, / jo que, arrencant-me l'espasa punyent de contra la cuixa, / tallo d'un cop l'amarra al vaixell de la proa blavenca / (...) la meva nau va emmarar-se, / lluny dels dos caps rafeguts: les altres, allí es varen perdre

(1953: X, 112-132)

L'únic vaixell supervivent de la matança és el navili d'Ulisses, el maleït pels déus, que engalza el mar i s'hi endinsa, mentre el plor s'apodera dels companys, desolats per la mort dels seus companys.

Amb terrible pena arriben a l'illa d'Eea, (...) *on té l'habitatge / Circe la ben rullada, terrible deessa que parla, / una germana carnal d'Eetes, funest pel que trama* (1953: X, 135-137). Circe, mestressa d'Eea, viu conjuntament amb el seu pare, el Sol, “en el punto opuesto a la noche y las nieblas eternas que cubren el extremo Occidente” (Citati 2008: 193). És important tenir present que a la mitologia grega, el Sol

(...) es una figura ambigua: aunque da luz y ve con nitidez las cosas desde lo alto, una relación secreta lo vincula con todo cuanto hay de tenebroso, infernal y bruñeril en el universo. Además, es totalmente probable que, mientras narra la historia de Circe, (...) [Homero] recuerde a otra figura: Istar, la gran diosa babilónica, el daimon erótico, la reina de las prostitutas, poseída por una furia vengadora para con los hombres que ama, a quienes transforma en animales

(Citati 2008: 193-194)

Ulisses, passats dos dies de la seva arribada a terra, decideix pujar dalt d'un bellveure; a la llunyania observa (...) *un fum que surt de la terra d'amples carreres: / és el casal de Circe, dellà la garriga i els boscos* (1953: X, 149-150). Tot seguit, redreça el camí i torna amb els seus companys per dir-los el què ha vist —tinguem present que la literatura homèrica manca de monòlegs reflexius en primera persona, i, com s'observa al poema, tot el que els personatges experimenten es transmet a través del diàleg:

(...) Escolteu-me dos mots, per bé que patiu, camarades! / Amics, aquí no veiem on cau el foscant ni l'aurora / ni per on va sota terra aquest sol que els vivents il·lumina / ni per on és que torna. Doncs bé, escatim de seguida / qui un pensament exposa; el que és jo, no en sé de més útil: / des del cim rocallós on he fet la guaita, és una illa / el que m'ha aparegut, que la mar sense fites corona: / una plana baixa i, al mig, un fum que pujava, / tot el que han vist els meus ulls, dellà la garriga i els boscos...

(1053: X, 189-197)

Ulisses ordena dividir l'expedició en dos grups, un comandat per Euríloc, i l'altre per ell, i es juguen qui dels dos grups es dirigirà primer a casa de Circe. Essent el grup d'Euríloc l'escollit, enfilen prests el camí cap a la llar de la fetillera, que rau envoltada de lleons i llops de muntanya, sedats per ella, i que en vigilen les portes; lluny d'atacar-los, els animals s'apropen tot remenant la cua. Quan s'aposten davant les portes ja els espera Circe, que amablement els acompanya dins l'estança, i els asseu en bancs i cadires; tot seguit, (...) *pren aleshores formatge, farina d'ordi i mel verda, / els ho deixata en un vi de Pramne i barreja amb la copa / drogues tristes, perquè no es recordin mai més de la pàtria* (1953: X, 233-236). Com veiem, Circe és una fetillera, com la deessa babilònica Ishtar, “conoce las drogas que transforman a los seres humanos en

animales y las que alteran su naturaleza; y las artes que nos revela son, probablemente, una pequeña parte de su repertorio mágico” (Citati 2008: 194).

Per sorpresa, la fetillera els colpeja amb una vareta i els converteix a tots en porcs, i els tanca dins d'una porquera. Euríloc, emperò, que no havia entrat al casal, surt cames ajudeu-me i retorna als vaixells espantat. Ulisses, un cop s'assabenta del succeït, pren l'espasa i enfila amb ràbia el camí cap a casa de la fetillera; a mig camí, però, l'atura l'estranya figura d'un jove (...) *amb el primer borrisol, quan està en la flor de la gràcia* (1953: X, 279) que li pregunta:

(...) ¿Cap on vas, dissortat, tot sol per aquestes comelles, / sense conèixe' el país? Els companys són a casa de Circe, / aquí, tancats com a porcs, habitant lludrigueres espesses, / ¿És que hi véns per cor alliberar-los? Ah, creu-me, / no en tornaràs: el que és tu, et quedaràs a estar-te amb els altres

(1953: X, 281-285)

Aquesta figura és el déu Hermes. És aquí on Ulisses “vislumbra a su legendario ancestro, a su arquetipo, que, como él, tiene muchas formas, metamorfosis, colores y encantos diversos y se halla más cerca de su mente que ningún otro dios” (Citati 2008: 197).⁷⁹El déu alat decideix intervenir en favor seu i li ofereix *móly*, “la planta más famosa de la farmacopea mágica de Occidente” (Citati 2008: 197): *Pren, és l'herba de vida; i amb ella a l'estatge de Circe / pots entrar: tu veuràs com fa lluny del teu cap el mal dia* (1953: X, 287-288). Amb aquest fàrmac, informa Hermes,

(...) no podrà tanmateix fetillar-te / (...) Quan Circe t'hagi flingat amb la seva llarga vareta, / treu-te llavors l'espasa punyent (...) / i salta sobre Circe (...) / ella, tremolant, et dirà que vulguis dormir-hi. / Tu llavors sobretot no refusis el llit de la dea, / perquè et deslliuri dels companys i et tingui la cura d'un hoste

(1953: X, 291-298)

Circe, com havia predit Hermes, intenta emmetzinar Ulisses quan arriba al casal; però, en veure que els seus ardits no tenen efectes, emet un fort esgarip i s'ajup als genolls de l'heroi tot exclamant (...) [*Hi ha un esperit dins de tu que no es torç per cap encanteri.*] / ¿Ets tu aquell Ulisses de gran ardit, de qui sempre / m'ha anunciat la vinguda el de l'àuria vara, *Argifontes* / (...)? (1953: X, 329-331). Circe l'apresta a gitar-s'hi, i Ulisses hi accedeix a canvi de la llibertat dels seus companys.

⁷⁹El mateix Citati (2008), ens informa dels lligams familiars entre Ulisses i Hermes, pare d'Autòlic, l'avi patern del nostre heroi. Us emplacem encaridament a llegir el citat llibre, especialment les pàgines 94 a 103.

Ulisses i els companys passen un any envoltats de les atencions de la fetillera, fins que transcorregut el temps es veuen obligats a prendre de nou el navili; el viatge que hauran de realitzar forçosament és el més tenebrós i maleït de la imaginació humana: l'Hades.

La fetillera és l'encarregada d'anunciar-los el fatídic viatge, que passa per arribar a allà d'on ningú ha tornat, i demanar consell a Tirèsiàs de Tebes, (...) *el profeta, que és orb, i la saviesa li dura, / car, mort i tot, esperit va donar-li Persefonea, / que ell tot sol conegués; i els altres són ombres que es mouen* (1953: X, 493-495). Ulisses, en sentir-ho, s'esgarrafa, però de seguida recupera el valor i pregunta l'itinerari a seguir. La fetillera li ho descriu:

Dreça l'arbre i estén les veles blanques i asseu-te: / tu veuràs com l'oreig de la Tramuntana te'l porta. / Quan, però, el teu vaixell haurà travessat l'Oceà, / hi ha allí la punta baixa i els boscos de Persefonea, / amb uns trèmols esvelts i uns saules de fruit que s'afolla; / doncs encalleu el vaixell tocant a les gorgues profundes / de l'Oceà, i tu vés a l'estatge romàtic de l'Hades / fins a l'indret on dins l'Aqueront precipiten les aigües / el Piriflegetont i el Cocit, que és un braç de l'Estix. / Hi ha la Roca i, al peu, el conflent dels dos rius sorollosos

(1953: X, 506-515)

El següent pas és invocar els morts; Circe n'assenyala les passes: primer, cavar una fossa, abocar tres ofrenes per a tots els difunts, llet amb mel, vi dolç, i aigua, i ensalgar-ho amb farina. Segon, implorar l'il·lustre poble de l'Ombra; i tercer, oferir un anyell i una ovella negra,

(...) torcent-los / cap a l'Èreb (...) tu també gira't d'esquena / (...) veuràs com en turba innombrable / de seguida acudeixen els bufs dels difunts que moriren / (...) Tu, traient-te l'espasa punyent de contra la cuixa, / resta assegut i no deixis que els morts de testes inanes / s'acostin a la sang abans que Tirèsiàs t'informi. / No trigarà el profeta a venir, capitost del teu poble, / que ell et digui la ruta, i la mida també del viatge, / i com podries tornar per la mar poblada de peixos

(1953: X, 527-540)

Ulisses segueix totes les passes amb escrupolosa meticulositat; un cop cavada la fossa i dipositades les tres ofrenes –barrejades totes elles amb farina i sang d'animal–, desembeina l'espasa i espera.

De la llunyania sorgeix de sobte (...) *tota una turba que volta la fossa, amb una cridòria / com la diria un déu; i m'agafa una verda païra* (1953: XI, 42-43); aquestes tètriques figures, que xisclen de forma eixordadora i estrident, com els xiscles d'un rat penat, són les ànimes dels difunts, “idénticas a las personas que fueron en vida, pero debilitadas, vacuas, inaprensibles (...) o bien son como fantasmas, espectros, sombras (...) O como sueños o humo” (Citati 2008: 205).

Les primeres ànimes en sortir són núvies, joves fadrins, ancians, donzelles i homes ferits, (...) *encara remulls de sang els arnesos* (1953: XI, 41). Aquestes ànimes corresponen als morts prematurs, els *aoroi*, que semblen estar més a prop del món dels vius. Raquel Rodríguez Hernández ens ho explica:

Quizá sea ésta la categoría más numerosa de muertos sin descanso, ya que la integran niños, mujeres sin hijos, jóvenes muertos antes del matrimonio, a quienes también se les llama *atelestoi* [incomplets o no iniciats], y cualquier persona que se considere que no ha cumplido con su número asignado de días de vida. Según la literatura y los epigramas funerarios, la muerte de los jóvenes que fallecían antes de casarse era la más triste de todas

(Rodríguez Hernández 2014: 68-69)

La següent ànima a aparèixer és la del jove Elpènor, mort a l'illa d'Eea quan Ulisses i la resta de companys prenen el camí de l'Hades. La mort d'aquest membre de l'expedició itaquesa és certament trista, però també és prou significativa, per això Homer li reserva un petit espai a l'obra. Conta el mateix Elpènor que, (...) *Dalt la sala de casa de Circe, ajaçat, no vaig adonar-me / que per tornar-me'n a baix calia passar per l'escala / i, afuant-me pel dret, vaig caure del sostre i vaig rompre'm / les vèrtebres del coll* (1953: XI, 62-65). El patetisme de la seva mort, però, es veu superat per un altre aspecte determinant i terrorífic a la Grècia arcaica, que no és altre que el de la mort insepulta. Recordem les paraules d'Elpènor:

(...) pels teus que no són ací i que t'esperen t'imploro, / per la muller i pel pare que et va nodrir criatura, / i per Telèmac, l'únic infant que has deixat a les sales; / (...) missenyor, recorda't de mi, jo t'ho prego, / no em deixis sense plor ni funerals, en tornar-te'n, / abandonant-me, no sigui que els déus per mi se t'ireixin. / Vulgues cremar-me amb tot l'arnès que tinc, i amuntega / un monument per a mi a l'arenys de la mar blanquinosa / per fer saber la meua dissort fins als homes a néixer. / Fes-me les honres que et dic i planta'm sobre la tomba / el rem amb què vivint jo remava, quan era amb la colla

(1953: XI, 66-78)

El diàleg entre ambdós personatges prossegueix, (...) *cambiant paraules sinistres; / a l'un costat, defensant la sang, jo l'espasa tenia; / i l'ombra del company a l'altre anava parlant-me* (1953: XI, 81-83). De sobte, una ombra s'apropa a la fossa; els ulls d'Ulisses la miren detingudament i queden petrificats en reconèixer-la: és la seva mare, Anticlea: (...) *quan la veig, llagrimajo, i el cor se m'omple de llàstima; / ara, que no la deixo, malgrat que el meu dol és tan sòlid, / acostar-se a la sang abans que Tirèsias m'informi* (1953: XI, 87-89). En aquell instant apareix també l'ombra de Tirèsias de Tebes, que després de prendre un glop de sang exclama:

(...) ¿Com és això, dissortat, que, deixant la llum del teu dia, / vénis a veure els difunts i aquest indret sense joia? / Doncs fes-te enllà de la fossa i aparta la punta del glavi, / que de la sang jo begui i et digui el que és ver sense falla /

(...) Vas cercant un retorn com la mel, esplèndid Ulisses, / i te'l farà treballós un déu, car no penso que passis / mai d'amagat d'Aquell que sorolla la terra i que et guarda / ràbia en el cor, per haver-li eixorbat el seu fill que s'estima. / Tota vegada, encara podeu arribar, passant penes, / si t'avens a frenar el teu cor i el cor dels teus homes / des del primer moment que atraquis la nau ben obrada / a l'illa del Trident, escapat de la mar violeta, / quan trobareu pasturant-hi les vaques i els xais ufanosos / del Sol (...) / Doncs, si no els fas cap dany i només de tornà' et preocupes, / crec que a Ítaca encara podeu tornar, passant penes; / ara, si les malmets, t'assenyalo llavors la desfeta / del vaixell i els companys; i tu, baldament te n'esquivis, / tard tornaràs i amb mal, perduda tota la colla, / en un vaixell manllevat, per trobar més penes a casa, / uns barons arrogants, que el teu patrimoni devoren, / prenent ta divina muller i oferint per la núvia. / Ara, jo et dic que, en venir, els faràs pagar llurs excessos. / I quan ja els pretendents hauràs occit dins tes sales / (...), doncs aleshores agafa el teu rem amanós i camina / fins que arribis als pobles que no coneixen el mar, / una gent que no menja adobada amb sal cap vianda / ni sap què són els vaixells amb la galta pintada de mangre /

(...) el dia que es creui amb tu un vianant que et pregunti / on vas amb la ventadora damunt l'esplèndida espatlla, / planta aleshores el rem amanós a terra i, tot d'una / que a Posidó Senyor hauràs fet sacrificis perfectes, / (...) torna-te'n al casal i ofereix hecatombes sagrades / als déus

(1953: XI, 93-133)

Com adverteix Tirèsias, la única forma per gaudir d'una mort dolça, (...) *aclaparar sota una vellesa ufanosa* (1953: XI, 136), és obtenir el perdó del déu que sorolla la terra a través d'aquest ritual que l'obliga a transportar la imatge del mar a un espai absolutament contrari a aquest últim.

Aquí, Ulisses se n'adona que el seu destí no és quelcom arbitrari, sinó que té una intencionalitat molt pautada, i contra aquest disseny no és possible enfrontar-s'hi, si no és que es vol acabar com els herois tràgics del passat (com són Aquil·les i Aias). És en aquest context on podem apreciar un altre dels trets distintius de la nova identitat d'aquest individu grec,

Un hombre efímero, que no quiere hacerse inmortal y ama las cosas mortales. Su condición depende de la fortuna, buena o efímera, que los dioses le asignan cada día. Vive en la realidad cotidiana (...); recorre sus territorios, sus Ciudades y sus caminos; las acepta sin reservas (...) acoge todo cuanto existe

(Citati 2008: 97)

Cal dir que aquesta assumpció no és nova al poema, sinó que ja l'havíem apreciat a l'illa de Calipso, quan l'heroi havia rebutjat la immortalitat a canvi d'oblidar la llar. En aquests

moments, però, la nova identitat, allunyada dels herois tràgics de la *Iliada*, més real, més tangible, i més condicionada a la pròpia mortalitat, però sobretot més subjugada al destí que els déus li han reservat, comença a albirar-se.

Reprenem el fil del text. Ulisses no s'ha oblidat de l'ombra de la seva mare. Quan l'endeví fina el seu parlament, l'heroi, compungit, li pregunta: (...) *Jo veig l'ànima, aquí, de la meua mare difunta, / (...) s'està callada al costat de la sang i no gosa / mirà' el seu fill a la cara ni un mot solament dreçar-li* (1953: XI, 141-143). Tirèsias respon: (...) *Qualsevulla que deixis d'aquests difunts que moriren / acostar-se a la sang, et dirà el que és ver sense falla. / Ara, si et reca d'algun, se'n tornarà cap a l'Èreb* (1953: XI, 147-149). L'heroi, llavors, omple la cratera amb sang fosca i l'atansa a l'ombra de la seva mare –el fragment que ve a continuació és, sense cap mena de dubte, un dels més tristos del poema, però també un dels més excelsos. És per això que hem decidit transcriure'l en la seva major part:

(...) la mare / vingué i begué la sang fosca; i em va conèixer tot d'una / i, sanglotant, em digué aquestes paraules alades: /

-Fill meu, i ¿com has vingut al foscant i a les seves calitges, / viu com ets? És difícil de veure aquests llocs, pels qui viuen / (...) ¿És que tot just arribes aquí, vagarívol, de Troia, / amb el vaixell i els companys, al cap de molt temps? ¿És que encara / no has tornat a Ítaca i vist a l'estatge l'esposa? /

(...) -Mare, és una fretura que ha fet que a l'Hades jo baixi, / per demanar consell al buf de Tirèsias de Tebes. / No, jo encara a l'Acaia no m'he acostat ni en la nostra / terra he posat el peu, ans sempre he anat vagarívol, / míser! (...) / Mes a veure, parla'm i esbrina'm això amb franquesa: / ¿quina parca et domà de la mort que en dol ens aplanà? / ¿Quina llarga malia? ¿O bé Àrtemis fou, la fletxera, / que t'occió, escometent-se amb les seves blanques sagetes? /

(...) no que dins el casal la del bon aguait, la Fletxera, / m'atuís, arremint-me amb les seves blanques sagetes, / ni que cap malaltia em vingués, d'aquelles que amb una / consumpció avorrible arrabassen la vida dels membres, / ans l'enyorança de tu i la teva ànsia, Ulisses esplèndid, / i la teva tendresa, la dolça vida em llevaren./

<<Deia; i llavors, el que és jo, vaig voler, debatent-ho en ma pensa, / prendre en mos braços el buf de la meua mare difunta. / Tres vegades m'hi llanço, que el cor d'abraçar-la em manava, / i tres vegades, d'entre les mans, com una ombra o un somni / se me'n volà, i la pena se'm feia en el put més aguda. / I fent sentir la veu, vaig dir paraules alades:/

-Mare meua, ¿per què no em romans quan delejo abraçar-te, / que dins l'Hades almenys, amb els braços al coll l'un de l'altre, / ens donaríem tots dos el gust de la freda plorada? / ¿O quin fantasma és aquest que la noble Persefonea / m'ha suscitat, per tal que encara amb més plany jo sospiri?/

<<Deia jo, i tot seguit respongué missenyora la mare:/

-Lassa de mi, fill meu, dissortat com cap altre dels homes! / No, Persefona, la filla de Zeus, no t'enganya. / Ans aquesta és la llei dels moridors quan es moren; / car els nervis llavors ja no tenen la carn i l'ossada, / ans la potent energia del foc abrandat ho subjuga / tot, així que la vida ha buidat l'ossada emblanquida; / i aleshores el buf com un somni se'n vola i voleia.../ Mes ja cap a la llum afanya't de pressa

(1953: XI, 153-223)

Quan l'efecte de la sang perd el seu poder, Anticlea, sense acomiadar-se del seu estimat fill, reprèn el camí cap a l'Hades i desapareix rere un estol de grans heroïnes de l'antiguitat grega, que per ordre de Persèfone, s'apropen al fossar –Tiro, Antíope, Alcmena, Epicasta, Cloris, Leda, Ifimedeia, Fedra, Procris, Ariadna, Clímena, Mera.⁸⁰

Rere les heroïnes apareix l'ombra d'Agammèmnon, que només glop de la sang fosca, reconeix el seu amic Ulisses, (...) *i plorava a esgarips, escampant ufana de llàgrimes, / i m'estenia obertes les mans, delirós d'abastar-me* (1953: XI, 391-392). L'heroi itaquès desconeixia la seva mort, així que és l'ànima del gloriós atrida qui li descriu el seu deshonorós final, un relat atroç perquè és vist amb els ulls del propi difunt. Tot seguit, *Tal ens estàvem els dos, canviant paraules sinistres, / cara a cara, adolits, escampant ufana de llàgrimes. / I en això vingué l'ombra del Peliada Aquil·les, / i la de Patrocle, i també la d'Antíloc sens tara, / i d'Aias* (1953: XI, 465-469). Aquil·les beu de la sang fosca i reconeix Ulisses; entre sanglots li pregunta què hi fa a l'Hades, (...) *on els morts insensibles / tenen l'estatge, fantasmes dels que han basquejat a la terra* (1953: XI, 475-476). Ulisses li respon amb submissió, i amb dolces paraules enalteix la seva figura, però Aquil·les el reprova amb un dels fragments més sublims de tot el poema, que certifiquen la fi de la identitat subjectiva entesa fins ara –encarnada per Aquil·les– i l'eclosió d'aquesta nova identitat subjectiva que comanda Ulisses. Reproduïm un petit fragment del diàleg entre ambdós personatges:

He vingut a tractar amb Tirèsias, per si em donaria / un consell per fer cap a Ítaca l'esgalabrosa /
(...) Aquil·les, mai no s'ha vist ni es veurà qui t'iguali en ventura. / Car abans, quan vivies, nosaltres, els
d'Argos, t'honràvem / com un déu; ara que ets aquí, ets tu que domines / sobre els difunts; per això,
d'ésser mort no et dolguis, Aquil·les! /
(..)-No em vulguis consolar de la mort, Ulisses esplèndid! / Preferiria servir de llogat a la gleva d'un
altre, / d'un senyor sense herència, que a penes tingués per a viure, / que no pas ésse' el rei de tots els
morts que finaren

(1953: XI, 478-491)

⁸⁰Per conèixer aquestes heroïnes, *Odissea* 1953:200-203.

Per Ulisses, que pertany a la vida i que no entén que la mort acaba amb qualsevol poder, la glòria pot resistir “entre los chillidos de las sombras, que los aqueos proclaman también allí los nombres de los héroes, y que éstos pueden ser felices en ese lugar” (Citati, 2008: 211-212). Per Aquil·les, emperò, la mort és horror, desolació, fantasmes, xiulets eixordadors, i cap estela de glòria. Aquí és precisament on Homer centra el discurs de la identitat: a través de les paraules d'Aquil·les quan aquest diu que és millor viure com un esclau, que recaure en el no res. Amb el parlament d'Aquil·les, doncs, conclou l'edat dels herois èpics, i àdhuc de la civilització heroica.

Ulisses abandona l'Hades per re-emprendre el viatge de tornada, que els condueix, primer de tot, a Eea. Allà els espera Circe, que en veure'ls, diu triomfalment: *-Pobres humans, que en vida heu baixat a l'estatge de l'Hades, / dues vegades difunts, quan els altres no en moren més que una! / Au, mengeu d'aquest plat i beveu d'aquest vi* (1953: XII, 21-23). Al capvespre, la fetillera pren de la mà Ulisses i el duu a un racó apartat de la casa per advertir-lo dels perills que encara ha de superar. Com veiem, el text odisseic està farcit de prolepsis: ho hem vist al prec de Polifem, en les paraules de Tirèsias i també en aquestes de la maga Circe. Aquest recurs, del qual en parlarem a les *restitucions de sentit* esdevé cabdal a l'hora d'assegurar la tornada d'Ulisses a Ítaca, retorn al qual està destinat:

(...) Arribaràs de primer a les Sirenes, que encisen / tots els humans, quisvulla que siguin que arriben a elles. / Qui per follia amaina i al so de la veu dóna orella / de les Sirenes, ja mai la muller ni els fills criatures / no el sortiran a rebre, tornant a casa, joiosos: / no, les Sirenes l'encisen amb llur cançó prima i clara, / des del punt on s'estan; i entorn blanqueja una rima / d'ossos de gent que es corromp; i la pell que els cobreix va enxiuint-se. / Passa de llarg, però tapa a la teva gent les orelles / amb cera dolça que hauràs remollit, a fi que no hi senti / cap dels altres; però si el cor a tu et diu d'escoltar-les, / fes que et lliguin de mans i de peus dins el ràpid navili /

(...) quan els teus remers hauran passat les Sirenes, / jo no t'assignaré de cap a cap, aleshores, / quina ruta de dues prendràs: tu mateix aconsella't / amb el teu cor; això sí, jo et diré com són l'una i l'altra. / A l'una banda hi ha les Roques del Ràfec; contra elles / ronca la gran maror de la dea d'ulls blancs, Amfitrite:⁸¹ (...)/

I ara anem als Esculls. Són dos, l'un que arriba al cel ample / amb el cim punxegut, i l'enronda tostemp una boira / fosca (...) / a la meitat de l'Escull hi ha un coval embromat, que es decanta / cap al foscant i l'Èreb (...) / És allí dins que Escil·la té el cau, i esborrona com lladra: / la seva veu és tal que sembla de gossa cadella; / ara, és un monstre dolent (...) / té unes potes, dotze, que totes són afollades, / i sis colls llarguíssims i al cim de cad'un una testa / que fa esglai de mirar, i a dintre unes dents, en tres rengles, / imbricades i espesses, curulles de mort tenebrosa /

⁸¹Esposa de Posidó i figura reial de les profunditats marines.

(...) L'altre Escull, el veuràs més arran de les aigües, Ulisses: / prop l'un de l'altre, i podries tirar entre els dos una fletxa. / Té una cabrafiguera en el cim, molt gran i frondosa; / i en seu baix la divina Caribdis s'empassa aigua negra. / Tres vegades al dia l'escup i tres se l'empassa, / que és un terror! I tu no t'escaiguis, quan engoleixi, / car no et podria salvar ni Aquell que sorolla la terra. / Ans procura, arrambant-te a l'Escull d'Escil·la, fer córrer / ben llisquent el vaixell al seu llarg; car és preferible / d'enyorar sis companys de la nau que tota la colla

(1953: XII, 39-109)

Com hem pogut veure, els perills estan relatats de manera pautada i tots els esdeveniments que succeïran segueixen un ordre evident, aspecte cabdal per poder preparar l'heroi davant les adversitats.

Ulisses en escoltar les últimes paraules de Circe s'enrabia, car segueix essent vanitós, i el seu orgull èpic no pot admetre abandonar la lluita contra les proves que els déus han filat contra ell. Per això diu: *Digues-me amb tot, deessa, la veritat sense falla: / si per ventura podria evitar la funesta Cardibdis / i defensar-me de l'altra* (1953: XII, 111-113). La fetillera respon:

(...) Aferrissat, i penses encara en fetes de guerra / i en treball! ¿No vols cedir ni als déus que no moren? / Ella no és mortal, sinó un mal que la mort no domina, / espantable i penost i ferest, d'impossible combatre: / no hi ha defensa contra ella; el mitjà més valent és fugir-ne / (...) [No, tu passa vogant a tot puny i crida Crataïs, / mare d'Escil·la, que aquest flagell infantà per als homes; / ella la retindrà perquè no et torni a escometre]

(1953: XII, 115-125)

El viatge no s'acaba aquí, ja que encara els queda una última prova, l'illa del Trident, on pasturen les vaques del Sol. Circe trasllada el mateix missatge de Tirèsius: (...) *si no els fas cap dany i només de tornà' et preocupes, / crec que a Ítaca encara podeu tornar, passant penes; / ara, si les malmets, t'assenyalo llavors la desfeta / del vaixell i els companys; i tu, baldament te n'esquivis, / tard tornaràs i amb mal* (1953: XII, 136-140). Ulisses queda, doncs, doblement advertit: una passa en fals i la desgràcia caurà sobre tots ells. Amb els consells ben apresos, Ulisses i els companys desancoren el navili i posen rumb cap al sud:

(...) vaig anar dient i aclarint als companys cada cosa, / mentre ràpidament atenyia la nau ben obrada / l'illa de les Sirenes, que un vent innocent l'empenyia. / Súbitament llavors calà el vent, i es va fer la bonança, / sense tan sols un alè; i condormí les onades un numen /

(...) quan ja n'érem tan lluny com abasta la veu d'un que crida, / que passàvem rabents, no els escapa la nau marinera / que botava allí prop, i amb veu fresca entonen un càntic: / -Vine, tan celebrat Ulisses, honor de l'Acaia! / Atura el teu vaixell i a la nostra veu dóna orella! / Mai ningú no ha doblat per aquí

amb el negre navili, / que de les nostres boques la veu no escoltés, que és dolcesa; / però després se'n torna joiós i més ple de ciència. / Car nosaltres sabem tot quant a Troia la vasta / els argius i els troians han sofert per divina volença, / com tot allò que passi damunt la terra nodrissa

(1953: XII, 164-190)

Les Sirenes canten en l'idioma il·liàdic, “poseen la voz clara y límpida de las Musas y las cítaras (...). Pero sobretodo comparten el conocimiento absoluto que tienen éstas sobre lo que ha ocurrido y lo que ocurre, y su omnipresencia en los acontecimientos” (Citati 2008: 215). Són, per tant, omniscients, ja que reconeixen Ulisses només veure'l, però els seus cants a la lloança eterna de l'heroi són cants de mort, d'oblit, de desmemòria: “los navegantes escuchan y escuchan, se vuelven un único oído que nunca dejará de escuchar; se olvidan de sí y de cualquier otra cosa en el mundo, a excepción de esa escucha perpetua” (Citati 2008: 217). Ara bé, tot i tenir el do, desconeixen el present i res saben de l'ardit d'Ulisses, que lligat al pal major del seu navili, ha pogut escoltar el seu cant immortal, sobrevivint d'aquesta forma a les seves veus d'ultratomba.

Sense temps per desfer-se dels nusos, arriben als terribles Esculls, on Escil·la, “monstruo sin ningún atisbo, ni siquiera remoto, de naturaleza humana” (Cabrera y Olmos 2003: 284), i Caribdis, esperen arraulides:

(...) quan tot just hem deixat enrera l'illa, de sobte / veig un fum i una gran maror; i el retrò que es sentia!

(...) entrem pel freu amunt, vogant amb angoixa, / entre Escil·la a un costat i, a l'altre, Caribdis divina, / que és un horror de sentir com xucla l'aigua salada; / sempre que la perboca, talment en gran foc la caldera, / bull tota ella (...)/

Mentre en Caribdis teníem els ulls, tement la desfeta, / va arrabassar-me Escil·la de dins la nau concavada / sis companys, els que eren millors pel braó i per la força. / I, en girar-me per veure la ràpida nau i els meus homes, / ja m'adono dels peus i les mans dels altres, que en l'aire / debateguen, enduts cap amunt, cridant-me amb veu forta / pel nom (...)/

(...) els meus ulls no han vist una cosa més llastimosa / en tot el que he sofert cercant els passos del pèlag

(1953: XII, 200-258)

Quan per fi aconseguen doblar els Esculls, albiren a la llunyania les costes de Trinàcia, l'illa del Sol Hiperión. Ulisses recorda l'advertiment de Tirèsias sobre aquesta illa i es dirigeix als companys comminant-los a no aturar-se si no volen el pitjor i el més dur dels desastres. Euríloc, llavors, s'alça indignat i respon:

-Ets pertinaç, Ulisses, tens força de que sobra i els membres / no se't cansen; en tu, és clar, tot és d'obra de ferro. / Quan els companys estem embafats de son i fatiga, / tu no ens deixes posar la petja a terra, en aquesta / illa entre dos corrents, on podríem sopà' i regalar-nos; / ans, com estem, dins la nit que ve ràpida, ens manes que a cegues / ens allunyem de l'illa perduts per la mar calitjosa! /

(...) Ara com ara, creu-me, obeïm la nit que negreja / i endeguem el sopar, romanent vora el ràpid navili, / i en clarejar tornarem a prendre la mar espaïosa

(1953: XII, 278-292)

Els companys aproven la proposta i Ulisses accepta la voluntat de la majoria, tot i que els adverteix de no tocar els ramats del déu Sol. Les viandes, però, no duren eternament. Dies després d'haver ancorat a l'illa, les reserves de menjar escassegen. Ulisses, intentant trobar una solució decideix allunyar-se del campament i invocar tots els déus de l'Olimp; (...) *ells m'escampen un son tot dolç damunt les parpelles* (1953: XII, 337), mentre els companys, afamats, decideixen sacrificar els ramats del Sol.

Quan Ulisses s'apropa al campament, tot ell envoltat d'una (...) *bona sentor del greix* (1953: XII, 368), contempla espavordit l'atrocitat que han comès; amb el cor ple de ràbia, exclama: *-Pare Zeus, i els altres feliços déus que sou sempre! / M'heu maleït ben bé, adormint-me en un son implacable! / I mentrestant els companys han pensat una gran malifeta* (1953: XII, 370-372). L'acció dels companys d'Ulisses corrobora el respecte del destí per la llibertat de decisió de l'ésser humà; això vol dir que, “como pueden elegir, son culpables de lo que han hecho” (Citati 2008: 221). Ulisses ho sap i per això tremola per les conseqüències; però els companys ignoren els advertiments de Tirèsias i de Circe, malgrat haver-les sentit per boca d'Ulisses, i decideixen seguir escorxant els ramats del déu Sol. Al setè dia d'estar a l'illa, Zeus atura els forts vents. La tripulació ho veu i decideix fer-se de nou a la mar per seguir el camí de tornada a casa:

(...) quan ja l'illa havíem deixat enrera i no es via / cap més terra, sinó tan sols els cel i l'onada, / aleshores dreçà un nuvolat obscur el Croníon / sobre el buc de la nau, amb la qual la mar va ennegrir-se. / I no va córrer la nau gaire estona més; car tot d'una / ve el ponent xisclador, amb el seu gran buf de tempesta; / i la fúria del vent ens trenca les burdes proeres, / totes dues, i l'arbre se'ns tomba enrera i aboca / tots els ormeigs dins la cala (...)/

Zeus ahora fa un tro i em clava el seu llamp al navili, / que giravolta tot ell, percutit pel llamp del Croníon, / i se m'omple de sofre; i es tiren a l'aigua els meus homes, / i, talment unes gralles, entorn del negre navili / floten al grat de les ones; i el déus els privà de tornada. / Jo em vaig estar corrent per la nau, fins que el mar les quadernes / em desfà, i la ressaca s'enduu, pelada, la quilla /

(...)Tota la nit sóc endut; i quan surt el sol, em retrobo / contra l'escull d'Escil·la i, en front, l'espantable Caribdis. / Era el moment que aquesta xuclava l'aigua salada; / jo faig un bot amunt fins a l'ala cabrafiguera / i m'hi aguento, arrapat com una rata-pinyada,/

(...) Sense treva m'hi tinc, fins que gita una altra vegada / l'arbre i la quilla al mar (...) / Jo em deixo anar

de peus i de mans per caure-hi a sobre; / faig el patac a l'aigua, a tocar les llarguíssimes fustes, / i, asseient-m'hi damunt, em poso a remà' amb els dos braços; / i no permet el Pare dels déus i dels homes que Escil·la / ara em revegi (...)/

Nou dies vaig ser dut; i al desè, negra nit, m'empenyeren / els eterns fins a l'illa d'Ogígia, on habita Calipso, /

(...) Però, ¿he de contar-vos-ho encara? / Car ja ahir vaig contar-ho en aquesta sala mateixa, / davant de tu i de la noble muller; i jo trobo avorrible, / quan és ben clara una història, contar-la una altra vegada

(1953: XII, 402-452)

Les últimes síl·labes del relat d'Ulisses deixen pas a un silenci sepulcral que recorre tota la sala; els assistents, muts i encisats, es concentren en el rostre de l'heroi, que amb la mirada perduda observa les espurnes del foc, mentre el seu cervell retorna, per fi, al món real i deixa rere seu "la magia y el hechizo, el espacio sin espacio" (Citati 2008: 229). El rei Alcínous s'aixeca emocionat i diu aquestes dolces paraules: (...) *Oh, Ulisses, ja que has vingut al llindar de bronze i als sostres / alts de la meva casa, no crec que de nou t'esgarriïs, / quan te'n tornis d'aquí, ni que hagis passat tantes penes* (1953: XIII, 4-5).

A l'endemà un vaixell ja espera al port. L'heroi s'acomia del poble feaci amb complaents paraules i puja al navili; només salpar s'adorm plàcidament. El viatge, evidentment, es duu a terme de nit:

No hay posibilidad de realizarlo si no es en medio de esa doble tiniebla, pues sólo de noche y en sueños se puede dejar la tierra feacia y traspasar la frontera invisible que separa el mundo intermedio de la realidad cotidiana, de la que Ítaca forma parte

(Citati 2008: 230-231)

L'endemà arriben a Ítaca i deixen Ulisses, encara adormit, sota una olivera; tot seguit emprenen el camí de tornada a gran velocitat, ignorant, però, l'hostil rebuda que els prepara Posidó –una mostra més d'aquest càstig diví a tot individu que desafii el poder del déu. El déu del mar, amb permís de Zeus, arribarà a Esquèria, i (...) *fent un pas, el déu que sorolla la terra / la convertí en un penyal i en clavà les arrels ben pregones, / amb un cop de palmell; i després se'n tornà d'on venia* (1953: XIII, 160-164).

Ulisses desperta sota una olivera, prop de la platja; els seus ulls intenten en va reconèixer aquell espai rocallós, però el temps ha desmemoriat el seu passat,

(...) per l'absència tan llarga i perquè el voltà d'una boira / Pal·las Atenea, filla de Zeus, la qual l'hi volia / fe' inconegut, i que tot ho sabés per ella mateixa: / que ni muller ni poble ni amics no el poguessin conèixer, / fins que dels pretendents s'hagués cobrat els abusos

(1953: XIII, 189-193)

Aquest joc d'Atenea és fonamental per la restitució de la identitat del nostre protagonista; com diu Citati (2008: 231), “Ulisses sólo puede regresar a Ítaca tras haberla considerado ajena, com las demás tierras encontradas en sus viajes; (...) si quiere reconquistar los objetos deseados por el recuerdo, deber perderlos antes, del todo y sin remedio”. És, evidentment, un joc pervers, cruel, però necessari perquè l'individu transformi el seu sofriment en una nova consciència de sí.

L'heroi, tot desorientat, s'aixeca i profereix un dolorós esgarip que ressona arreu; enmig del dolor lamenta profundament haver-se refiat dels feacis, (...) *no eren pas gent del tot assenyada / ni dreturera aquells ducs i consellers dels feacis, / que m'han dut a un país estrany!* (1953: XIII, 209-210). De sobte apareix un jove pastor. L'heroi li pregunta on són i el jove respon amb una bellíssima descripció d'Ítaca:

-Ets un infant, estranger, o véns de bandes remotes, / si per la terra on ets em demanes. I poc és que sigui / tan sense nom com això; i jo et dic que la saben moltíssims, / tant els qui viuen de front al sol del matí i del migdia, / com els de cap al fons, al costat del foscant, on boireja. / Cert que, d'aspriva, ho és, i poc feta per cavalcar-hi; / ara, no és massa pobra, si bé tampoc no és vasta; / car el forment s'hi fa en abundor, que ni un déu ho diria, / com el vi; i en tot temps té pluja, i rosada ufanosa; / bon país de cabrall, i tant, i de porcs; amb boscúria / de tota mena; i abeuradors de tot l'any que s'hi troben. / Per això, foraster, el nom d'Ítaca ha anat fins a Troia, / que és tan lluny, pel que diuen, d'aquestes ribes aquees

(1953: XIII, 237-249)

Ulisses no el creu, la terra que ara trepitja no és la seva llar: camins tallats, roques intransitables; aquest descrèdit el fa inventar-se una història i fer-se passar per un altre: (...) *Ítaca! Sí, me n'havien parlat a Creta la vasta, / lluny, dellà del mar, i ara en vinc amb aquestes riqueses / jo mateix; altre tant deixant als meus fills, vaig fugir-ne / per havè' occit el fill que Idomeneu estimava, Orsíloc* (1953: XIII, 256-259). Aquest ardit, Ulisses el fa per simple plaer artístic: “componer una narració inventada e insertar en ella algunos detalles reales. Este juego alegra su mente” (Citati 2008: 233). El jove, llavors, s'apropa a Ulisses i es transforma en una dona bella i ben plantada: ja no hi ha dubte que som davant d'un figura deífica. Seguidament, la jove s'asseu al seu costat, sota la mateixa olivera, i l'acaricia la mà mentre diu el següent:

-Astucios ha de ser i un lladre dels fins, el qui et guanyi / entre tots per ardots, ni que sigui un déu que es presenti! / Aferrissat, brodadó', insaciable d'ardits, ¿no podies, / ni a la teva terra on ja ets, cessar les mentides / i les històries de lladre que des d'infant et son cares? / Prou, però, i no seguim parlant-ne, que els dos som entesos / en finors: si tu ets el primer de tot el llinatge / pel consell i els discursos,

doncs jo entre els déus sóc il·lustre / per la idea i els ginys. I tu no l'has coneguda, / Pal·las Atenea, la filla de Zeus, la que sempre a la vora / teva m'estic en tots els teus treballs (...)/
ara he vingut aquí per teixir amb tu els teus projectes / i amagar els presents que van fer-te els nobles feacis / en tu partir cap a casa, pel meu consell i designi. / I et diré quina part en les teves estades ben fetes / cal que emplenis d'angúnies; i tu sofreix, mal que et pesi, / i a ningú no revelis, ni home ni dona, qui sigui, / que has retornat de tanta aventura; ans cal que en silenci / passis molts de treballs, sostenint les injúries dels homes

(1953: XIII; 291-310)

Poc a poc, Atenea dissol la boira i transforma aquell paisatge irreconeixible en la Ítaca que Ulisses recorda. El seu rostre s'omple de llàgrimes; impulsat per un rampell, s'inclina i besa la terra, donant gràcies al destí per haver, per fi, tornat a casa. Tot seguit, la deessa canvia la fisonomia de l'heroi per tal de passar desapercebut a la seva terra: un rostre apergaminat com a mirall de l'ànima, unes extremitats pansides i arrugades, tot bastit amb lletjos parracs esfilagarsats, talment un miserable. A continuació, li descriu el pla ordit:

Cal que primerament el porquer te'n vagis a veure, / que et vigila els bacons i pensa com tu i és addicte / i duu amor al teu fill i a la teva assenyada Penèlope. / El trobaràs, el que és ell, al costat dels porcs, que s'encorten / vora la Pedra del Corb (...) / Resta allí, vora d'ell, i, esperant, vas tot preguntant-ho, / mentre jo vaig a Esparta, ciutat de dones formoses, / a cridar Telèmac, el fill que estimes, Ulisses, / que ha anat al pla esbarjós de Lacedèmon, a casa / de Menelau, indagant per brames si encara vivies

(1953: XIII, 403-415)

Ulisses, doncs, es dirigeix a casa del seu estimat porquer, Eumeu. La seva llar, el seu reialme, representa la realitat més humil de l'*Odíssea*. Eumeu viu sol en una petita cabana allunyada de la ciutat, plena de fullaraca, i on els porcs s'hi passegen lliures. Tot i tenir un passat llegendari, prefereix viure a Ítaca com a serf, a l'ombra del seu rei, Ulisses, i “al igual que Polifemo, practica el orden y el número, como es propio de la civilización pastoril” (Citati 2008: 242). Té autèntica devoció pel seu rei, ja que segons ell, “se identifica con las cosas de su propiedad” (Citati 2008: 242); i, lògicament, odia els pretendents, no només pels seus intents d'usurpació del tron, sinó perquè consumeixen les seves preuades riqueses, és a dir, els seus porcs i el seu vi.

Al capvespre, Ulisses, calb, i amb els ulls apagats, arriba al corral d'Eumeu vestit com un pidolaire; els gossos no el reconeixen i s'hi llancen amb ferotgia: “es su primera humillación como forastero” (Citati 2008: 243). De seguida apareix Eumeu, que foragita els gossos i fa passar l'estranger dins de casa; aquí, en una petita llar del color del sutge i impregnada amb l'olor del greix, assistirem al segon naixement de la narrativa occidental, després de la cort

feàcia. Com dèiem, Eumeu acompanya Ulisses a l'interior de la seva cabana, li ofereix pa i vi, i bona companyia:

El hogar, la comida, los alimentos tienen como función la de abrir a quien no pertenece a la familia en el círculo doméstico, de inscribirle en la comunidad familiar. Es en el hogar donde se sienta en cuclillas el suplicante, cuando, expulsado de su país, vagando errante por parajes extraños, busca incluirse dentro de un nuevo grupo a fin de encontrar de nuevo el enraizamiento social y religioso que ha perdido

(Vernant 2013: 155)

Sota l'agradable escalfor de la llar de foc, ambdós personatges passen la nit contant històries, Ulisses amb breus relats enganyosos,⁸² farcits de perills i d'aventures; Eumeu, amb relats de la seva vida, verídics, això sí, molt semblants a les falses històries del seu amo.

Tenemos la impresión de que Ulises y Eumeo recurren al mismo repertorio narrativo, existente, probablemente, antes de la Odisea y que había entretenido a las cortes de Oriente y Grecia durante décadas y siglos ¡Cuántos elementos comunes!: Creta, los fenicios, Egipto, Tesprotia, muertes a traición, aventuras, viajes, raptos, incursiones, piratas, fugas y, sobre todo, tesoros. En esas agradabilísimas horas nocturnas, parece olvidarse la meta de la Odisea. Ulises no piensa en la venganza, sino en narrar y escuchar. (...) toda Grecia se halla recogida aquí, en torno a él y a Eumeo, disfrutando en silencio con historias de piratería y aventuras

(Citati 2008: 243-244)

Amb el relat d'aquestes històries meravelloses arriba mitjanit i ambdós personatges s'ajacen. Entretant, a les planes d'Esparta, Atena arriba al palau de Menelau i convenç el jove Telèmac perquè retorni a Ítaca. Ho fa mentint sobre el més que probable casament de Penèlope amb un dels pretendents, el gallard Eurímac. Però també l'adverteix del parany que li espera a les costes de la seva terra. Telèmac, obeint les paraules de la deessa, arriba a Ítaca per un altre pas que el durà, en primer lloc, a casa del porquer, l'indret on "las dos grandes líneas narrativas de la *Odisea* se unen" (Citati 2008: 247).

Eumeu i Ulisses són a taula esmorzant. De sobte, s'escolten passes a l'exterior de la cabana, i els gossos, asseguts als peus del seu amo, remenen la cua. Eumeu, esbalaït, s'alça i corre cap a la porta: sap que allà hi ha Telèmac. Amb llàgrimes als ulls, el porquer s'hi abraça efusivament i l'omple de petons. Seguidament l'acompanya a taula, on jau Ulisses, i li prepara l'esmorzar. Ambdós es saluden. Quan acaben de menjar, Telèmac demana al porquer que informi a la seva mare Penèlope de la seva arribada.

⁸² La capacitat inventiva dels cretencs era famosa en aquell període, tal com diu Joan Mira: "els cretencs tenien fama de mentidors compulsius, cosa que sabien els oients" (*Odisea* 2012: 243)

És el moment idoni; Atenea, transformada en una experta teixidora, es presenta a la cabana. Només la veuen Ulisses i els gossos, “que tienen el don de percibir lo divino mejor que los seres humanos” (Citati 2008: 247-248). A una senyal, Ulisses surt de la sala i s'atura davant la deessa, aquesta el toca amb la vareta i el retorna de nou a la seva figura esvelta. Quan retorna a la sala, Telèmac s'espanta; creu que la figura que té al davant és un déu i li promet ofrenes i sacrificis. Ulisses li respon que no és cap déu: (...) *sóc el teu pare, per casa del qual tu sospires / i passes tants de treballs i sostens l'afront d'aquests homes* (1953: XVI, 188-189). Telèmac no se'l creu, (...) *Car no pot ser que un mortal maquinés aquestes mudances / amb el seu propi enginy, si no fos que un déu, acorrent-li / –cosa fàcil volent–, el tornés ara vell ara jove* (1953: XVI, 196-198). Ulisses, però, insisteix: (...) *mira'm, sóc jo, que després de molts sofriments i aventures, / torno al cap de vint anys a la meva terra paterna. / Ara, que això és l'obra d'Atena que emmena la presa, / sí, que em canvia en l'home que vol* (1953: XVI, 205-208). Telèmac l'observa, i plora; el pare s'apropa i ambdós, per fi, s'abracen. El dolor, la pèrdua, i tot el temps d'absència els retorna ara a la ment com si fossin petits records viscuts, quasi bé oblidats.

Després d'un moment tan intens, ambdós s'asseuen a taula i Ulisses aprofita el moment per explicar-li el pla d'Atenea:

(...) Tu vés ara al casal, en ser que l'alba llustregi, / i vés fent-te amb l'esbart d'aquests pretendents ufanosos. / Quant a mi, el porquerol em durà més tard a la vila, / que semblaré un mendicant deplorable, amb molts anys a l'esquena. / I si em veus afrontar pel casal, que el teu cor ho sofreixi / pacient dins el pit, mentre jo pateixo vileses / (...) Tota vegada exhorta'ls que cessin tanta oradura, / amb paraules de mel, raonant: jo no crec que els en puguis / persuadir; car per ells el dia fatal és ja pròxim /
 (...) Quan la del bon consell dins el cor m'ho posi, Atena, / jo et faré un senyal amb el cap i, així que tu ho notis, / bé, recull les eines de guerra que hi hagi a la sala / i les deses al fons del tresor alterós, totes juntes /
 (...) I una altra cosa et diré, i tu fixa't bé en el teu ànim. / Si de veres m'ets fill i la sang que tens és la nostra, / que no se senti parlar de la presència d'Ulisses, / ni Laertes en sàpiga res, ni el porquer, ni dels altres / de la casa ningú, ni que fos la mateixa Penèlope

(1953: XVI, 270-303)

Amb aquestes paraules, Ulisses l'està educant en aspectes, com diu Citati (2008: 249), “esenciales de su arte de vivir: el aguante, las palabras amables, dulces, de miel, y el *secreto* (...) Nadie, ni siquiera Laertes, Penélope o Eumeo, deberá saber que el rey escondido ha salido de las sombras”. Aquest aprenentatge de pare a fill transformen Telèmac; a partir d'ara ja no el veurem com el jove insegur i ingenu de la Telemàquia, sinó experimentat, conscient, tranquil. És en aquesta petita i humil estança on Telèmac s'erigirà com el *fill del seu pare*.

L'endemà, el fill es dirigeix tot sol a palau i Ulisses –de nou transformat en vell pidolaire– és acompanyat per Eumeu (que no ha vist Ulisses transformat) al casal reial. Davant les portes, sobre un estol de fems, jau *Argos*, el vell gos d'Ulisses. Aquest el reconeix només veure'l (l'únic de tota l'*Odissea*), remena la cua i intenta apropar-se; Ulisses, però, gira la cara, i tot eixugant-se dissimuladament les llàgrimes, travessa les portes. Mai més tornarà a veure el seu fidel company, que mor allà mateix, feliç de reveure el seu amo.

Dins la sala principal, els pretendents són a taula menjant. Telèmac veu el porquer i el crida; li entrega un bon tros de pa i una peça força generosa de carn per a l'estranger, que espera assegut al mateix llindar de la porta:

Comienza así su metamorfosis más grandiosa: la de mendicante. Las alforjas, desgarradas y sucias, que nunca abandona, son el símbolo de la degradación. Antes de subir al trono y resplandecer en la luz de su soberanía recuperada, Ulises descende al abismo

(Citati 2008: 251-252)

Havent-se saciat, Ulisses s'aixeca i comença a passar per les taules dels pretendents amb la mà estesa tot demanant almoïna; ells, compadits, li'n donen. Un dels líders, Antínous, s'escandalitza per l'actitud dels seus companys i insulta Ulisses amb paraules enverinades. Tot seguit, agafa un escambell i (...) *l'hi venta sota l'espatlla / dreta, al mig de l'esquena* (1953: XVII, 462). Ulisses aguanta el cop i es sosté com una roca. Tornant al llindar, s'asseu i es dirigeix als pretendents:

-Escolteu, pretendents de molt il·lustre regina, / les paraules que el cor dins el pit em mana de dir-vos. / Cert, no fa tant de dolor al cor, ni tanta recança, / quan arriba que un home és ferit combatent per les seves / possessions, els seus bous o les seves blanques ovelles. / Ara, Antínous a mi m'ha colpit pel ventre, la cosa / llòbrega, maleïda, que és causa de tants infortunis

(1953: XVII, 468-474)

No és la primera vegada que Ulisses insisteix en el ventre com el més gran dels infortunis – recordem que ja ho havia fet a la cort d'Alcínous. A l'*Odissea*, l'abisme és el regne del ventre, que obliga a qualsevol individu a vagar, a guerrejar, a afrontar els dolors; com diu Citati (2008: 252), “cuando debemos alargar la mano para tomar un trozo de carne o un pedazo de pan, se derrumban todos los signos de la existencia. Ya no hay moralidad, pudor ni recato; ya no existe aquella vergüenza”. És, en aquest sentit, una visió nova d'aquest subjecte cada cop més allunyat dels herois de la *Iliada*. Aquí, Ulisses es disfressa, menja amb porquers, pidola,

menteix; ¿què ens vol mostrar Homer? Bàsicament, la intenció del poeta és transmetre les vicissituds de la fortuna humana a través de l'experiència personal del protagonista. Aquest aspecte és rellevant perquè enriqueix la identitat, que fins ara s'havia refugiat sota les parets daurades de la reialesa, i que ara, tot i que el protagonista encara sorgeixi d'una classe privilegiada, ens mostra tota una realitat en què cada una de les identitats que conformen la societat existeixen i tenen el seu espai en la literatura.

Ulisses, doncs, ajagut al llindar de la porta, segueix sermonejant els ufanosos pretendents mentre aquests escolten els insults que el gallard Antínoos dedica a l'estranger. No serà, però, la única humiliació que el nostre protagonista experimenti de mans d'aquests aspirants a rei:

Bajo el dominio del vientre, Ulises conoce la última degradación: él, el rey semejante a un águila, debe pelear a puñetazos con Iro, un gordo mendigo de Ítaca. Ulises (...) le rompe los huesos, lo echa por tierra, lo arroja al patio y recibe un premio de los pretendientes morcillas de grasa y sangre. Los pretendientes se mueren de risa. Ésta es la auténtica degradación: las risas complacidas y cómplices de los pretendientes a sus espaldas

(Citati 2008: 252)

A l'alba, els pretendents surten de palau, moment que aprofiten Ulisses i Telèmac per buidar la sala d'escuts i d'armes. Poc després, Penèlope abandona la seva cambra amb la intenció d'entaular una conversa amb el foraster: és la primera trobada entre marit i muller després de vint anys de separació. Evidentment, Ulisses es fa passar per un altre, i adopta el nom d'Etó, fill del cretenc Eucalió (1953: 335). Però també li anuncia la propera arribada del seu marit: (...) *jo mateix he sabut que Ulisses ja torna, per noves / que he recollit no pas lluny, al gran país de Tespròtia: / viu i està per venir (...) / Això sí, els companys honorables, / els ha perduts amb la nau enmig de les ones vinoses* (1953: XIX, 270-274). És evident que Ulisses està preparant la seva entrada.

Abans d'acomiar-se, Penèlope informa l'estranger de la prova que té pensada per als pretendents, una prova que només Ulisses seria capaç de superar: (...) *vull posar com a prova / les destrals que l'heroi dins la seva sala plantava / de rengle, com uns parats de carena, dotze entre totes: / i ell, apartat un bon tros, les passava d'ull amb la fletxa* (1953: XIX, 572-575).

Al vespre següent, els pretendents fracassen amb la prova proposada per la reina. Ulisses demana participar i Antínoos, tot i menystenint-lo, li cedeix l'honor. Mentre Penèlope abandona la sala vençuda per la son, Ulisses s'asseu i amb gran mestria tensa l'arc i el colla; seguidament, apunta amb la fletxa i traspasa les dotze destrals davant la incrèdula mirada dels pretendents:

Despullant-se llavors dels parracs, l'enginyós Ulisses / salta sobre el llindar principal, amb l'arc i l'aljava / plena de trets, i aboca les ràpides fletxes a terra / allí davant dels seus peus i diu als galants de la colla: / -La famosa empresa anodina ja és acomplerta! / Hi ha, però, un altre fitó que a ningú s'ha acudit de tirar-hi: / ara sabré si l'encerto, i que Apol·lo me'n doni la glòria. / Diu i engega llavors la sageta amargant contra Antínoos

(1953: XXII, 1-8)

De sobte, totes les portes de sortida queden tancades. Els pretendents, estupefactes,

(...) esclafiren un crit, quan veieren com queia, / i de llurs setials es llançaren corrent per la sala, / cercant arreu amb els ulls per les parets ben bastides; / i no hi havia enlloc ni un broquer ni una llança valenta. / (...) mirant amb mal ull, els digué l'enginyós Ulisses: / -Gossos, ah! Ja us pensàveu que jo mai més tornaria / del país dels troians, que així em raieu la casa / i us ficàveu al llit de les meves serventes per força, / i era jo encara vivent que ja em preteníeu la dona, / sense témer ni els déus que l'ample cel posseeixen / ni que mai dels homes hagués de venir-vos un càstig. / Tots, però, ja teniu nuada la mort a la testa. / Deia Ulisses, i a tots vingué una verda paüra, / [i miraven per on fugir d'una mort espadada]

(1953: XXII, 21-43)

Pare i fill, ajudats pel porquer Eumeu i per Fileci, majoral dels pastors de vaques, van aniquilant un a un tots els presents i omplint de cadàvers la sala. Quan un silenci mortuori s'apodera de l'espai, Ulisses fa cridar la vella serventa Euriclea, que només entrar llança un crit de felicitat. Ulisses, però, l'atura:

-Fes l'alegria per dins, anciana, i retén-te, no ululis: / no, no és piadós sobre els homes occits gloriar-se. / És un destí dels déus que els abat, i llurs fetes iniquies: / no respectaven ningú, cap home de sobre la terra, / ni roí ni ben nat, qui fos que fes cap on ells eren; / fins que per tanta bojour han trobat un fat miserable

(1953: XXII, 411-416)

Aquestes paraules demostren com Ulisses ha comprès, per fi, què és ser Ningú; com diu Citati (2008: 281), “no es él quien ha dado muerte a los pretendientes: los han matado los dioses sirviéndose de su mano, y él no debe alegrarse ni enorgullecerse ni gritar su nombre, sino respetar con ánimo agradecido el destino que le ha socorrido”.

Mentre Euriclea, per ordre del seu amo, recorre la casa a la recerca de les vils serventes, Ulisses es disposa a purificar la llar; primer de tot, ordena a Eumeu retirar els cadàvers del casal; tot seguit, demana a les serventes que netegin tota la sala per així poder abocar-hi sofre

i foc. Paral·lelament, Euriclea, rep l'ordre de pujar a la cambra de la reina i despertar-la. La vella ho fa amb aquestes paraules:

-Cuita, filla meva, Penèlope, lleva't, per veure / amb els teus ulls allò per què estàs sospirant tots els dies!
/ Ha tornat Ulisses, per fi ha vingut i és a casa; / i ha mort tots els pretendents superbs que el casal li
tudaven / i li menjaven els béns i tractaven el fill amb oprobi

(1953: XXIII, 5-9)

Penèlope no se la creu, però la segueix fins a la sala principal. Quan traspassa el llindar de la porta tot és fosc; tanmateix, no hi ha prou fosc com per no veure vora el foc la silueta de l'estranger, observant-la. Penèlope s'hi apropa;

(...) sota la llarga columna / seia Ulisses, ullbaix, esperant quin mot li diria / la valenta companya, després
que els seus ulls es veiessin. / Ella, però, callava, amb sorpresa que al cor li venia; / i rar mirant-li la cara
hi trobava semblança d'Ulisses, / ara no el coneixia, vestit de tan mala manera

(1953: XXIII, 90-95)

L'ansiat retrobament és extremadament fred, “complicado, indirecto. Estamos ante un tema de suma intensidad: el amor que no se reconoce, que calla y mira a los ojos” (Citati 2008: 287). Penèlope no se'n refia d'aquell home que té al davant, i intenta parar-li un parany:

-Home estrany, no és pas que em faci valer ni et desdenyi / ni que massa m'admiri: prou bé recordo
com eres / quan d'Ítaca vas parti' en un vaixell de llarga remada. / Doncs obeeix i prepara-li un llit
massís, Euriclea, / dins la sòlida cambra: vull di' el que en persona va fer-se; / allí poseu-li el seu llit
massís i tireu-hi la colga, / tot ben parat, amb pells i abrigalls i tapissos brillosos. / Deia ella, provant el
seu marit; però Ulisses, / gemegant sota el feix, digué a l'esposa fiada: / -Dona, el que has dit certament
és una paraula aflictiva / ¿I qui m'ha tret de lloc el meu llit? Seria difícil, / àdhuc pel més expert, si un
déu mateix no venia, / que fàcilment, volent-ho, podrà canviar-lo d'estatge /

(...) hi ha una marca secreta / en el treball d'aquest llit: vaig maldar-hi jo, sense ajuda. / Dins el recinte
creixia un oliu de fulla estirada, / alt i esponerós, cepat com una columna. / Doncs a l'entorn hi vaig fer
la cambra (...) / tondre l'oliu de la fulla estirada, / i, ja tallat, vaig polir d'arrel la soca amb el bronze, / bé
i amb un gran art, i vaig adreçar-la a llinyola, / convertint-la en un petge, i vaig tot clavillar-ho a barrina.
/ I, començant per aquest, vaig muntar-hi el llit (...) / però ignoro, / dona, si el nostre llit continua ferm
o si algú ja / l'ha canviat de lloc, tallant l'olivera per sota

(1953: XXIII, 174-204)

La resposta d'Ulisses fa tremolar d'emoció Penèlope; i és que només el seu estimat podia respondre amb tant d'encert. De seguida s'atança al seu estimat i ambdós es fonen en un anhelada i desitjada abraçada, tancant per fi el cercle que s'havia iniciat amb la partida d'Ulisses cap a Ílion, i que dona per conclòs el seu particular *nostos*, recuperant la seva esposa, el seu tron, i la seva posició al capdavant del clan.

Atenea, atenta, reté l'aurora i perllonga la nit; d'aquesta manera, els dos amants poden unir-se de nou. Després, curullen la nit amb el relat de les respectives aventures: Ulisses narra la profecia de Tirèsias; Penèlope, el patiment causat per l'actitud superba dels pretendents. Tot esdevé ja una simple narració, capaç de transformar el dolor i el patiment en alegria, en oblid, i en pau suprema.

A trenc d'alba, Ulisses surt de la ciutat per trobar-se amb el seu pare. El veu a la llunyania, consumit ja per la vellesa, (...) *tot sol dins la closa ben feta, / que entrecavava un arbre; i portava una túnica sutxa, / apedaçada, vil* (1953: XXIV, 226-228). Ulisses, plorant abundantment, s'apropa i el saluda, fent-se passar per una altra persona: “se trata de un examen cruelísimo que incrementa los dolores de Laertes y le hace sufrir hasta sus fibras más íntimas” (Citati 2008: 295). L'heroi explica al seu pare que havia vist Ulisses a Alibant feia tot just cinc anys. Laertes, convençut que el seu fill és mort, s'inclina a terra, (...) *i la nuu del dolor cobrí l'ancià, tenebrosa; / amb totes dues mans agafant la pols recremada, / se n'espargí pel cap blanquinós sanglotant sense treva* (1953: XXIV, 315-317).

El fill no pot suportar més el dolor del seu pare i s'agenolla al seu costat revelant per fi el seu nom; el pare, però, no se'n refia i li demana un senyal manifest de la seva identitat. Ulisses, que ha après de la seva esposa “el arte de los signos secretos: los profundos símbolos individuales que nos ligan unos a otros, los únicos sobre los que podemos construir nuestra vida” (Citati 2008: 297), recorda un dia de la seva infància, en el qual Laertes li havia regalat tretze perers, deu pomers, quaranta figueres i cinquanta fileres de vinya. Laertes, en sentir aquesta història, (...) *genolls i cor li falliren, / reconeixent els senals que donava, tan sòlids, Ulisses, / i tirà els braços al coll del seu fill estimat i el va prémer / desmaiat contra seu* (1953: XXIV, 345-348). Després del retrobament, pare i fill tornen a palau, on són banyats. Atenea rejuveneix la figura de l'ancià, que acompanya Ulisses, Telèmac, Eumeu, i Fileci a taula, tot recordant moments gloriosos de la seva joventut.⁸³

⁸³Els últims versos d'aquest cant XXIV, que no resumirem aquí, narren la batalla entre Ulisses, Telèmac, Eumeu i Fileci, i alguns dels familiars dels pretendents, i que sortosament acaba amb la treva entre ambdós bàndols, i l'ansiada pau del poble itaquès.

Hem ofert un extens resum del poema de l'*Odissea*, intentant així mateix ressaltar els aspectes relacionats amb la representació de l'espai i la construcció de la identitat subjectiva de la Grècia Arcaïca. A partir d'aquí analitzarem en profunditat ambdós aspectes fent ús, en moments concrets, d'alguns dels fragments ja plasmats en aquest resum. La línia a seguir serà la següent: l'anàlisi de la representació espacial al poema i els factors que la delimiten, i les *restitucions de sentit* que el poema ens brinda com a estructuradors d'un espai envoltant en concomitància amb la construcció de la identitat subjectiva.

4.2 [La representació espacial a l'*Odissea*](#)

Diu Blumenberg, que “el hombre conduce su vida y levanta sus instituciones sobre tierra firme. Sin embargo, prefiere concebir el movimiento de su existencia, en su conjunto, mediante la metáfora de la navegación arriesgada” (Blumenberg 1995: 13). És una evidència que la manera d'obrir-se al món, i de navegar metafòricament sobre ell, és el viatge, la sortida, l'impuls “en direcció a”.

El mar, “como límite natural del espacio de las empresas humanas y (...) como ámbito de lo imprevisible” (Blumenberg 1995: 15), és un espai feréstec, insegur, perillós; la seva extensió, il·limitada i incommensurable. Per il·lustrar-ho, permeteu-me que recuperi un fragment del poema prou significatiu i que per nosaltres representa el primer manifest subjectiu d'aquesta sensació d'incertesa provocada per la representació espacial del mar.

Els navegants han desembarcat a Eea. A l'alba, Ulisses abandona el grup i puja al turó més alt de l'illa per veure on són. Resta dalt del turó en silenci, quiet, observant el mar, que tot ho envolta:



Quan torna amb seus companys, els diu el següent:

Amics, aquí no veiem on cau el foscant ni l'aurora / ni per on va sota terra aquest sol que els vivents
il·lumina / ni per on és que torna. Doncs bé, escatim de seguida / qui un pensament exposa; el que és
jo, no en sé de més útil: / des del cim rocallós on he fet la guaita, és una illa / el que m'ha aparegut, que
la mar sense fites corona

(1953: X, 189-195)

L'heroi es troba en una greu situació, terrible; el seu rostre compungit i abatut, viva imatge de la desesperació, n'és la prova. Ulisses admet estar perdut, i no troba solució alguna per superar l'atzucac en què es troba. Fins aquell moment, arrossegava els seus companys amb seguretat i confiança, però ara ja no té esperances: la marxa errant per sobre les aigües del mar, “expresión del arbitrio de los poderes” (Blumenberg 1995: 15), l'ha derrotat i l'ha consumit en el desànim.

Les paraules d'Ulisses, com podem comprovar, són l'expressió gràfica d'aquesta desorientació que ara aflora en el seu esperit, i així ho transmet als seus companys, situats en aquesta estratègica illa envoltada per un incommensurable mar, estructuralment homogeni, on es veuen perduts, maleïts i abandonats pels déus, i condemnats a una errància a la qual no hi troben final. Ara bé, no oblidem que el mar també és un espai atraient i engolidor, capaç de despertar en l'individu un impuls irrefrenable per travessar-lo, conquerir-lo, i familiaritzar-lo. Aquesta conquesta, això és important, només es pot dur a terme allunyant-se de l'espai segur del sòl, la qual cosa commina l'individu a un viatge, com hem incidit anteriorment, erràtic:

Quando el hombre deja su lugar habitual y, cualesquiera que sean sus motivos, penetra en el vasto espacio exterior, tiene que aprender a orientarse en él, es decir, a alcanzar su objetivo y encontrar de nuevo el camino de su casa. No hay dificultad mientras que el hombre se encuentre en la proximidad de su domicilio, en una región conocida. Allí conoce los caminos (...) Por el contrario, si se aleja de esta región familiar y llega a parajes desconocidos, tiene que cerciorarse de su camino, determinar la dirección en que avanza. No hacia una meta determinada, sino, en general, las direcciones que arrancan de su morada, los puntos cardinales generales, norte y sur, este y oeste, tal como están dados por la órbita del sol

(Bollnow 1969: 65)

El viatge d'Ulisses, en aquest sentit, és un viatge erràtic des del moment en què s'allunya de les muntanyes, els camps, les ciutats –recordem la norma de la subjectivitat òptica en alta mar: no separar-se del camí–, i entra en un espai plegat de múltiples camins que es perden en la immensitat de l'horitzó homogeni del mar. Però també ho és per dos motius importants: en primer lloc, perquè no és un viatge que ell hagi escollit, sinó que és la decisió dels déus la que el condemna a l'errància. Recordem els primers fragments de l'*Odissea*, quan Zeus mostrava una ira desmesurada per la violació del destí comesa per Egest. El càstig per aquesta violació humana, però, recau a mans d'Ulisses, home just, devot, respectuós i obedient. La tria d'aquesta figura per cantar, a través del seu propi calvari, la importància de la submissió dels individus a la voluntat del destí –i àdhuc als déus– no és aleatòria, ja que Ulisses representa una figura respectable dins els clans reials de la Grècia arcaica.

El segon motiu d'aquesta errància és que l'objectiu de l'heroi és el retorn a casa, no l'experiència del descobriment en sí, per això precisament és “fundamentalmente un viajero a disgusto” (Hartog 1999: 27). D'aquests aspectes en parlarem amb més deteniment en pàgines successives.

El mar odisseic està dividit per dos grans espais: un, podríem dir, quotidià, representat al poema per indrets com Ítaca, Ílion, Ísmar, Pilos i Esparta, i un de mític, que tindria Ogígia, la terra dels lotòfags, l'illa dels ciclops, Eòlia, Lestrigònia, Eea, l'Hades, la terra de les Sirenes, les Roques del Ràfec, i Trinàcia, com a espais representatius. Ambdós espais estan separats pel cap de Malea:

En ese estrecho, todo se decide. Néstor, que encarna la piedad, dobla el cabo sin advertirlo siquiera. Por eso vuelve directamente desde Troya hasta Pilos. Pero si el paso está cerrado, comienzan entonces los vagabundeos en el mar “de innúmeras olas” (...) Ulises, quien, rechazado del cabo Malea y arrastrado durante nueve días por los vientos tempestuosos, aterriza finalmente entre los lotófagos, pero esta vez en un espacio distinto, que no es el de los hombres comedores de pan. En ese espacio no humano, que corresponde a los “relatos en el reino de Alcínoo”, experimentará la alteridad radical, por la puesta en cuestión de las fronteras y la confusión de las categorías que separan a hombres, bestias y dioses

(Hartog 1999: 39-40)

Podem considerar el cap de Malea, segons aquest últim fragment, l'espai de trànsit entre la quotidianitat i el mite; el mar, per la seva part, esdevindria el fil conductor d'ambdós espais, “el espacio constante de la transición, de la liminalidad, y sus accidentes geográficos umbrales de nuevos mundos” (Cabrera y Olmos 2003: 269). L'espai quotidià són totes aquelles terres conegudes i habitades per l'individu grec, mortal, de classe aristocràtica, hospitalari, noble i comunicatiu, menjador de pa i de carn tractada, i supeditat a les necessitats de l'estómac. Ara bé, són els espais successius que conformen l'espai del mite els que vertaderament interessin a Homer, ja que són els que permeten visualitzar els elements que conformen la identitat subjectiva grega.

L'espai de la mitologia, “reino de la alteridad más descarnada (...) un mundo irracional, negación de los valores humanos, (...) mundo al revés, (...) espacio sin límites, sin confines, sin tiempo, (...) reino del olvido y de la muerte” (Cabrera y Olmos 2003: 267), on els éssers que hi viuen mengen flors, carn humana, o nèctar i ambrosia (prohibides als humans), i on ningú comercia amb ningú, és un espai sense sociabilitat, immòbil; “carece de pasado y memoria: es un mundo del olvido, no habitado por ningún aedo itinerante, y significa la

borradura para quien cae en él” (Hartog 1999: 45). Entre els diversos indrets que poblen aquest espai, no existeix una ruta que els uneixi, “no hay islas esporádicas separadas por vastas extensiones de agua sino meras yuxtaposiciones de lugares” (Hartog 1999: 46). És, doncs, un espai sense canals de comunicació, aïllat, solitari, alienant: la perfecta antítesi de l'individu grec, i dins de la seva estructura, engolidora, complexa i rica,

Se trazan las fronteras de lo verdaderamente humano, definido como hombre, varón y griego. Todo el periplo es un juego constante de enfrentamientos con esos límites, espaciales, temporales y esencialmente personales (...) Ese movimiento constante aquende y allende esos límites girará en torno a tres cuestiones esenciales: el régimen alimenticio, la hospitalidad y sociabilidad, y el olvido

(Cabrera y Olmos 2003: 267-269)

Homer accentua la innata capacitat d'atracció visual que desperta el mar per engolir, no només a Ulisses i als dissortats companys, sinó també a tots els lectors de l'obra, cap a un espai mitològic (que s'obre rere l'horitzó homogeni d'aquest mar) cada cop més allunyat de l'espai real i quotidià de l'individu. Aquest mar, com veurem tot seguit, es concebrà principalment com un canal de comunicació, d'exploració, i d'afirmació d'aquest individu avesat a recórrer les seves amples esquenes. Però no avancem acontèixements; és important intentar descabdellar en primer lloc aquesta capacitat engolidora del mar per així poder desentrellar els elements que participen en el reconeixement de l'espai de la identitat.

Un de les elements característics d'aquest engoliment és la impermeabilitat visual del mar, tant des d'un punt de vista exterior com també interior, ja que li permet desplegar una totalitat de direccions des de les quals quelcom pot apropar-se, i alhora amagar rere els seus espais tot allò indeterminat que es manté fora de la dominació subjectiva. Però, ¿què és el que s'amaga rere aquest horitzó inquietant, i alhora atraient, del mar?

Assenyala encertadament Alain Corbin que l'antiga ribera de l'època arcaica estigué marcada per una constant obsessió davant la possible irrupció del monstre, o de la “brutal incursión del extranjero, su equivalente” (Corbin 1993: 26). Recordem que aquesta societat endogàmica, sorgida de la invasió dels pobles del mar, veia en la possible aparició de l'estranger davant les costes el perill més important per la garantia de l'estabilitat social del col·lectiu. Així, la literatura d'aquest període, seguint aquest precepte, intentà representar la figura de l'estranger a través del monstre, un monstre originari dels hereus deífics dels pobles sedentaris, agrícoles i continentals, que afavorien el cultiu del camp i l'elaboració dels productes de la terra.

Abans de veure la multiplicitat i diversitat de la monstrositat al poema, convé obrir un petit fil sobre la figura del monstre arcaic. Cal tenir present que a l'*Odissea*, tal com diu Gatti,

No quedan ya casi restos del aspecto numinoso y aterrador que nos desvelaban Zeus, Apolo y Atenea; Zeus no exhibe su fuerza ni se monta en su bárbaro carro de oro; no se adueña del universo con su radiante mirada; no se ríe, no bromea, no se burla nunca de nosotros ni de sí mismo.

Con la Odisea los dioses se alejan, se retiran, abandonan el mundo. Nadie los ve ya bajo su aspecto; (...) Cuando se nos aparecen, adoptan con gracia y naturalidad su cuerpo humano (...) así, ocultos, nos miran y espían

(Gatti 2008: 72-74)

La reflexió de Gatti no és aïllada; també manté una postura semblant el filòsof Wilhelm Nestlé, que diu que a la literatura homèrica

No queda nada de la antigua veneración de las divinidades ctónicas subterráneas, y ni siquiera de la Madre Tierra; las demoníacas fuerzas de las tinieblas han sido desterradas del Hades (...) carece la religión homérica de todo rasgo místico y entusiástico. No hay en ella temor a los dioses. El hombre homérico se yergue, libre y enhiesto, como el griego en general, frente a sus dioses

(Nestlé 2010: 28-29)

Així, per ambdós investigadors, la religió homèrica hauria superat el passat de l'horror ctònic de les divinitats de l'agricultura, gràcies a la narració “hasta el origen de los primeros nombres surgidos de la tierra, de la noche, del caos” (Blumenberg 2003: 46), i conduït la indeterminació d'allò ominós a una concreció de noms per fer de tot l'inhòspit i inquietant quelcom familiar i accessible. No oblidem que els éssers sorgits de les profunditats del mar partien d'allò informe, però també de l'hiperdeforme, i gradualment anaren adoptant una figura antropomòrfica que facilitava la despotenciació de l'horror, afavorint d'aquesta manera la seva significació.

Aquí hi ha un aspecte, però, que cal aclarir. Tot i aquesta marcada despotenciació de la monstrositat, el mite no esborra la capacitat de transmetre horror sinó que conviu amb ell, l'apropa a l'individu ambivalent del món arcaic, i manifesta els seus trets a través del *dépaysement* (l'estupor producte d'aquell record d'un passat probablement inexistent) i de l'admiració, construint un món que no és desconegut per la col·lectivitat. Per tant, l'èpica homèrica, al nostre entendre, sí il·lustraria un horror, que malgrat no estar representat pel caòtic món dels déus de l'agricultura –amb els seus símbols de mort i resurrecció dels cicles vegetatius, així com els somnis i els obscurs desitjos de l'ànima humana primitiva–, segueix

conservant matisos suficientment perceptibles d'una tradició mitològica, angoixant i eminentment monstruosa, una monstrositat que ocupa els espais existents i que regna sobre els territoris delimitats per ells mateixos. Ara bé, el que sí podem afirmar sense por a equivocar-nos és que a l'*Odissea* aquell espectacle teològic i mitològic que recorria el món quotidià de manera continuada s'havia ja esvaït i restava aïllat dins un espai atemporal i eteri situat al revers del mirall del mar.

La figura del monstre a l'*Odissea*, com hem dit, és múltiple i diversa, tot i que també s'han de remarcar en ella una sèrie de patrons molt ben delimitats que es repeteixen.

En primer lloc, l'espai que habita. La monstrositat a l'*Odissea*, en totes les seves formes i accions, habita espais illencs, aïllats, envoltats tots ells per l'inabastable mar, el qual els impossibilita expandir-se cap a d'altres espais del seu entorn. Aquesta singularitat espacial és molt important, ja que només d'aquesta manera es pot anul·lar la capacitat amenaçadora del propi monstre –i a l'ensem, l'estranger–, i mantenir-lo dins d'aquest espai màgic situat al marge de la quotidianitat de l'individu. El paper del mar aquí, doncs, serà dual: per una part, protegir la subjectivitat grega de l'amenaça del monstre; per l'altra, esdevenir un canal de comunicació i d'experimentació entre l'espai de la quotidianitat i aquest món situat a l'altra banda del mirall, incapaç de transgredir la frontera liminar que separa ambdós mons –una tasca només reservada als déus. El mar, en aquest sentit, es convertirà en l'únic element capaç de transportar el record dels temps passats a l'espai quotidià que ocupa l'individu grec.

En segon lloc, la representació fisonòmica del monstre. Homer insisteix molt en la corporeïtat, ja que és la forma més perceptible a l'hora de diferenciar-los dels éssers humans; per exemple, veiem Polifem com un gegant d'un sol ull, dotat d'una força sobrehumana; els lestrígons, que són *com un puig acimat* (1953: X, 113); les Sirenes, tot i que Homer no ho esmenta, són “mujeres con cuerpo y garras de ave” (Citati 2008: 215); o el monstre Escilla, de dotze potes, *sis colls llarguíssims i al cim de cad'un una testa / que fa esglai de mirar, i a dintre unes dents, en tres rengles, / imbricades i espesses, curulles de mort tenebrosa* (1953: XII, 90-92).

En tercer lloc l'actitud representativa del monstre envers els estrangers capitanejats per Ulisses, la qual es podria destriar entre l'hospitalitat i l'hostilitat, actituds de les que en parlem a continuació.

¿Com són els espais que ocupen aquests monstres aterradors? El primer espai a analitzar és el que ocupa la figura més bàrbar, ferotge i cruel imaginada per la fantasia grega: Polifem.

El gegant i poderós ciclop, dotat amb un sol ull, viu en una illa feréstega, erma, envoltat d'una estreta comunitat amb la qual no s'hi relaciona; així mateix, desconeix l'agricultura i les lleis,

i menysté el poder dels déus. Polifem habita les vastes planícies d'aquest arcaic espai de l'edat d'or de l'antiguitat,⁸⁴ acompanyat només del seu ramat de moltons, la única societat que respecta, i amb la qual comparteix la seva vida; com diu Citati (2008: 185), “la historia de Polifemo es el epicedio de una civilización animal-humana actualmente difunta o que sólo se conserva fuera de nuestro espacio”. El ciclop, per tant, no es regeix per cap tipus de conducta social ni familiar, no és hospitalari ni tampoc comunicatiu, i la seva violència extrema amb els companys d'Ulisses, que estrella “contra el suelo esparciendo sus sesos por la tierra, descuartizándolos miembro a miembro, sin dejar ni vísceras ni huesos” (Citati 2008: 184), arriba fins a extrems insospitadament horribles. Però la seva forma d'actuar també és hereva de la civilització pastoril, ordenada, repetitiva, justa. No és un salvatge, sinó un ésser d'un altre temps, antitètic a l'individu grec, que pobla els espais de la quotidianitat, i que queda al marge d'aquest món més experiencial, col·lectiu, comunicatiu i hospitalari, que representa la figura d'Ulisses. Aquests trets distintius del gegant, sobretot la soledat i l'aïllament, li passen factura en un moment tràgic, quan privat de la visió que li impedeix evitar la fugida d'Ulisses i els seus companys, compren

Que su comunión con los animales es imperfecta, que sus amadísimos rebaños no podrán responderle nunca ni ayudarle o socorrerle con una indicación. Se encuentra solo, desesperadamente solo, mientras que a Nadie lo rodean sus compañeros. Esta soledad es la condición de Polifemo; y, quizá, de toda la edad de oro homérica

(Citati 2008: 189)

El segon espai important és el que habita un dels monstres més arquetípics i terrorífics de l'*Odissea*, les Sirenes. D'aspecte singular i inquietant, aquestes provenen de tradicions molt antigues, tot i que Homer no ho cita. La seva forma no seria, tal com diu Joan F. Mira: “mig dona i mig peix, però tampoc són descrites com una combinació de dona i au, tal com apareixen en la iconografia grega” (*Odissea* 2011: 217).

Com hem dit abans, les Sirenes viuen en una petita illa situada al sud de la costa itàlica, on *entorn blanqueja una rima d'ossos de gent que es corromp; i la pell que els cobreix va encixiquint-se* (1953: XII, 45-46). És allà on esperen pacientment l'arribada dels mortals que gosen travessar

⁸⁴L'edat d'or és descrita per Hesíode: “En un primer momento los inmortales que habitaban las moradas olímpicas crearon una raza áurea de hombres mortales. Éstos existían en época de Crono, cuando él reinaba sobre el Cielo, y vivían como dioses con un corazón sin preocupaciones, sin trabajo y miseria, ni siquiera la terrible vejez estaba presente, sino que siempre del mismo aspecto en pies y manos se regocijaban en los banquetes lejos de todo mal, y morían encadenados por un sueño; tenían toda clase de bienes y la tierra de ricas entrañas espontáneamente producía mucho y abundante fruto; ellos tranquilos y contentos compartían sus trabajos con muchos deleites” (Hesíodo 2000:81).

aquelles costes, i els atrauen amb el seu cant melodiós i encisador, farcit de relats poètics i fascinants, cap a una tomba plegada de cadàvers putrefactes on es consumeixen lentament escoltant les seves gestes heroiques. No és difícil, doncs, pensar que

Encontrarse con ellas no era nada deseable, y de no ser arrastrado por su hechizo ningún navegante antiguo habría querido hacer una visita a esas míticas damas; la mera posibilidad de un tal encuentro los producía un terror desmedido, pues se las suponía taimados monstruos cuya melodía placentera invitaba a una triste muerte

(Gual 2014: 10)

Les Sirenes posseeixen el do de l'omnisciència, com les Muses, “comparten el conocimiento absoluto que tienen éstas sobre lo que ha ocurrido y lo que ocurre, y su omnipresencia en los acontecimientos” (Citati 2008: 215). Però, contràriament a les Muses, el cant de les Sirenes provoca l'oblit, la pèrdua de la memòria, i la mort:

Si las Musas proporcionan el olvido y si en la cítara se oculta la muerte, las Sirenas llevan ese olvido y esa muerte hasta el extremo. Poseen un don, el del *thélgein* – la fascinación, el engaño, la magia, la seducción erótica, el sueño, mezclados en un único río vocal al que es imposible resistirse

(Citati 2008: 216)

Aquest espai de les Sirenes és l'últim on la poesia és protagonista, l'últim espai d'un estil artístic que mor quan Ulisses aconsegueix superar, amb grans esforços, el seu poder encisador. Aquí es cospa amb tot el seu esplendor la mort de la poesia, i l'eclosió del gran estil literari de la memòria: el relat.

El tercer espai important –l'Hades mereix una menció apart–, i on copsem de forma més clara aquesta tipificació de la monstrositat, és el de les Roques del Ràfec, dos grans penya-segats escullosos on viuen els monstres Escil·la i Caribdis. Escil·la, que anteriorment havia estat una nimfa, filla de Forcis i de Ceto, és un horrible monstre amb cos de dona, cua de peix, dotze potes i sis colls llarguíssims d'on surten sis testes; Caribdis, per la seva banda, filla de Posidó i de Gea, fou també una nimfa, transformada per Zeus en un monstre gegant que engolia grans quantitats d'aigua salada i generava uns remolins immensos que arrossegaven cap a les profunditats qualsevol navili que s'hi apropés. Ambdues figures ancestrals, com diuen Cabrera y Olmos (2003: 284), “sin ningún atisbo, ni siquiera remoto, de naturaleza humana”, s'apropen a aquell món caòtic i angoixant dels déus terrorífics de l'agricultura que assolaven els espais de la identitat arcaica; són monstres immortals, res pot aniquilar-les, com

diu Circe quan parla d'Escil·la, *un mal que la mort no domina, / espantable i penos i fereix, d'impossible combatre: / no hi ha defensa contra ella; el mitjà més valent és fugir-ne* (1953: XII, 115-119).

Aquests tres espais de la monstrositat són, en sí, certament paradigmàtics: les Roques del Ràfec perquè representen el passat arcaic i terrorífic dels déus de l'agricultura; l'espai de Polifem perquè ens mostra l'edat d'or de l'antiguitat, i l'illa de les Sirenes perquè té l'edat dels herois com a element principal. ¿Podríem pensar, doncs, que la intenció d'Homer seria acomiadar, a través de la mirada d'Ulisses, i del mar com a canal de transmissió, els mons antics i caducs de la civilització arcaica grega, per d'aquesta manera donar pas a la nova èpica grega prefigurada per la figura del mateix Ulisses? Deixem, de moment, la pregunta pendent, i mirarem de respondre-la en l'apartat dedicat a les *restitucions de sentit*.

Com hem comentat en pàgines anteriors, la monstrositat adopta una actitud determinada quan interactua amb l'ésser humà, una actitud que pot ser hospitalària, o bé hostil. L'hospitalitat del monstre, emperò, és ambivalent, ja que pressuposa l'acolliment, però també provoca l'oblid del retorn. Aquesta actitud la podem apreciar en personatges com els Lotòfags, que amb amabilitat ofereixen la flor de lotus als estrangers i aquesta ingesta els fa oblidar el viatge de retorn. També en el rei Èol, que els regala una immillorable estada dins del seu palau; en Circe, que després de caure derrotada per Ulisses, els ofereix una estada meravellosa en la seva petita illa, i àdhuc la deessa Calipso, que salva Ulisses d'una mort segura, i que l'acull a casa seva, malgrat retenir-lo contra la seva voluntat. Però els personatges més hospitalàriament ambivalents són les Sirenes, que amb el seu cant, atrapen i arrossequen amb una fascinació incontrolable els herois que s'apropen al seu espai. En aquest sentit, el cant de les Sirenes seria un convit, no pas una amenaça:

Obviamente, una vez más la hospitalidad puede desviar del retorno y puede conducir a la muerte: [la invitación] puede revelarse incluso más devastadora que la de los lotófagos, la de Eolo y la de Circe. Para seducir en el país de los lotófagos servía la comida, en la isla de Eolo era un modo seguro y autárquico de vivir, junto a Circe era el amor; junto a las sirenas es canto

(García Gual 2014: 30)

Si l'actitud hospitalària és “un quebranto de la ardua travesía, pérdida del regreso al hogar, trampa letal, mortífera” (Gual 2014: 12), l'actitud hostil és explícitament terrorífica per la supervivència dels individus. Els exemples són diversos: l'antropofàgia de Polifem i els Lestrigons –molt més descriptiva i repugnant en el cíclop que en els altres personatges–; la màgia de la fetillera Circe amb els companys d'Ulisses; la funesta reacció del rei Èol quan

Ulisses i els seus companys retornen de nou a les seves costes; i, evidentment, l'horror que desprenen Escil·la i Caribdis quan els navegants gosen penetrar els seus dominis. Aquesta actitud, segons Enzo Gatti, i recull Chiarini, “sono caratterizzate dall'elemento infero o occidentale: grote, fonti, vegetazione fúnebre, mostruosità, antropogafia, ostilità funesta” (Chiarini 1992: 57).

Les diverses reaccions hostils d'aquests personatges monstruosos són en sí una advertència per la identitat grega, obstinada en atraure cap a sí l'espai ignot. Fixe'm-nos bé que cada cop que Ulisses i els seus companys trepitgen les ribes, intenten descobrir *qui són els d'aquesta contrada: si és que són una gent arrogant i salvatge i no justa, o acollidora, i el seu esperit dels déus és tement* (1953: IX, 174-176); aquesta actitud és un símptoma clar de la idiosincràsia grega, que té en l'experimentació i la comunicació els pilars del reconeixement de l'espai i de la familiarització d'aquest. Aquest caràcter subjectiu queda palès a l'episodi del ciclop, quan Ulisses, obstinat, intenta conrear el món de Polifem. Tantmateix, aquest món que intenta atraure cap a sí no vol canviar, no vol apropiarse; és un espai atemporal, tancat dins la seva pròpia illa, aïllat, incomunicat, un espai que no vol formar part del món quotidià que ocupen els mortals. Aquesta representació atemporal, aïllada i hostil de l'espai té el seu zenit a l'espai més inquietant i terrorífic de tota l'*Odissea*: l'Hades, “lugar de la esterilidad y de la muerte absoluta” (Citati 2008: 202).

Ulisses creua l'Oceà amb una velocitat sorprenent; en poques hores recorre les amples extensions d'asfòdels que banyen els erms boscos de Persèfone, *amb uns trèmols esvelts i uns saules de fruit que s'afolla* (1953: X, 510), i arriba per fi al regne de la funesta tenebror de l'Hades, el qual “no lo iluminan hogueras ni luces; impera allí el olor penetrante de los fantasmas” (Citati 2008: 203).

L'Hades que recorre Ulisses és, sense cap mena de dubte, i aquí ratifiquem les paraules de Citati,

El lugar de muerte más tremendo representado nunca por Occidente. En él hay sólo esterilidad, espectros, tinieblas, petrificación; ni el más mínimo rastro de memoria o esperanza (...) Resulta casi imposible imaginar un paisaje hecho sólo de muerte, pero Homero lo ha logrado con una pavorosa coherència

(Citati 2008: 204)

Ens atreviríem a dir que només un escriptor, molts segles més tard, podrà representar amb el mateix esperit l'angoixa i el terror que desperten aquests espais infernals en la imaginació de l'ésser humà. Però nosaltres som al paorós Hades d'Homer, on els esperits voletegen amb moviments inconstants i xisclant com rat penats, àvids per assaborir aquella sang que Ulisses ha vessat.

L'Hades representat a l'*Odissea* és un espai tancat, com ho són els altres que formen part de l'espai mitològic. Un dels principals elements que ratifica aquesta condició és la importància que tenia en aquella època el ritual de cremació del cos, un procés imprescindible per assegurar el viatge de la *Psyché* a l'Hades. I és que, com diu Rohde, “las almas de los que no han recibido sepultura no encuentran descanso en el más allá. Flotan como un fantasma, descargan su enojo sobre el país en donde se las retiene contra su voluntad” (Rohde 1973: 220). El recurs de seguretat subjectiva envers l'amenaça dels morts és el viatge cap a l'Hades: un cop l'ésser humà mor i és sepultat, la seva *Psyché* és acompanyada per Hermes a les portes de l'inframón, i allà, sense possibilitat de sortir, reposa. Així mateix, l'única forma en què s'estableix la comunicació entre la *Psyché* d'un ésser mort i un ésser viu és a través dels somnis; dit d'una altra manera, “los hombres viven tranquilos, nada puede amenazarlos desde la sima tenebrosa donde residen las almas impotentes” (Rohde 1973: 73). Però Ulisses és a les portes de l'Hades. Res el pot protegir de les amenaces d'aquest espai tenebrós. És per això que Circe l'inicia en el ritual dels fluids: la llet, la mel, el vi, l'aigua, però sobretot la sang, perquè aquesta és l'única que permet la comunicació entre espectres i humans –no oblidem que els espectres que parlen amb Ulisses havien estat humans, com el jove Elpènor, l'endeví Tirèsias, la seva mare Anticlea, el rei Agamèmnon, o el mateix Aquil·les:

Para recuperar conciencia y memoria, les es necesario que alguien de nosotros, una persona viva como Ulises, llegue donde están ellos y vierta ofrendas líquidas (...), pues las almas secas necesitan fluidos, y en especial la sangre, para adquirir una semivida, al menos durante unas horas. Les inquieta cierto deseo oscuro de vida, cierta nostalgia de volver a ser como nosotros participando en las palabras y las conciencias del mundo terrenal

(Citati 2008: 205)

El viatge d'Ulisses a l'Hades, com ja hem comentat anteriorment, havia estat filat prèviament pels déus, principalment pel pare de tots, Zeus:

Mientras Ulises y los lectores ignoran qué está sucediendo, los dioses preparan a escondidas el viaje del

héroe al Hades. La decisión compete a Zeus (...) Circe actúa como consejera y guía, aunque sea de lejos. Los dioses desean revelar a Ulises su destino, darle a conocer el Reino de la muerte y mostrarlo

(Citati 2008: 201)

L'interès d'aquest viatge és que Ulisses, però també tots els receptors del cant de l'*Odissea*, coneguin a través de la veu, antany humana, de Tirèsias, el destí reservat a l'heroi itaquès, però sobretot que descobreixin de primera mà l'enorme falsedat de l'heroi èpic que encarnava la figura d'Aquil·les. L'espai escollit per esquarterar els fonaments de l'antiga identitat heroica i fer sorgir la nova identitat grega no és casual, doncs representa el destí final on totes les ànimes queden enclaustrades, un espai lúgubre i terrorífic, ple d'espectres i ombres sinistres que deambulen solitàries sense memòria ni esperança.

Però perquè aquesta transformació identitària es dugui a terme és essencial que es donin dues situacions: en primer lloc, com hem dit, que sigui una veu humana la que reveli el destí a Ulisses; i en segon lloc, que conegui a través de l'heroi més gran de tots els temps el veritable significat de la mort.

Tot i que en parlarem a la part dedicada a identitat, convé assenyalar certs aspectes importants d'aquest transcendental episodi.

Circe coneix el destí que els déus han reservat a Ulisses ¿Per què no és ella l'encarregada de transmetre les passes a seguir? La resposta és senzilla: ella no és humana. És primordial que en el temps i l'espai dels éssers humans (perquè això és precisament el que vol remarcar el relat homèric) sigui una veu humana qui reveli el destí d'Ulisses. Per això precisament apareix figura de Tirèsias. Ara bé, cal tenir present que aquest personatge no és un humà qualsevol, sinó que és un aede, el més gran dels profetes de Zeus, i amb una particularitat relacionada molt probablement amb Homer: la ceguesa.⁸⁵ Aquesta tara, emperò, es convertí en un avantatge, ja que la mateixa deessa que el va cegar li atorgà una clarividència única, la qual mantindrà un cop mort. Per tant, com ja havia manifestat Gatti, que deia que “un Greco deve consultarsi con gli indovini greci che parlano per bocca degli Dei greci” (Gatti 1975: 68), només un aede pot traslladar a l'heroi el camí del seu destí, primer de tot perquè té la mateixa condició humana que l'heroi, i segon, perquè parla per boca de les Muses, les quals li atorguen el poder de la omnisciència.

⁸⁵El mateix Citati ens explica per què: “Había conocido y revelado a los seres humanos las cosas que los dioses quieren guardar en secreto: la desnudez de Atenea al mediodía, cuando la visión de la diosa entraña un peligro especial; y el acoplamiento de las dos serpientes, potencias ctónicas que enseñaban el don de la profecía. De ese modo había superado la condición humana (...) y Atena (o Hera) lo cegó para castigarlo” (Citati 2008: 207-208).

La segona situació és més transcendental, ja que és quan assistim al final d'una identitat representada pel guerrer més gran de tota la literatura: Aquil·les.

Recuperem el fil d'aquella gran escena entre Ulisses i l'espectre del jove Pelíada⁸⁶ davant les portes de l'Hades:

Fill de Peleu, Aquil·les, el més valent dels d'Acaia! / He vingut a tractar amb Tirèsias, per si em donaria / un consell per fer cap a Ítaca l'esgalabrosa. / No, jo encara a l'Acaia no m'he acostat, ni en la nostra / terra he posat el peu, tostemps sofrint. / I tu, en canvi, Aquil·les, mai no s'ha vist ni es veurà qui t'iguali en ventura. / Car abans, quan vivies, nosaltres, els d'Argos, t'honràvem / com un déu; ara que ets aquí, ets tu que domines / sobre els difunts; per això, d'ésser mort no et dolguis, Aquil·les!

(1953: XI, 478-486)

Per entendre aquella lloança hem de tenir molt present que

Ulises pertenece a la vida (...) no entiende la muerte; y aquí, en el Hades, contempla los horrores de lejos, en escorzo, sin atreverse a mirarlos de frente. No comprende que la muerte acaba con cualquier poder, consuelo y orgullo humano. Cree que la gloria puede resistir entre los chillidos de las sombras

(Citati 2008: 201)

Per això precisament Ulisses enalteix la figura de l'heroi més gran de tots els temps, Aquil·les, i no s'adona de la mirada de menyspreu que li retorna aquest, car detesta tot el que ell representa: l'engany, l'ocultació, la transformació, les seves necessitats mortals, menjar, viure amb col·lectivitat, treballar la terra, la destresa en la construcció; tot en ell significa mortalitat. Per Aquil·les l'heroi està sol, no pertany a cap grup; desdenya el poder dels déus i aspira a ser un d'ells, nega el destí i es burla amargament de la mort, té el do del cant i toca la lira amb destresa, recita poesia com ho fan les Muses; per tant, la necessitat d'experimentar el món, palpar-lo i assaborir-lo, no són qualitats heroiques pel Pelíada, només ho és l'assoliment de l'absolut.

Però també sap que el destí d'una mort jove és la més gran de les desgràcies, i que aquesta necessitat per obtenir l'absolut ha significat la seva tomba: “la muerte le muestra lo único absoluto que le es dado a conocer. Ha conocido los pensamientos y la ménis de los inmortales, un don que al ser humano debe pagar hasta el fondo” (Citati 2008: 89). Per això quan Ulisses l'enalteix Aquil·les respon amb una duresa inusitada i terriblement punyent: *No em vulguis consolar de la mort, Ulisses esplèndid! Preferiria servir de llogat a la gleba d'un altre, / d'un senyor sense herència, que a penes tingués per a viure, / que no pas ésse' el rei de tots els morts que finaren*

⁸⁶ Ulisses és fill de Peleu, per això l'ús d'aquest mot.

(1953: XI, 489-491). Sembla clar, doncs, el missatge. Per Aquil·les, “la muerte es (...) horror, desolación, fantasmas, silbidos de murciélago, ningún rastro de gloria (...) La muerte es nadie: es mucho mejor vivir en la tierra como esclavo de un esclavo” (Citati 2008: 212). És precisament aquí on Aquil·les s'adona que els herois èpics que ell representava han mort, i que tota aquella civilització ha desaparegut per sempre; l'única figura que podria testimoniar aquest heroisme, Ulisses, pertany ja a un altre temps: el temps de la memòria aconseguida a través de l'experiència, de la sociabilitat, de la supervivència, de l'adaptació. Aquest viatge a l'inframón, en definitiva, “le ha proporcionado el conocimiento y la memoria de sí mismo a través de la muerte” (Cabrera y Olmos 2003: 282).

4.3 *Restitucions de sentit*

¿Quins són els elements de *restitució de sentit* que operen en l'obra d'Homer i que encerclen la identitat subjectiva dins un espai recognoscible i familiar? Al poema podem identificar diversos factors que ajuden a tancar aquest espai omnipresent del mar, i que assegurin la pervivència d'aquest nou heroi destinat a tornar a la pàtria i descobrir “dolorosamente la historicidad y, ya, el tiempo de los hombres” (Hartog 1999: 31). Tots aquests elements s'aixopluguen sota un gran estendard que els defineix i que nosaltres hem decidit anomenar “la paraula homèrica”.

Diu Michel Foucault a “Le langage a l'infini” (*Te Quel*, 15, 1963)) que és molt probable, com pensa Homer, que els déus haguessin enviat les desgràcies als mortals perquè aquests poguessin explicar-les. Així almenys es podria entendre la necessitat de construir una figura com la del dissortat Ulisses:

Es muy posible, como dice Homero, que los dioses hayan enviado las desgracias a los mortales para que puedan contarlas, y que en esta posibilidad la palabra encuentre su recurso infinito; es posible que la proximidad de la muerte, su gesto soberano, su resalto en la memoria de los hombres abran en el ser y en el presente el vacío a partir del cual y hacia el cual se habla. Pero *La Odisea*, que afirma este regalo del lenguaje en la muerte, cuenta a la inversa cómo Ulises volvió a su casa: repitiendo, precisamente, cada vez que la muerte le amenazaba y para conjurarla, cómo –mediante que astucias y aventuras- había conseguido mantener esta inminencia que, de nuevo, en el momento en el que acababa de tomar la palabra, volvía con la amenaza de un gesto o con un peligro nuevo... y cuando, como extranjero entre los feacios, oye por boca de otra voz, ya milenaria, su propia historia, es como su propia muerte lo que oye: se cubre el rostro y llora, con ese gesto que es propio de las mujeres cuando después de la batalla se les trae el cuerpo muerto del héroe; contra esta palabra que le anuncia su muerte y que se escucha en el fondo de la nueva *Odisea* como una palabra de antaño, Ulises debe cantar el canto de su identidad, contar sus desgracias para apartar el destino que le trae un lenguaje de antes del lenguaje. Y prosigue esta palabra ficticia, confirmándola y conjurándola a la vez, en ese espacio próximo a la muerte pero erguido contra ella en el que el relato encuentra su lugar natural. Los dioses envían las desgracias a los mortales para que las cuenten, pero los mortales las cuentan para que estas desgracias nunca lleguen a su fin, y se sustraiga su cumplimiento en la lejanía de las palabras

(Foucault 2013: 162)

Foucault, unes línies més endavant, subratlla la importància de la paraula, i insisteix que aquesta contindria, probablement, una pertinença essencial entre la mort, la prossecució il·limitada i la representació del llenguatge per sí mateix,

La desgracia innombrable, ruidoso don de los dioses, señala el punto en el que empieza el lenguaje; pero el límite de la muerte abre ante el lenguaje, un espacio infinito [...] El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: allí encuentra algo como un espejo; y para detener esa muerte, solo tiene un poder: el de dar nacimiento en sí mismo a su propia imagen en un juego de espejos que, él sí, carece de límites [...]

En un cierto retiro de la escritura, abriendo el espacio en el que ésta pudo extenderse y fijarse, algo debió producirse, algo de lo que Homero nos dibuja la figura a la vez más originaria y más simbólica, y que para nosotros forma como uno de los grandes acontecimientos ontológicos del lenguaje: su reflexión en espejo sobre la muerte y la constitución a partir de ahí de un espacio virtual en el que la palabra encuentra el recurso indefinido de su propia imagen y en el que hasta el infinito puede representarse como ya ahí, detrás de sí mismo, a la vez que allá, más allá de sí mismo [...] la muerte es, sin duda, el accidente más esencial del lenguaje (su muerte y su centro): a partir del día en el que se habló hacia la muerte y contra ella, para tenerla y detenerla, nació algo, murmullo que se retorna y se cuenta y se desdobra sin fin...”

(Foucault 2013: 162)

De tot l'extens fragment d'aquesta figura fonamental del pensament contemporani ens interessa destacar per sobre de tot el diàleg de confrontació entre l'individu, dotat de llenguatge, i la mort. A l'*Odissea*, dos cants plasmen aquesta dura confrontació: el de Demòdoc i el de Sirenes. Ambdós cants es desenvolupen en espais tancats, un de familiar que limita entre la quotidianitat i el mite, i un altre d'inhòspit situat plenament en l'espai del mite: ambdós cants, cal insistir, tenen la figura d'Ulisses com a protagonista.

El primer cant, que lloa la figura del nostre heroi a través del famós episodi del cavall de Troia, és recitat per una figura humana, l'aede Demòdoc. El segon cant, sortit de les veus d'unes terrorífiques figures d'origen mitològic com són les Sirenes, no relata cap episodi en concret, sinó que intenta seduir l'heroi i atraure'l a través de l'exaltació de la seva figura. Hem de tenir molt present que Ulisses encara manté un petit lligam identitari amb els herois èpics del passat, i per això precisament sent un desig incontrolable per saltar del navili i ajaure's sota els peus de les Sirenes, mentre escolta eternament aquest cant d'autocomplaença identitària. Tanmateix, Ulisses fuig esperitat. ¿Per què no desobeix els consells de Circe i prefereix mantenir-se lligat al pal major del seu navili?

En primer lloc, perquè és essencial que el record de la seva figura hagi de provenir de la veu humana; i en segon lloc, perquè l'heroi que vol projectar Homer és el d'una figura capaç de sobreviure a les seves pròpies gestes. Ambdues premisses fonamentals de la identitat homèrica es palesen al cant de Demòdoc, en primer lloc primer perquè qui ho recita és humà; i en segon lloc perquè és un cant que es converteix en la clau d'identitat subjectiva, això és, la supervivència a través d'un llenguatge propi d'un individu que busca enfrontar-se a la mort i a l'assumpció d'un món que no ha estat creat per a ell, però que cal familiaritzar-lo i tancar-lo en un espai de circularitat segura.

Ara bé, el que és important aquí és el què amaga el cant de Demòdoc, que tot i mantenir una estructura poètica, incorpora entre els versos de l'episodi del cavall de Troia un element totalment revolucionari: el relat.

El mundo sobre el que reina Ulises como un soberano omnipotente es el del relato: ilimitado e intrincado como el dibujo que trazan sus viajes sobre la carta de navegación (...) Nadie conoce como él el arte de apropiarse de las experiencias más diversas; nadie tiene una memoria tan incesante como la suya y una mente que es tan inequívoca como el destino

(Citati 2008: 172)

L'*Odissea* és, probablement, la primera obra on sorgeix la tècnica del relat tal i com la coneixem avui dia. Però aquest sorgiment no es produeix des de l'inici, sinó que fa la seva entrada al teatre de la literatura d'una manera discreta, silenciosa, traient el cap d'entre els subtilíssims espais que filtrava una de les més grans expressions artístiques de l'ésser humà, la poesia, que fins aquell moment havia dominat l'escena literària.

Situem-nos. Som a la gran sala de la cort feàcia. Demòdoc recita un episodi succeït a la *Iliada*, la del famós cavall de Troia. Aquest episodi, veraç –un dels personatges principals és allà, escoltant-la, recordant aquell moment–, provoca les amargues llàgrimes d'Ulisses; Alcínoos, que ho veu, atura l'aede i es dirigeix a l'hoste per preguntar-li com es diu i d'on ve. L'heroi, llavors, aixeca el cap i pren aire. És un moment transcendental i com tot moment transcendental, el silenci s'apropia de l'escena.

Ulisses, que és un gran orador, decideix alentir la sorpresa; primer de tot s'ha de glorificar el passat: per això enalteix la figura de l'aede Demòdoc, que és, evidentment, el garant de la poesia, i d'aquesta manera homenatja l'origen des del qual parteix el relat. Tot seguit diu: *¿Què et contaré de primer i què després i què a l'últim? Car són molts sofriments que m'han donat els celestes* (1953: IX, 14-15). L'oració és absolutament revolucionària, i ho és per un fet cabdal: l'ordre. Ulisses està complint aquí amb aquesta primera premissa del relat, tot revelant el seu nom i

la seva procedència, auto-elogiant-se, i parlant de la seva fama en primera persona. Aquesta forma de narrar és completament nova, ja que fins aquell moment, l'habitual era que les gestes dels herois fossin cantades en tercera persona.

A partir d'aquest punt, l'heroi construirà un relat basat en la coherència, la versemblança i l'analogia. Però és ara, entre aquestes quatre majestoses parets de la cort feàcia, on Ulisses mostra, amb el seu particular relat, el principal objectiu narratiu que perseguia Homer amb l'*Odíssea*:

Homero considera que la narración lineal pertenece a la literatura pasada (o futura); organiza tres centros narrativos (Ulises, Telémaco y los pretendientes) y procura que los sucesos de estos centros sean simultáneos (...) Así lo haran todos los narradores occidentales

(Citati 2008: 245)

Aquests tres centres narratius, doncs, trencaran definitivament amb els esquemes espacials proposats per la poesia, i canviaran les normes del joc en l'estructura literària, creant relats emocionants i fascinants que proporcionen alegria i pau suprema.

Tot i que el relat segueix obeint lleis similars a les de la poesia, com el coneixement, la forma, i l'ordre establert pel destí, s'empren dos recursos mai vistos fins aquell moment: la concentració i l'experiència directa del narrador. Com hem vist, el propi relat de l'*Odíssea* “concentra; es elíptico, denso y misterioso; omite aún más que el poema, mientras que a éste le suele gustar expandirse” (Citati 2008: 174). El segon recurs, el de l'experiència directa, emperò, s'erigirà com el gran canvi en la figura del narrador; és a dir, si a la poesia “lo único importante es la revelación de las Musas, mientras que la experiencia directa del poeta, el hecho de haber visto cosas, no tiene ninguna trascendencia” (Citati 2008: 171-172), al relat, l'experiència directa és la que fonamenta el discurs. En efecte, Ulisses construeix el relat de les seves aventures en primera persona i des de l'experiència, encara que algunes d'elles siguin pures invencions (com les que relata a Eumeu, a Penèlope abans de descobrir-se, o al seu propi pare Laertes), i d'aquesta manera tanca circularment l'espai, ja que és el propi protagonista qui explica les seves vivències. Per això és fonamental que al nou relat èpic que ens proposa Homer l'heroi retorni al seu espai familiar i pugui ser recordat en vida, no pas com havia succeït al poema de la *Iliada*. I perquè aquesta estratègia tingui l'efecte que es pretén, és essencial nodrir el relat de *restitucions de sentit* que embolcallin el relat i assegurin la tornada del subjecte a l'espai conegut. Aquestes restitucions són principalment dues, les quals rauen entrelaçades: les intervencions divines i el destí.

Segons Bruno Snell, les intervencions divines a Homer no són supèrflues, ja que la falta d'una noció concreta per a la unitat de l'esperit impedia a l'individu concebre les seves accions com a fruit d'una decisió pròpia, i veia en elles una influència exterior. Els orígens de l'ànima, per tant, no serien el propi "jo", sinó en certa manera un "no-jo", puix que l'objectivació dels impulsos irracionals, tractats com un "no-jo", feien aparèixer la idea religiosa de la intervenció psíquica. Recordem el què diu Max Pohlenz (1962: 72): "L'uomo si trova di fronte ad una potenza superiore che determina la sua vita e che con la sua presenza e il suo influsso gli si para continuamente dinnanzi nel mondo che lo circonda."

Als poemes homèrics queda molt clara la creença del subjecte homèric en l'acció dels déus, la qual cosa propicia un nexa indissociable entre el destí i la divinitat. És per això que tot el que es plantejarà als textos estarà determinat pels déus, i precisament per aquest fet es propicia que els destins esdevinguin personals, però no pas realitzacions personals; en altres paraules, tot i que a l'individu se li presentin diverses possibilitats d'elecció,⁸⁷ són els déus els que l'exhortaran a prendre una decisió final: "Per Omero l'intervento divino non è un puro ornamento poetico; invece l'uomo omerico ha l'impressione che una divinità intervenga dall'esterno e influenzi il suo pensare e il suo fine" (Pohlenz 1962: 21).

A la *Odissea*, els déus intervencionistes de la *Iliada* s'han allunyat ja del món quotidià, i la seva capacitat destructiva està domesticada i parcialment aplacada; tanmateix, els déus segueixen formant part del món i adopten diverses fisonomies humanes, ocultant-se de la mirada de la majoria dels subjectes, i reservant-se només per a alguns escollits, com en el cas d'Ulisses, descendent del propi déu Hermes,⁸⁸ i del qual n'hauria extret la seva astúcia i el seu enginy:

De ahí que su mente posea muchas formas: se vuelve hacia todas partes, es destellante y cambiante, está llena de encanto y seducción, es misteriosa, intrincada e inextricable, le gusta viajar y huir; ama la curiosidad, la metamorfosis, la magia, la recitación, el engaño, la artesanía y las fronteras

(Citati 2008: 94)

Els déus, doncs, només intervenen sobre les figures escollides, principalment en els actes particulars que duen a terme, i que "no proceden de un caràcter individual o de un talento

⁸⁷Tinguem present que "Homero tenía una idea muy amplia de la complejidad de la vida: prefería lo múltiple a lo lineal, lo multiforme y abigarrado a lo único; y quería que, frente a la suerte, el ser humano tuviera la sensación o apetencia de ser libre" (Citati 2008: 75-76)

⁸⁸ El mateix Citati (2008) detalla els lligams familiars entre Ulisses i Hermes, pare d'Autòlic, l'avi patern del nostre heroi. Per més informació Citati (2008: 94-103).

particular, si no que fluyen en él como fruto de una reacción espontánea o de una fuerza divina” (Snell 2007: 133). A l'*Odissea*, però, ja es palesa un canvi de perspectiva en la relació déu-heroi: si a la història d'Hèracles “solo con l'aiuto di Atenea, che incitava, guidava, coordinava la forza, il pensiero, il coraggio e la tenacia di un nodo di coese energie, l'ostacolo poteva essere vinto” (Privitera 2005: 43), a la d'Ulisses, en canvi, es superen totes les proves gràcies a la força i a l'astúcia, “fidando nel pensiero e nel consiglio che aveva in sé dalla nascita. Atenea viene in suo aiuto solo dopo avere attenuato da Zeus che egli torni” (Privitera 2005: 43), la qual cosa permet l'aparició d'un nou model d'individu “reservado y calculador, y la prevención y la desconfianza son necesarias, incluso se convierten en virtudes. Disimulo y mentira son armas legítimas para su existencia” (Fränkel 1993: 94).

El paper intervencionista de les divinitats es manifesta a través de dues línies que hem anomenat positiva i negativa, segons si la intervenció beneficia el camí de tornada o, en cas contrari, el retarda.

Cal remarcar prèviament quelcom important: els déus homèrics encarnen conjuntament “allò diví”, producte d'una intervenció racional i clara sobre els assumptes del món, i tot allò “demònic” que simbolitza una influència deífica, de caràcter fosc, sobre el desenvolupament del mateix món; això vol dir que la regla de conducta, que per a l'individu es dedueix del comportament individual dels déus, és simplement la perillositat d'entrar en estret contacte amb els poders divins, ja que les faltes comeses contra un o altre déu en provoquen la venjança. Aquesta situació és precisament la que experimenta Ulisses a l'*Odissea*, ja quan abandona Troia i es troba amb el cap de Malea tancat, però s'accentua quan eixorba l'ull a Polifem, acció que el condemna a vint anys de penúries i de soledat,⁸⁹ fins que novament una intervenció divina, en aquest cas de la seva protectora, Atenea, el permet retornar a la llar.⁹⁰

La intervenció positiva la protagonitza principalment la deessa Atenea, que seria la personificació del pensament aplicat a l'acció, “il pensiero come consiglio” (Privitera 2005: 43). Aquesta intervenció començarà a fer-se visible a Esquèria, només quan obté el permís de Zeus; fins llavors, l'heroi “supera ogni prova con le sole sue forze, fidando nel pensiero e nel consiglio che aveva in sé dalla nascita” (Privitera 2005: 43). A Esquèria, doncs, Atenea

⁸⁹ No oblidem que l'acció violenta sobre Polifem queda colmada per una acte de supèrbia i d'ignorància del propi heroi. Recordem el fragment: *Cíclop, si cap dels homes sotmesos a mort et pregunta / d'on és que et ve la lletja ceguesa de l'ull que tenies, / dignes-li que és Ulisses, que Troia ha esvaït, qui va fer-t'ho, / sí, aquell fill de Laertes que a Ítaca té les estades* (1953: IX, 502-505).

⁹⁰La única ajuda que rep Ulisses és la del déu Hermes, a l'illa Eea, quan el déu li entrega la planta *móly*.

l'adormirà després de la terrible tempesta viscuda; posteriorment, alterarà notòriament la corporeïtat del seu protegit davant la mirada sorprenent de Nausica, i crearà una espessa boira al voltant d'ell que li permetrà l'entrada a la sala reial d'Antínous. Aquestes intervencions d'Atenea tindrien, en aquest sentit, un únic objectiu: recuperar la identitat social i personal d'Ulisses, puix que

La identidad corporal se presta a estas mutaciones súbitas, a estos cambios de apariencia. El cuerpo joven y vigoroso que con la edad deviene decrepito y débil, que en la acción pasa de la fogosidad al abatimiento, puede también ascender o descender cuando los dioses le tienden la mano, sin dejar de ser el mismo, dentro de la jerarquía de valores vitales de los cuales es reflejo y testimonio, desde el oprobio en la oscuridad y fealdad hasta la gloria en el esplendor de su belleza

(Vernant 2001: 30)

La intervenció divina de caràcter negatiu, per la seva part, respon a una funció concreta com és la de dificultar i allargar el retorn a la llar, essent la figura de Posidó, el déu del mar, la que la monopolitza. Però aquesta intervenció és molt escassa, quasi bé nul·la; només hi intervé directament davant les costes d'Esquèria. La resta de successos que endarrereixen el camí de retorn no són generades per ell, sinó que s'esdevenen, algunes, pel propi Zeus –recordem la terrible tempesta davant les costes de Trinàcia que acaba amb tota la tripulació d'Ulisses–, d'altres per la pròpia acció humana –la menja de lotus, el sac de vents d'Èol, i el sacrifici de tots els ramats del déu Sol– i d'altres pels monstres que viuen a l'espai del mite –Polifem, el rei Èol, que els hostatja un mes al seu casal, la maga Circe, o la nimfa Calipso.

Ara bé, perquè el viatge no caigui en el més absolut dels desastres, cal que el destí de l'heroi estigui absolutament marcat, ja que és l'únic que garanteix el retorn a la llar i assegura el tancament circular de l'espai de la identitat subjectiva. Al text, el destí de l'heroi queda marcat ja al cant II, quan el vell Haliterses Mastòrida diu aquestes paraules als avariciosos pretendents:

A ell [Ulisses] se li va complint cada cosa / tal com jo li predeia llavors que els argius s'embarcaven / cap a Ilion, i amb ells se'n va anar l'enginyós Ulisses. / Deia que patiria molts mals, que perdria els seus homes / fins al darrer, i al cap de vint anys, ignorat de tothom, / arribaria al casal

(1953: II, 171-176)

Aquest vaticini és revel·lador perquè ja anuncia, abans i tot de la guerra de Troia, el viatge que haurà d'experimentar Ulisses sobre el mar; però també esdevé una mostra fantàstica de

la metàfora del destí mitològic, que en l'*Odissea* pren la forma de viatge de retorn (o *Nostos*), i que per Otto Friedrich Bollnow, s'assimila a la necessitat d'acompliment d'una missió:

El movimiento doble del partir y del volver adquiere un carácter mucho más concreto. El partir no es un movimiento arbitrario en el espacio, sino que el hombre parte para realizar algo en el mundo, para alcanzar una meta, en resumen, para cumplir una misión; pero cuando la ha cumplido, vuelve a su morada como si fuera su sitio de reposo

(Bollnow 1962: 60)

Recordem sobretot l'episodi de la *Nekia*, quan Ulisses rep els consells de Tirèsias. Com adverteix Tirèsias, la única forma per gaudir d'una mort dolça, (...) *aclaparat sota una vellesa ufanosa* (1953: XI, 136), és obtenir el perdó del déu que sorolla la terra a través d'aquest ritual que l'obliga a transportar la imatge del mar a un espai absolutament contrari a aquest últim. Ara bé, la vida dels herois no està predeterminada completament, ja que el destí no és un fenomen rígid, sinó ambigu i oscil·lant; com a joc de possibilitats i d'eventualitats, el destí es veu sovint amenaçat per trastorns esporàdics, com és l'assassinat d'Agamèmnon, o la possible mort d'Ulisses quan naufraga davant les costes d'Esquèria:

Homero tenía una idea muy amplia de la complejidad de la vida: prefería lo múltiple a lo lineal, lo multiforme y abigarrado a lo único; y quería que, frente a la suerte, el ser humano tuviera la sensación o apetencia de ser libre

(Citati 2008: 75-76)

Però, i això és important, un cop feta l'elecció del camí, el curs que seguirà és ja irrevocable. En aquest sentit, els déus no poden alterar arbitràriament el curs del destí, tot i que aquest operi per mitjà dels déus; dit d'una altra manera, el poder del destí no és personal i malgrat tenir un poder idèntic a la voluntat deífica, es situa per sobre d'ella. Així doncs, el destí només existeix si les accions dels déus i la successió dels esdeveniments mostren un ordre i una continuïtat:

Vistos como un todo, exentos de toda limitación, corporeizan los dioses el poder del destino. Regulan el orden del mundo, en cuanto agentes del destino, y se hallan sujetos a él, en cuanto lo presuponen. No son dioses que hayan creado el mundo, que ya existía cuando ellos entraron en escena y tomaron posesión de él [...] Los dioses, en cuanto representan fuerzas de la naturaleza su actuación está limitada por las leyes naturales, sin que pueda modificarse fácilmente el acuerdo con el cambio de las ideas y costumbres de los hombres

(Gil 1963: 272-273)

El destí, per tant, marcaria el camí de l'heroi, i no pas la divinitat, malgrat que aquesta (sobretot la intervenció divina de caràcter positiu) segueixi la mateixa ruta. Ara bé, hi ha dues condicions inherents a la identitat heroica que complementarien el significat del destí, les quals han d'acomplir-se obligatòriament: aquests dos fenòmens són la soledat i la innocència. Efectivament, l'acompliment del destí reservat a Odisseu està, en primer lloc, condicionat per la soledat⁹¹, “la solitudine era per l'eroe una condizione intrinseca al suo stato di eroe: un presupposto etico del suo eroismo” (Privitera 2005 :20). Com es pot observar al text, l'heroi perdrà gradualment els seus camarades de viatge, alguns engolits o assassinats per monstres, d'altres morts a causa dels déus, o bé per pròpia negligència:

La perdita delle navi e dei compagni fu per Odisseo una sventura altamente funzionale, perché gli offrì l'occasione di vincere i pretendenti da solo. La sorte dei compagni doveva essere tragica, perché il valore di Odisseo potesse rifulgere

(Privitera 2005: 20)

El segon fenomen és la innocència. Al llarg del text, Ulisses és vençut per la son, una son que arriba en moments transcendents per a l'èxit o el fracàs del viatge. Si fem memòria, recordarem tres instants crucials en què aquest succés fa acte de presència: un primer instant quan salpen de l'illa d'Eòlia en direcció a casa i Ulisses s'adorm, moment que aprofiten els seus companys per obrir el sac de pells, regal d'Èol, i destapen la fúria dels vents que el retornen de nou a Eòlia; un segon quan, aturats forçosament a l'illa de les Vaques del Sol, Odisseu s'adorm sota una arbreda mentre els seus companys sacrifiquen i devoren els ramats del déu Sol; i un tercer que s'esdevé quan Ulisses és acompanyat a Ítaca per una embarcació feàcia. Als tres instants comentats, doncs, s'acompleix el mateix procés: Odisseu és vençut per una son dolça que l'eximeix de qualsevol culpabilitat davant l'actuació dels seus dissortats companys, tot i que l'error els retorna a l'espai del mite. El segon i el tercer exemple, però, contenen la particularitat que el càstig és només pels qui transgredeixen les normes dels déus, uns per menjar-se els ramats sagrats i uns altres per acompanyar l'heroi a casa seva sa i estalvi.

⁹¹ Recordem el prec de Polifem al seu pare Posidó quan Odisseu escapa del monstre d'un sol ull: “Ou-me, Posidó, que la terra tens, cabellblau! / Si verament et sóc fill i et vanes d'esse' el meu pare, / dona'm que Ulisses, que Troia ha esvaït, a casa no torni, / sí, aquest fill de Laertes que a Ítaca té les estades! / O si el destí és el que el seus estima revegi i atenyi / el seu palau als de sostre i la seva terra paterna, / tard retorni i amb mal, perduda tota la colla, / en un vaixell manllevat, i trobi penes a casa (1953: IX, 528-535).

Quin paper juga l'espai en la construcció de la identitat en aquest entramat espacial de l'*Odissea*? Queda clar que el gran element que enllaça els dos espais antitètics analitzats és, evidentment, el mar. Ara bé, com hem pogut comprovar, sobre les seves il·limitades esqueses tenen lloc tots els fenòmens que hem pogut desenvolupar fins aquí i que intenten representar un món que s'encavalca entre la quotidianitat de l'ésser subjectiu de l'antiguitat grega, i un espai mitològic que continua viu en la ment i el cor dels individus, però que cada cop participa menys en el seu esdevenir. Ambdós espais, no cal dir, determinen la construcció de la identitat subjectiva d'aquest període; però, insistim, és el mar l'únic element capaç de transportar el record dels temps passats a l'espai quotidià que ocupa l'individu grec, i qui permetrà copsar, a través del viatge, tot aquest complex entramat: "el agua es el movimiento nuevo que nos invita a un viaje nunca realizado" (Bachelard 2005: 102), convertint-se, sense cap mena de dubte, en el vertader fil conductor de l'epopeia.

L'espai de la quotidianitat és l'espai que ocupa la humanitat, l'espai de la llar, la comunicació, l'hospitalitat:

El mundo de los hombres comedores de pan del que proviene Ulises y al que quiere retornar incansablemente es el de Ítaca, Pilos, Esparta, Argos y muchas otras tierras. En él se extiende "la tierra dadora de trigo" y apacientan las grandes manadas: en él, el viajero capta de un vistazo los "trabajos de los hombres": esos campos en los que hay que esforzarse penosamente para que crezcan los cereales que, molidos y cocidos, forman lo que Homero llama el "tuétano del hombre". Con el pan, se come la carne de los animales sacrificados, compartida en porciones iguales, y se bebe vino: todo festín exige estos alimentos verdaderamente humanos.

Ese espacio cultivado también está socializado. Por regla general, en él el hombre no está solo ni aislado. Se inscribe en una genealogía; es miembro de un *óikos*, que es a la vez una morada, un sistema familiar y una estructura de poder; pertenece a una comunidad (...)

Este espacio plenamente humano también está estrechamente circunscrito. No se trata sino de modestos cantones, separados por vastas extensiones salvajes y a los que el mar une y divide a la vez. Dominio de Poseidón, el mar "estéril" es un espacio familiar y peligroso, en el que nadie se aventura nunca con placer (...)

En el interior mismo del mundo de los hombres comedores de pan es posible delimitar zonas cada vez más distantes. En primer lugar, la más familiar, señalizada por el viaje de Telémaco desde Ítaca hasta Esparta y el regreso de Néstor desde Troya hasta Pilos. Más lejos, en un segundo círculo, la de los viajes de Menelao y Ulises el cretense. Esta región abarca a Creta, situada "en medio del vinoso mar", y se extiende hasta las costas de Fenicia, con sus marinos rapaces y bribones Libia (...) y Egipto, un país "del que no hay esperanzas de volver / una vez que os arrastran las tempestades / más allá de un mar que, de tan peligroso y vasto, / las aves no pueden pasar dos veces en un año". Más lejos aún, tocamos la

zona de los confines, morada de los últimos hombres: los etíopes, visitados por un Poseidón pero también por Menelao; los cimerios, ocultos en las brumas del Océano, y los feacios, los de las mágicas naves, que sólo Ulises puede reconocer

(Hartog 1999: 38-39)

Dins aquest espai circumscrit de la quotidianitat podem entreveure dues identitats subjectives, liderades per Penèlope i Ulisses, les quals ocupen un món dividit entre l'espai interior, fix, de la llar, i l'espai mòbil que representa el mar. És un fet indubtable que la societat de la Grècia arcaica és eminentment patriarcal, on “el individuo es identificado por su reputación, su identidad social” (Cabrera y Olmos 2003: 249). Tanmateix, la figura de Penèlope, tot i que no és una figura cabdal en l'esdevenir del relat, sí esdevé crucial a l'hora de representar la importància que té la llar en aquesta època:

En contraste con el espacio libre del exterior –resplandeciente de sol y luz durante el día, oscurecido por una opacidad angustiosa durante la noche– el espacio del hogar, femenino y sombreado, implica, en el claro-oscuro del hogar, seguridad, tranquilidad

(Vernant 2013: 163)

La llar representa l'anclatge, l'origen on la subjectivitat se sent segura, i des d'on parteix cap a l'exterior. Aquest arquetip de la feminitat s'assimilaria a la deessa Hèstia, que com bé defensa Jean-Pierre Vernant (2013), representaria allò interior, tancat i fix, en contraposició amb la figura del déu Hermes, que com recordem, simbolitzava l'exterioritat, l'obertura, la mobilitat, i per sobre de tot, el contacte amb quelcom diferent a sí mateix. Transcrivim de nou el fragment de Vernant:

La tensión (...) dentro de la representación arcaica del espacio: el espacio exige un centro, un punto fijo, de valor privilegiado, a partir del cual se pueden orientar y definir las direcciones por completo diferentes cualitativamente; pero el espacio se presenta al mismo tiempo como lugar del movimiento, lo que implica una posibilidad de transición y de paso de un punto cualquiera a otro

(Vernant 2013: 139)

Però Penèlope és més que això. La reina d'Ítaca, filla de la raó, té una identitat doble, i una complexa vida interior, incerta, dubitativa. Al llarg dels episodis on podem veure les gestualitats, els moviments i les expressions de Penèlope observem que la seva personalitat s'assembla a la d'Ulisses, “(...) Una calculadora y razonadora impertérrita (..) mientras habla, una fuerza secreta que actúa en su interior, razona, trama, maquina, calcula y engaña,

exactamente igual que Ulises” (Citati 2008: 256); Tanmateix no és igual, sinó que més aviat es contradiu i es complementa amb la personalitat del seu marit, com bé defensa el mateix Citati:

Marido y mujer son semejantes y distintos: se contradicen y complementan. Penélope sueña, Ulises no (...); Penélope está sometida a los dioses, mientras que Ulises coincide con su propio destino; Penélope vive en la inconsciencia, ignorando sus impulsos secretos, mientras que Ulises transforma lo inconsciente en consciente; ambos calculan, desconfían, engañan, mienten y ponen a prueba. De este juego intrincado de semejanzas, desemejanzas y reflejos naces la profundísima concordia entre marido y mujer

(Citati 2008: 256)

Ulisses també habita aquest espai segur de la llar representat per Penèlope; és precisament des d'aquí d'on pren el camí de l'exterioritat, del mar, que el transporta per sobre de les seves amples esquenes allà on cap mortal ha arribat. Però, ¿qui és Ulisses? El diccionari etimològic de la Mitologia Grega en línia de la Università degli Studi di Trieste, defineix el nom d'Odisseu (Ὀδυσσεύς) com a “estar enutjat, aïrat amb algú, odiar”. La definició que aporta Enzo Gatti, emperò, resulta més paradoxal, ja que separa els dos mots que componen l'antropònim *Odyssens*: *Ódos*, que significaria camí, itinerari, via, i *Zeus*, que es relacionaria amb el mot jove. Aquesta definició tindria diverses interpretacions: en primer lloc la idea d'itinerari entesa com a origen i exploració primigènica, el que obre; en segon lloc el que fa camí i recorre una via ja anteriorment explorada. Gatti, doncs, uniria l'antropònim i la figura de l'heroi homèric en una sola direcció: el *nostos*, obertura i tancament d'un viatge avesat al retorn, i sobretot, al destí inviolable del subjecte com a fonament explicatiu de l'existència.

Com defensa François Hartog, és el viatge de retorn el que fa d'un “jefe aqueo, particularmente hábil en discursos y engaños (...) el héroe de la Resistencia, el *Polytropos*, al conferirle un lugar excepcional, análogo al que la *Iliada* le asignó a Aquil·les: por los siglos de los siglos” (1999: 29). Segons Privitera, *Polytropos*

Significa “che molto rigira o raggira o aggira”, e implica intelligenza pratica, astuzia e prontezza nel trovare vie d'uscita. Implica l'attitudine a “rigirare” le cose o a “rigirare” gli altri a proprio vantaggio. Implica l'attitudine a “raggirare” gli altri ingannandoli. E implica, infine, l'attitudine ad “aggirare ed evitare” gli ostacoli

(Privitera 2005: 50)

El personatge d'Ulisses, per tant, representa l'astúcia, la prudència, la fortuna i el coratge, sobretot quan

Consiglia ai suoi di partiré dalla terra dei Ciconi: lo è quando trascina sulle navi quei compagni che volevano restare a mangiare il cibo dei Lotofagi (...) è sfortunato: in vista di Itaca è colto dal sonno, e così i suoi uomini, avidi e illusi, squarciano lotre dei venti facendo scatenare una furiosa tempesta (...) è prudente, ma non riesce a mettere in guardia i compagni: e così tutte le navi sono distrutte nel porto dai Lestrigoni, meno la sua (...) Coraggioso è tra Scilla e Cariddi

(Privitera 2005: 32-33)

Però Ulisses també es resigna al destí que els déus li han marcat; aquesta submissió li permet sobreviure, amb una sorprenent força anímica, a tota mena d'adversitats que el viatge l'imposa, i a les quals s'hi enfronta “en su lucha solitaria a su finita humanidad e, incluso, a su identidad heroica, identidad que es a la vez afirmación, deseo, negación y recuperación, obstáculo y ayuda en su largo viaje hacia sí mismo (Cabrera y Olmos 2003: 264). I és que la seva ment coneix, a través de l'experiència viscuda de primera mà, les passions: el desig de tornada, el sofriment, l'ansietat, l'angoixa, les fatigues, els terrors més excelsos i vils, la humiliació a casa seva. Aquests coneixements, però

Engendran su arte suprema: la paciencia obstinada, el valor de soportar. De ese modo aprende la compasión y la justicia, y aquello que los dioses pretenden de nosotros más que nada: que aceptemos todo cuanto nos mandan, aunque sea la más atroz de las desgracias. Ulises aguanta, agacha la cabeza hasta el fondo. Nunca dice no; no protesta, no se rebela, vive en armonía con su destino; y de esa aceptación profunda extrae, si no gloria, sí una serenidad grave

(Citati 2008: 97)

La figura d'Odisseu només es pot entendre a través d'una condició subjectiva, característica d'aquesta època, com és la de la comunicació. Al llarg del seu periple sobre el mar, Ulisses s'apropa a monstres, deesses, ànimes de l'Hades, i es comunica amb totes aquestes figures de la mitologia: “Ulises quiere conocer a toda cosa esa realidad [curiositat, que origina quasi tots els perills del seu viatge] (...) con su manto flexible y lleno de colores, ve –es decir, conoce, según los griegos– todas las cosas” (Citati 2008: 98-99). Aquesta curiositat, cal remarcar, només es pot produir a través de la mirada: “Ulises es el que ha visto y sabe porque ha visto, lo que indica de entrada una relación con el mundo que está en el núcleo de la civilización

griega: el privilegio del ojo como modo de conocimiento (Hartog 1999: 12). L'experiència viscuda, tant a nivell físic com també emocional, del món circumdant, converteix l'heroi en un símbol ambivalent de dues naturaleses que ara comencen a comunicar-se entre elles, el mar i la terra, el “valor de símbol de la civilització fundada en el mar, símbol del *nomos* del oceàno opuesto al de la tierra” (Boitani 2001: 15), i esdevé per aquesta condició un heroi-frontera:

En sus viajes y por el movimiento mismo de un retorno sin cesar contrariada y diferido, Ulises traza los contornos de una identidad griega. La rodea. Marca las fronteras (entre lo humano y lo divino, por ejemplo) o, mejor él, el Resistente, las experimenta y las prueba, a riesgo de perderse totalmente en ellas. Móvil, sacudido por las olas y siempre obligado a volver a partir, es en sí mismo un hombre-frontera y un hombre-memoria. Llegas hasta lo más remoto, el punto más allá del cual ya no habría retorno posible

(Hartog 1999: 13)

En l'experiència de la identitat homèrica cal destacar un passatge transcendental on l'heroi toca fons i albira de nou la seva identitat. El passatge en qüestió s'esdevé a la riba d'Ogígia. Recordem-lo: (...) *assegut riba mar, plorava, en el lloc on solia, / cortrencant-se a força de plors i gemecs i tristesa / [i guaitava la mar infecunda, estil·lant vives llàgrimes]* (1953: V, 82-84).

Odisseu plora desconsoladament; les seves llàgrimes brollen del rostre compungit i lentament es perden en la superfície del mar. Odisseu no gosa mirar el mirall que li retorna el reflex del qui no és, perdut en la immensitat del mar que l'envolta. Observa l'horitzó, allà on resta amagat el seu destí: la tornada a la casa del seu pare. La seva mirada es dilueix conjuntament amb la fina línia que separa els dos espais que envolten el subjecte: la incommensurabilitat d'un cel plegat de déus, que el manté aïllat en aquesta illa, i aquell espai líquid, voluble, on infinitat de direccions desorienten el viatge de retorn. Als versos que continuen, veiem un heroi que “mira amb una expressió determinada”, una mirada nostàlgica d'algú que, lluny de la seva pàtria, manté la seva personalitat intacta malgrat l'espai feréstec i perillós que l'envolta. I és que, com diu Fernando Savater,

El héroe nunca duda de quién es, para así poder, finalmente, llegar a serlo. Hay por lo tanto fidelidad a la memoria del héroe, de donde viene la fuerza y la determinación. Recordar el origen equivale a no olvidar por qué salió uno de casa

(Savater 1983: 123)

Però ara, ajagut a la riba d'Eea, l'individu de les mil cares, “precisamente porque tiene tantas figuras y metamorfosis y se vuelve siempre en todas direcciones” (Citati 2008: 187), no sense la ferotge lluita interna que això comporta, aconseguix no abaixar la mirada cap aquell mar amenaçador. Aquest acte té una intencionalitat molt clara: evitar observar el reflex que l'espera allà sota, perquè sap que serà *Ningú* fins que el destí s'acompleixi. El temps, tanmateix, s'escola entre els seus membres, essència del subjecte homèric: veure's al mirall i identificar-se exigeix una operació mental on el subjecte és capaç d'objectivar-se i separar l'interior de l'exterior. La relació d'un amb sí mateix i el coneixement del ser no poden establir-se directament, i romanen atrapats en la reciprocitat d'ésser i ésser vist; Odisseu ho sap, i sap que el seu destí està lligat a la consecució de la seva pròpia identitat, perduda entre els plecs de la superfície del mar. Per això, assegut a la riba, l'heroi, desconsolat, plora davant un espai mancat de l'única riba que no pot trepitjar, ja que la voluntat principal d'Ulisses és la cerca de ribes, unes ribes que l'apropin a la civilització, allà on domina l'ésser humà.

De la mateixa manera, l'heroi rebutja l'oferiment més gran que pot obtenir un ésser mortal: la immortalitat i l'amor etern que li entrega la dea Calipso. En un dels moments més crucials de tot el poema, Odisseu demana a la dea que el deixi tornar a la pàtria, reintroduir-se de ple en la vida humana, tornar a ser un ésser mortal, “su voluntad de volver a Ítaca, de no olvidar el día de regreso, va a la par con la elección resuelta de su condición de mortal” (Hartog 1999: 27).

Així, el mirall del mar, “matriu d'allò simbòlic”, acompanya la recerca de la identitat d'un Odisseu transformat en símbol, i que davant de Polifem es fa dir *Ningú*, i que podria respondre, com defensa Blumenberg (2003b), a una antiga concepció màgica segons la qual indicar el nom significava exposar-lo a tot allò que pogués venir. L'heroi, cal dir, ja esdevé *Ningú* quan Atenea el transforma, a la rocosa platja d'Ítaca, en un vell indigent, una imatge que manté fins l'últim sospir d'aquells pretendents que cobejen el cos de la seva dona (recordem que només es mostra com a Ulisses davant el seu fill). Aquesta alienació només queda superada quan, amb l'ajuda del seu fill, aconseguix acabar amb tots els pretendents. Ara bé, el fet més transcendental d'aquest camí de retrobament amb la seva identitat subjectiva i social és que aquesta condició de *Ningú* l'acompanya fins l'acte més íntim i gloriós de la seva existència, quan Penèlope i Ulisses es fonen en una anhelada i eterna abraçada davant el llit nupcial, vint anys més tard.

El periple d'Odisseu és, sense cap mena de dubte, “una prueba iniciática, un viaje cognoscitivo y autocognoscitivo” (Chiarini 1992: 91), on l'objectiu principal serà la redefinició del subjecte enfront un espai que no domina, però que necessita experimentar, conèixer, encerclar i familiaritzar. Aquest subjecte, mortal, subjugat a les apetències del pa i de la carn d'animals prèviament sacrificats, busca per davant de tot marcar “su territorio, efímero y al que siempre es menester reconquistar, entre los dioses y las bestias” (Hartog 1999: 37); per aconseguir aquesta fita, la subjectivitat grega d'aquest període, inquieta i curiosa, s'obre amb valor cap a un món desconegut situat al del·là de l'horitzó conegut i entra en contacte amb tot allò que els envolta:

Al acercarse a zonas de confines, hacia los límites del ecúmeno, el viajero no dejará de describir pueblos extraños, sabios admirables o salvajes temibles, situados en la frontera entre lo humano y lo no humano, y luego, aún más allá, seres insólitos, incluso francamente monstruosos (...)

Los griegos al decir el otro, pudieron pensarse a sí mismos: interrogarse, afirmarse, darse el papel más destacado y el primer lugar, e incluso dudar de sí mismos, pero a la vez seguir siendo los dueños del juego

(Hartog 1999: 17)

Aquesta obertura experimental, emperò, necessitarà ser traslladada i relatada. Per això és fonamental traçar una identitat que sobrevisqui als més difícils reptes imposats pels déus, que tot i estar cada cop més allunyats de l'espai quotidià, intenten mantenir l'ordre del món filat per ells a través d'una figura com la d'Ulisses, al qual li posterguen la tornada, amb la intenció de mostrar al nou individu el seu propi passat, i àdhuc la seva història vista des dels albors de la civilització grega, que ara s'obre a un nou espai de domini subjectiu. En aquest espai obert pels déus “van a inscribirse la experiencia del otro y se desplegarán, en el movimiento de un relato, las grandes peticiones de la antropogía griega” (Hartog 1999: 30).

La intenció d'Homer, doncs, serà configurar un personatge que reverteixi el significat de l'heroi de forma dràstica, probablement per assegurar la seva supervivència al capdavant del clan, que és un element fonamental d'aquesta nova figura heroica. En aquest sentit, els fenòmens de desorientació, incertesa i desesperança que Odisseu experimenta reiteradament, esdevenen claus d'identitat subjectiva des del moment en què han d'ésser necessàriament viscuts per assegurar el sentit del *nostos*, i tancar el cercle espacial que defineix la identitat, la qual es manifesta, insistim, en el reconeixement del subjecte a través de la paraula humana. Només a partir d'aquesta transmissió oral l'heroi se sentirà identificat, i podrà traspasar l'antic arquetip heroic de l'epopeia per un subjecte més humà, experiencial i comunicatiu. Aquest traspàs identitari s'iniciarà quan Ulisses escolti, per veu de Demòdoc, l'enaltiment de

la seva figura, convertint-se d'aquesta manera en un heroi cantat en vida, no només pertanyent a un clan, sinó essent ell mateix el líder d'aquest. Però serà amb el relat de les aventures, contades pel propi Ulisses, quan podrem assistir a l'eclosió de la nova identitat subjectiva d'aquest període de la Grècia arcaica.

4.4 [Conclusions](#)

Aquesta primera macroseqüència ha centrat el seu anàlisi en un dels espais naturals per antonomàsia, el mar. Quan parlem d'espai natural parlem d'espai existent per sí mateix i aliè al propi individu; un espai feréstec, com hem pogut comprovar al llarg d'aquest anàlisi, que la subjectivitat intenta per tots els medis reconèixer, identificar i familiaritzar.

Dèiem que aquest espai natural, salvatge, terrible i capriciós ha estat el gran protagonista d'aquesta macroseqüència. Ho ha estat gràcies sobretot a la veu d'un poeta immortal i transcrita literàriament en una de les obres fonamentals de la civilització occidental, l'*Odissea* d'Homer. Les vies exploratòries que s'han triat per analitzar la representació del mar a l'*Odissea* han partit de la dimensió, la superfície, i l'estructura d'aquest espai natural, i alhora les hem desplegat respectivament en tres horitzons temològics concrets: la representació d'un mar incommensurable i inabastable que dimensionalment ofereix una gran multiplicitat de camins on dirigir-se; una superfície homogènia capaç de desorientar de tal forma l'individu que l'incapacita per trobar nous destins que l'apropin a la llar; i finalment, una volubilitat estructural, atraient i engolidora, que amaga rere el seu horitzó incognoscible quelcom indeterminat que resta fora de la dominació subjectiva, però que alhora atrau indefectiblement l'individu cap als seus dominis. En contraposició a aquesta representació espacial del mar, hem analitzat un seguit d'eines elaborades per la subjectivitat a l'hora de reconèixer, identificar i familiaritzar l'horitzó que s'obre rere l'espai del mar, i que àdhuc condicionen la construcció de la identitat subjectiva d'aquest període de la civilització occidental. Aquestes eines les hem anomenat *restitucions de sentit* segons la definició que en fa Hans Blumenberg, i les hem desenvolupat a partir de cinc factors clau: la intervenció divina, el destí, la innocència, i dos d'absolutament cabdals que rauen amalgamats sota el títol "la paraula homèrica". Si els tres primers corresponen a factors aliens a la pròpia identitat d'Ulisses, lligats al control dels déus i àdhuc del destí, els dos següents donen prioritat a condicions purament subjectives: en primer lloc, al llenguatge, entès l'eina comunicativa per excel·lència i vertader valor de la subjectivitat grega; en segon lloc, a la gran revolució literària succeïda en aquest moment: el relat.

Tots els factors tenen un punt de partida: el viatge; aquest viatge, totalment obligat, es pressuposa essencial per a la voluntat dels déus, els quals volen transmetre un missatge clar i evident per a tota la col·lectivitat: la irreductibilitat del destí sobre tota vida humana, i el càstig expiatori que suposa la violació d'aquest destí filat pels propis déus. I per demostrar aquesta fèrria inviolabilitat, el poeta tria la figura d'Ulisses, l'home de les mil cares, de gran ardit i un viatger incansable, però també l'home sofert i resistent, que accepta els designis dels déus malgrat que això pugui comportar la seva mort.

Aquesta figura humana no és un personatge qualsevol, sinó el líder i l'heroi d'un clan escollit pels déus grecs; tanmateix, no és un heroi com Aquil·les, el més gran i immortal de tots, sinó d'un altre tarannà. Per Aquil·les l'heroi és un ésser solitari, no el líder de la col·lectivitat; així mateix, desdenya el poder dels déus i aspira a ser un d'ells, nega el destí i es burla de la mort, la qual aspira aconseguir amb plena joventut, i ésser cantat i recordat eternament. En canvi, Ulisses representa una nova identitat, comunicativa, col·lectiva, social i experimental, i que té en la mirada l'origen del coneixement; és una identitat, en resum, que necessita escoltar les seves gestes en vida.

Però també és una identitat basada en la memòria i en una consciència de pertànyer a una família, a una ciutat. Aquesta última particularitat només es pot transmetre a través de dues vies, les quals ja havíem enunciat anteriorment: en primer lloc, l'únic canal de transmissió reconeixible per la identitat, el llenguatge humà, dotat aquest, és important recalcar, per unes regles de conducta pròpies de la subjectivitat, com són la comunicació i l'hospitalitat; i en segon lloc, el relat. Aquest últim, això és essencial, ha d'estar contat pel mateix protagonista, de manera ordenada i pautaada, seguint un fil que uneix els episodis i que conclou amb la *restitució de sentit* de la pròpia identitat.

Quin paper juga el mar en aquest viatge? Perquè tots aquests factors s'assoleixin cal la participació activa d'un canal de transmissió que pugui, en primer lloc, transportar el llenguatge, i en segon lloc, oferir un nexa d'unió entre espais dispersos i antagònics entre sí, que com hem vist a l'*Odissea*, es divideixen en dos: l'espai mitològic, ocupat per criatures i monstres de l'imaginari col·lectiu, i l'espai de quotidianitat, propi de la subjectivitat.

En aquest sentit, el mar es conjugaria com un canal de comunicació, això sí silencios, on la paraula homèrica s'hi trasllada, i amb l'objectiu de conèixer i mostrar a la resta del món allò que s'amaga rere l'horitzó d'aquest espai voluble i incommensurable.

En la següent macroseqüència, que s'inicia tot seguit, analitzarem un altre dels espais naturals més representatius de la literatura occidental, el bosc, un espai absolutament protagonista als *roman* artúrics de finals del segle XII.

5. *AVENTURE*

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
chè la diritta via era smarrita.

Ah quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

Tant' è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch' io vi trovai,
dirò dell' altre cose ch' i' v' ho scorte.

Io non so ben ridir com' io v' entrai,
tant' era pieno di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai (I,1-12)

Ma poi ch' i' fui alpiè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,

guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.

Allor fu la paura un poco queta
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch' i' passai con tanta pietà.

E come chei con lena affannata

uscito fuor del pelago alla riva
si volge all' acqua perigliosa e guata,

così l'animo mio, ch' ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.⁹²

El Dant camina meditant per un abrupte vial tot envoltat d'ombres silencioses que segueixen les seves maldestres passes; de sobte, alça la vista i examina el paisatge que l'envolta: no sap quan ni com ha arribat allà, no reconeix l'entorn, està perdut, allunyat de la civilització; tot és feréstec i indeterminat. S'angoixa. Tot i la por que l'abraona, el desig de sortir d'aquell espai tenebrós el fa agilitzar les passes; prest arriba al peu d'una collada banyada pel sol on hi veu un pas “d'on mai no n'ha sortit persona viva”.

Als versos següents el Dant recula, però l'aparició d'uns animals salvatges li barren el pas. Davant d'aquell atzucac, i perduda tota esperança, apareix de sobte l'esperit del gran Virgili, que l'acull sota el seu mantell protector i l'ànima a seguir les seves passes a través d'aquest “pas dolent” que s'interna cap a les entranyes de la terra, i que recorre el meravellós camí espiritual que travessa l'Infern, el Purgatori i el Paradís.

“Naturalment que tots aquests versos són símbols”, remarca Josep Maria de Sagarra (2000: 15-24) al comentari del primer cant; tanmateix, no podem obviar que dits versos “simbòlics” plasmen, amb una força inusitada, les profundes impressions d'immensitat, de tenebror, de soledat, i de caos, que aquest fascinant i misteriós espai anomenat *selva oscura* despertaven en l'ànima de l'immortal escriptor florentí.

⁹²“Al bell mig del camí de la nostra vida / vaig retrobar-me en una selva obscura, / del dreturer vial la passa eixida. / Ai, dir com era, serà feina dura, / tot aquell bosc salvatge, i aspre, i fort, / que al pensament renova la paüra! / De tan amarg, és gairebé la mort. / Mes, per tractar del bé que hi descobria, / d'altres coses abans cal fer pont. / No sé bé com el peu se m'hi perdia, / tant era desesmat de son pesada / al punt d'abandonar la dreta via. / Però, arribant al peu d'una collada, / allí on tenia fi la vall del dol, / que em va deixar la sang tan esverada, / vaig aixecar la vista al meu redol, / i guaito la muntanya, ja amb l'esquena / mig abrigada per la llum del sol. / Aleshores la por, feixuga i plena, / que al llac del cor m'havia mantingut / aquella nit passada amb tanta pena, / s'apaivagà, i com l'home esmaperdut / que amb defici del mar se'n va a la riba / i es gira per guaitar el perill agut, / encara l'ànima meva fugitiva / es tombà, contemplant el pas dolent, / d'on mai no n'ha sortit persona viva.” (Alighieri, Dante *La Divina Comèdia*. Traducció de Josep Maria de Sagarra Barcelona: Quaderns Crema, 2000 pàgina 9)

Diu Gastón Bachelard, que al bosc “(...) no hace falta pasar mucho tiempo (...) para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que nos hundimos en un mundo sin límite. Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está” (Bachelard 2013: 222). És un fet innegable que l'ésser humà ha mostrat sempre una certa inquietud davant dels espais frondosos y feréstecs del bosc, “vast, stretching across the continent like domes of darkness and the indifference of time” (Harrison 2008: 61). Però alhora, el bosc també ha despertat una gran fascinació degut al seu caràcter misteriós i salvatge.⁹³

Si tanquem els ulls i intentem imaginar imatges representatives de l'Edat Mitjana, el més segur és que per la nostra ment apareguin dues de molt cristal·lines: la primera seria la d'un castell de grans proporcions situat sobre el pujol d'una muntanya, i estandard onejant al vent al capdamunt de les seves torres punxegudes; l'altre, que complementaria aquesta bucòlica imatge, seria la d'un frondós i profund bosc, extens i inacabable, que envolta el castell imaginat. Independentment que aquestes imatges estiguin condicionades pel cinema modern, el cert és que a l'Edat Mitjana ambdues imatges es convertiren els escenaris predilectes dels escriptors d'aquell període.

En aquest període de la civilització occidental es comença a emprar el concepte de *foresta* o *forestis*, en francès *forêt*, per definir l'espai del bosc. El mot *forêt* apareix per primer cop en un diploma de l'any 648, concedit a l'abadia de Stavelot-Malmédy i atribuït a Sigisbert III, on es definia el bosc com un espai immens, desolador i salvatge. Reproduïm el fragment concret: “en nuestro bosque llamado Ardenne, vasta soledad donde se reproducen los animales salvajes” (Le Goff 2008: 39). Segons Robert Pogue Harrison, la paraula *foresta* tindria l'origen en el vocable llatí *foris*, “outside” –el verb llatí *forestare*, segons l'autor, es definia com “to keep out, to place off limits, to exclude” (Harrison 1993: 69). Aquest mateix autor situa aquesta definició a l'època merovíngia, quan el bosc tingué una significació de caràcter lúdic, i àdhuc jurídic:

(...) During the Merovingian period in which the word *foresta* entered the lexicon, kings had taken it upon themselves to place public bans on vast tracts of woodlands in order to insure the survival of their wildlife, which in turn would insure the survival of a fundamental royal ritual – the hunt

(Harrison 1993: 69)

⁹³ En aquesta mateixa dualitat incidí Marc Bloch a l'article “Une mise au point: Les invasions” publicat a *Annales d'Histoire Sociale* l'any 1945 i del qual se'n fa ressò Jacques Le Goff: “la selva repelía y a la vez era deseable. En tantos aspectos tan inhóspito, la selva distaba mucho de ser inútil” (Le Goff 2008: 40).

També ha defensat aquesta hipòtesi Jacques Le Goff, tot i que ell identificaria el terme *forêt* amb l'expressió *silva forestis*,⁹⁴ “bosque que depende del tribunal real” (Le Goff 2008: 39). Sigui com sigui, el que sembla clar és que el bosc, a l'Edat Mitjana, tenia una significació especial pels guerrers, o *bellatores*, els quals intentaven adquirir aquest terreny erm per dur a terme les seves activitats de cacera.

Tanmateix, el bosc no fou només un espai de caràcter lúdic i jurídic, com hem citat anteriorment, també esdevingué un espai de caire espiritual i agrícola. Charles Higounet ho posà de relleu a l'article “Les Fôrets de l'Europe occidentale du V^e au XI^e siècle”. Higounet definia el bosc com un espai de frontera, i alhora, cita Le Goff

(...) De refugio para los anacoretas que acudieron allí a buscar el desierto (*eremum*), refugio para los vencidos y los margiles: siervos fugitivos, asesinos, aventureros, bandidos. Pero la selva era también útil, preciosa, puesto que era una reserva de presas de caza, un espacio para la recolección de los frutos de la tierra

(Le Goff 2008 :40)

El mateix Le Goff insisteix, que dins d'aquest espai, tant *bellatores*, *oratores* com *laboratores*, es dirigiren “sobre todo a la selva para aislarse, para comportarse como hombres de la *naturaleza* al huir del mundo de la *cultura* en todos los sentidos de la palabra” (Le Goff 2008: 40).

El moviment de fugida cap a la soledat del bosc fou plasmat a la literatura del segle XII d'una forma simbòlica, com testimonia el *Tristany de Béroul*, on el bosc quedà representat com a refugi quasi bé paradisiac. Serà però a les obres de Chrétien de Troyes (i de forma especial al *Cavaller del Lleó*, com veurem més endavant), quan el bosc adquirirà una categoria espacial, material i simbòlica determinant, i on la nova identitat subjectiva, personificada en la cavalleria, eclosionarà, gràcies sobretot a un impuls quasi bé instintiu d'abandonament de “(...) la cámara matrimonial, la casa del padre, la corte. Introducir un cambio, un brusco giro, dejar a un lado la pereza, la comodidad. Confrontarse con el mundo, ofrecerse para que el mundo hable” (Cirlot 2005: 39). Aquesta reflexió de Cirlot incideix en dos conceptes clau de la literatura del segle XII, que definim breument tot seguit, però que podrem analitzar oportunament al final d'aquesta macroseqüència: per una part, l'*aventure* com a fonament

⁹⁴ Aquesta expressió de *silva forestis* equivaldria també a “the unenclosed woods outside de walls” (Harrison 1993: 69).

principal de l'existència cavalleresca; i per l'altra, la representació dels dos espais de la societat medieval, antitètics però interdependents, que fonamenten la construcció de la identitat subjectiva d'aquest període, el bosc i la cort.

Històricament, el pensament del segle XII es caracteritzà per una dualitat existencial entre les forces del bé i les forces del mal, deguda sobretot al fracàs de la segona creuada, succeïda l'any 1146, poc després del cisma eclesial (1130); però també convé esmentar l'amenaça política i econòmica que representaven una monarquia i una burgesia eminentment centralitzadores. Aquesta fricció político-social facilità el desplegament d'un nou ideal de civilització, i àdhuc d'unes noves costums, on el combat contra el mal es traslladà al món ideal de la novel·la artúrica, “que representó el símbol de las nuevas aspiraciones, pero también y más implícitamente la imagen que tenía de sí misma la caballería cortés” (Köhler 1990: 88). La forma ideal d'enfrontament amb aquesta realitat espacial, hostil i amenaçant, fou l'*aventure*.

El terme *aventure*, procedent del llatí *adventus / eventus*, apareix per primer cop al segle XI. En un interessant estudi d'Elena Eberwein, i que recull Erich Köhler, l'investigadora insistí en el caràcter religiós i espiritual del concepte en posar de relleu la unió existent entre *aventure* i *evenio / eventus*, “término en el que se expresa la referencia constante a un poder inatacable, extranjero y perteneciente al más allá” (Köhler 1990: 62), i entre *aventure* i *advenio-adventus*, entès aquest últim en un sentit religiós “igual que existe un parentesco esencial entre la comunión de los santos y la *aventure*” (Köhler 1990: 62).

Altres estudis com els de A. Viscardi i R. Locatelli han intentat definir l'*aventure* a través del seu estret lligam amb les obres de Chrétien de Troyes. Segons A. Viscardi, cita Köhler, “los héroes de Chrétien buscan en la aventura la prueba non per obbedire a ispirazione divina, ma per deliberazione della loro autonoma volontà” (Köhler 1990: 62). Per la seva part, R. Locatelli, segons paraules de Köhler, considera que “*aventure* es en Chrétien no sólo la búsqueda de una prova di valore e di virtù, sino también, como reconoce, la ricerca di felicità perduta” (Köhler 1990: 62).

Erich Köhler emprà tres estudis anteriorment citats per aprofundir en el significat de l'*aventure*. En les primeres aparicions del mot al conjunt de poemes titulat *Vie de Saint Alexis* (segle XI), el terme significa destí, sort o atzar. Aquesta significació d'atzar adquireix un matís de <<fortuna>> individual amb els *roman courtois*, ja al segle XII, quan l'estil de vida cavalleresca, que fins llavors corresponia a un heroisme col·lectiu, transformà la batalla en

un combat singular emprès per un individu excepcional. Aquest estil de vida, on el fet d'armes s'havia convertit en el pla d'acció principal, adquirí la categoria de “favor que el destino depara al héroe” (Köhler 1990: 63), la qual cosa afavoria la interpretació que “el hombre ya no está ligado al destino solamente como miembro de una colectividad [com havien exemplificat les epopeies clàssiques, tal com hem vist en l'estudi sobre l'*Odissea*], sino como individuo en el que se decide la suerte de la propia comunidad” (Köhler 1990: 63).

Amb el *roman courtois*, el significat d'atzar s'interpretarà des de dues vessants: com a confirmació i recompensa en el bon sentit i com a càstig en el dolent. Aquesta doble interpretació és el resultat, segons el criteri de Köhler, d'una complexa modificació política i espiritual de l'estament guerrer, el qual veu en l'acció guerrera una *raison de vivre*, més que no pas un deure amb el senyor feudal. Així, aquest nou sentit de la vida militar comportà irremeiablement una legitimació moral de la funció guerrera que la mateixa creuada de l'any 1146, per si sola, no havia pogut aconseguir. D'aquesta manera, el nou sentit de la vida militar s'insertaria, en paraules de Köhler,

(...) en el hecho de armas del caballero individualizado y errante y le confiere en la *aventure* una legitimación moral cuya necesidad histórico-política se hace patente de forma inequívoca en la fusión de los conceptos <<destino-azar>> y <<hecho de armas>>

(Köhler 1990: 63)

El resultat d'aquest moviment estratègic sobre l'ordre de la cavalleria, mancada aquesta de mitjans propis viatja de torneig en torneig i de combat en combat, engloba “todas sus formas de manifestación y subordina los sucesos de la vida errante a una imagen ideal del hombre que constituye el ser mismo del caballero” (Köhler 1990: 64). En aquest sentit, el concepte *aventure* tindrà el significat, als *roman courtois*, d'un mitjà de perfeccionament individual, exemplar per a la comunitat, i una possibilitat constant de restablir l'ordre. A l'apartat destinat a l'anàlisi del text aprofundirem sobre el concepte.

Pel que fa a la representació de l'espai, al segle XII, aquest estava dividit en dos espais perfectament delimitats, duals i polaritzats, i protagonitzats pel bosc i la cort. Cal incidir però, que a l'Occident Medieval la gran oposició espacial no s'esdevingué entre la ciutat i el camp,

(...) sino que el dualismo fundamental de cultura y naturaleza se expresa más a través de la oposición entre lo que es construido, cultivado y habitado (ciudad, castillo, aldea) y lo que es propiamente salvaje (mar, bosque, que son los equivalentes occidentales del desierto oriental), universo de los hombres en grupos y universo de la soledad

(Le Goff 2008: 49-50)

La cort, en aquest sentit, de caràcter familiar i civilitzat, seria concebuda com “el espacio de la colectividad donde el individuo se encuentra integrado en la sociedad y en la cultura” (Cirlot 2005: 42-43). Köhler, per la seva part, defineix la cort com el centre neuràlgic des d'on parteixen les aventures i allà on finalitzen; per l'autor, la cort també representaria un indret per la pau i la justícia, i l'espai des d'on conduir l'existència personal cap a la perfecció. Des d'aquest punt de vista, la cort està concebuda “fantàsticamente en los esplendores de una existencia refinada y de objetivos heroicos”. Ara bé, si se l'observa més detingudament, segons argumenta Köhler, la cort

(...) se revela como una vasta institución de manutención de la caballería, que halla su justificación en el hecho de que conduce a cumbres insospechadas de realización de las más nobles perfecciones humanas concebidas según los cánones del estamento

(Köhler 1990: 40)

L'estructura cortès, entesa com a l'anticipació de l'espai modern, i “enfrentado a ese mundo enfermo de los castillos feudales o de los monasterios, centros ambos disociados de la vida real y caprichosamente aislados de las exigencias concretas del momento” (Ruiz-Doménec 1984: 17), estava encapçalada pel príncep, essència del principi d'identitat cortesana i detentor per naturalesa de tres funcions supremes, això és, la regeneració material, la cohesió social i la saviesa celestial.⁹⁵ Sota aquesta figura reial es situava el poder eclesiàstic, l'aristocràcia, i un ordre revolucionari que havia crescut rere el caduc sistema feudal: la cavalleria.

El concepte de cavalleria és un fenomen certament complex i de caràcter multiforme, adverteix Jean Flori (2001). Tot i que no entrarem en profunditat sobre el tema –emplacem a recórrer els treballs del mateix Flori, de Georges Duby, de Franco Cardini, de Dominique Barthélémy, entre d'altres– si que considerem oportú exposar alguns dels elements que la defineixen i que ens resultaran útils a l'hora d'analitzar el text seleccionat.

Existeixen diverses corrents històriogràfiques sobre l'origen i la formació de la cavalleria. Una primera seria de caire mutacionista, defensada per, entre d'altres, Georges Duby, Jacques Le Goff, Pierre Toubert o Pierre Bonnassie, els quals insisteixen que la formació de la cavalleria s'hauria desenvolupat, de forma gradual, dins un context de profunda ruptura de la societat occidental (succeïda aproximadament cap a l'any 1000), la qual provocà el declivi de l'autoritat reial, dels principats i dels comtats, i una emancipació política, militar, administrativa i judicial

⁹⁵ Aquests tres elements s'han de veure com quelcom emanat de l'estructura de la consciència religiosa, del principi de llibertat, d'individualitat i de responsabilitat personal.

comandada pels senyors i pels seus *milites* (cavallers). Aquesta emancipació, seguint els autors citats, s'acompanyà de desordres provocats per la pressió d'uns cavallers sortits de les capes inferiors de l'aristocràcia (però també de mitjans més humils), que aprofitaren el buit de poder per imposar amb la força de les armes usos, exaccions, taxes i censos a les desarmades poblacions camperoles; i al servei militar i retributiu destinat a imposar ordre sobre les capes inferiors, no gensmenys, es facilità la formació d'una nova classe emergent, la cavalleria, que exempta d'aquestes taxes, s'allunyà progressivament de la massa camperola per apropiarse a les classes aristocràtiques i fondre's amb la noblesa.

La segona corrent, contrària a la primera, és la proposada per l'autor Dominique Barthélémy. Aquesta corrent negaria la ruptura social i política de la tesi mutacionista i discreparia sobre la confiscació gradual del poder per part dels cavallers sorgits de les capes més humils de la societat. Com ha manifestat el mateix Barthélémy, i cita Flori, la cavalleria es confondria amb la noblesa i el poder,

(...) no solamente porque los términos *milites* y *nobiles* serían intercambiables, sino porque la palabra caballería, que se aplicará a toda la aristocracia, no sería más que un término para designar el derecho a gobernar. La aristocracia lo compartiría con el rey, que desde este punto de vista, tendría solamente un poco más de *chevalerie* que los demás. Caballería, nobleza, aristocracia y poder serían en el fondo, y para simplificar, una sola y misma cosa

(Flori 2001: 10)

Una tercera corrent seria la defensada per l'historiador alemany Karl-Ferdinand Werner (transcrita a Flori), que considera la cavalleria un ordre d'origen romà i principalment de caràcter administratiu, sobretot si es té en compte el vocable *militia*, que durant el Baix Imperi designava “al conjunto del servicio público y administrativo, jerarquizado y disciplinado según el modelo militar” (Flori 2001: 10). Per Werner, doncs, entrar a la cavalleria comportava el desenvolupament d'un exercici de funció pública al servei de l'Estat.

L'última proposta és la del propi Jean Flori, que es decantaria per una conjunció de diversos aspectes provinents de les corrents anteriors. Flori, seguint les diferents corrents interpretatives, defineix la cavalleria el resultat d'una progressiva fusió, dins la societat aristocràtica i guerrera de finals del segle X i principis del segle XI,

(...) de numerosos elementos de orden político, militar, cultural, religioso, ético e ideológico. Estos elementos proporcionan poco a poco a la entidad esencialmente guerrera (...) los rasgos característicos de lo que se ofrece a la vista de todos durante el siglo XII: la caballería, la noble corporación de los guerreros de elite, en trance de transformarse en corporación de nobles caballeros, provista de una ética que le es propia, antes de llegar a ser una institución moral, una ideología y hasta un mito

(Flori 2001: 11)

Totes aquestes interpretacions accepten un progressiu sorgiment, al llarg del segle XII, d'un autèntic ordre cavalleresc que hauria aflatat des de les capes aristocràtiques (però també de rang inferior), quan els senyors feudals, superats per una important eclosió demogràfica, instauraren el costum de casar únicament els primogènits per així evitar dividir el patrimoni. Aquesta decisió motivà l'aparició forçosa dels *jeunes* o *invenes*, joves cavallers provinents de les famílies aristocràtiques de la França medieval, als quals Georges Duby dedicà un influent article publicat a la revista *Annales*, l'any 1964, on es desenvoluparen certs aspectes força indicatius d'aquest particular grup social.

Per Duby, la *jeunesse* es definiria “comme la part de l'existence comprise entre l'adoubemen et la paternité” (Duby 1964: 835); en aquest sentit, descartaria la definició de *jeunesse* des d'un punt de vista d'edat (mots com *puer*, *adulesentulus*, *adolescens* o *imberbis* substitueixen aquest matis juvenil) i la situaria dins “l'appartenance à une classe d'âge et une certaine situation dans la société militaire et dans les structures familiales, pouvait recouvrir une large portion de l'existence chevaleresque” (Duby 1964: 836).

Duby observa que en els textos de l'època aquesta *jeunesse* presentava un caràcter marcadament impacient, turbulent i inestable; aquesta *jeunesse*, afegeix Duby, estaria imbuïda d'un profund sentiment d'*ennui*, resultat d'unes injustes “règles de gestion du patrimoine aristocratique” (Duby 1964: 841), que els privava de “tout espoir d'hoirie certaine” (Duby 1964: 841). Aquest caràcter violent i trencador justificaria, sense cap mena de dubte, l'acció de l'errància cavalleresca, que impulsa a la *jeunesse* a “mouvoir (...) pour prix et aventures quérir, pour prix et pour honneu conquérir” (Duby 1964: 836). Així, l'errar es converteix en una acció necessària per a la consolidació de la identitat cavalleresca, i àdhuc un *studia militiae*, reflex aquest de la progressiva militarització de la societat d'aquest període, que veuria en la “vocation militaire de l'aristocratie, les stimulations d'ordre biologique, et tout ce qui tient à l'âge même de ces hommes” (Duby 1964: 839), un mirall on reflectir-se.

La *jeunesse* cavalleresca, doncs, mancada de terres i d'esposa (*mulier*), i dedicada a l'errància i a la vida de torneigs, “esa especie de actitud antropológica ante el mundo en busca de aventuras

y centrando su destino en la realización de una conducta de la errancia” (Ruiz-Doménec 1984: 217), s'anirà consolidant de forma gradual fins al punt d'esdevenir un “ordo cerrado”, en paraules de Köhler (1990: 71), un “reagrupamiento de la caballería en una institución, basada sobre la nobleza de sangre y consagrada a través del rito religioso de la investidura cavalleresca.” Aquest “ordo cerrado”, que estaria lligat a la figura del príncep, tenia una missió específica: “(...) proteger la Iglesia, combatir la deslealtad, reverenciar el sacerdocio, proteger al pobre, mantener la paz, verter la propia sangre y, si fuera necesario, entregar la propia vida por los hermanos” (Ruiz-Doménec 1984: 18).

La progressiva institucionalització de l'ordre cavalleresc arriba al seu zenit cap a l'any 1170, quan esclata un procés irrefrenable de legitimació liderat per la *intelligentzia* del moment, destinada a

(...) Tejer una red de significaciones, entendidas con creciente intensidad como modernas, que obligaron a la buena sociedad a cumplir con el destino propuesto en la trama intelectual enraizada tras la caballería. Las vivencias más hondas configuraron un estado de desprendimiento de lo antiguo, entendido como lo caduco, extraño e inútil

(Ruiz-Doménec 1984: 10)

Aquest moviment, cal incidir, accelerà la voladura del sistema feudal i imposà un nou ordre de classificació social que formà part de la consciència col·lectiva, dins la qual s'hi inserirà la cavalleria, entesa com una realitat històrica, segons ha defensat Ruiz-Doménec (1984). En aquest procés d'institucionalització de l'ordre cavalleresc, els ideals de la cavalleria es consolidaren gràcies al paper dels poetes, que volgueren posar fi a aquest món de crisi social i institucional i aixecar-ne un de nou comandat per les escoles intel·lectuals. Amb l'objectiu d'afiançar les classes socials en ascens –els ministerials, els curials i els administradors territorials–, i alhora oferir “una solución definitiva a la revuelta de ese grupo de jóvenes, guerreros célibes, segundones de las grandes familias aristocráticas, que dedicaban la mayor parte de su vida al asalto, la rapiña y el saqueo” (Ruiz-Doménec 1984: 17), les classes intel·lectuals crearen un procés d'aprenentatge envers el nou món cortesà i els seus valors cavallerescos, fonamentals per a la construcció i la consolidació de la identitat subjectiva d'aquell moment. Aquest complex entramat polític, social i cultural, que es va consolidant al sí de la cort, el trobarem evidentment al camp de la literatura, erigida com l'autèntica eina de transformació i d'institucionalització d'un nou model d'estat on la cavalleria ocupa un espai privilegiat dins el poder cortès. Vegem-la.

La literatura cortesana ha estat definida com literatura d'evasió. Més enllà de les connotacions que es vulguin trobar en aquesta categorització, és indubtable que aquesta temàtica literària donà forma, com hem dit al paràgraf anterior, a una nova dimensió cultural, social i política, i fixà la idea de la cavalleria cortesana. No cal dir que l'art literari, convenientment espiritualitzat, fou la primera pedra per a l'assoliment del valor de la cavalleria, la qual fructificà gràcies a la unió entre la doctrina de la *translatio studii*, és a dir, la transmissió de la saviesa de l'Antiguitat, i la nova dimensió de la idea imperial –de la qual en són bona mostra obres com el *Roman d'Enees* o el *Roman de Thèbes*– concebuda pels nous prínceps cortesans. Aquesta idea, inspirada principalment per la ideologia de l'Església, buscava alimentar l'esperança d'un món civilitzat, moralment bo i estèticament bell, dirigit a assegurar un futur al projecte cavalleresc, i àdhuc mostrar, per una part, a l'aristocràcia feudal en la soledat dels seus castells, i per l'altra, la grandesa d'un passat custodiat per l'Església. Amb aquesta iniciativa s'intentava enfortir la imatge del príncep, però alhora convertia el poder eclesiàstic en el sosteniment del nou edifici monàrquic.

Per a dur a terme aquest complex procés polític i cultural, l'elit promogué una “nueva generación de autores que escribían en latín y en su lengua vernácula las excelencias de los príncipes, sus señores” (Ruiz-Doménec 1984: 16), i que amb les seves obres reflectiren el que estava succeint a la moderna cort medieval. Aquest mecenatge, promogut per les classes benestants i eclesiàstiques, imbuïdes d'un sentiment particular producte del procés d'individuació i d'interiorització que s'estava duent a terme dins la cort, començà a donar els seus fruits amb les primeres obres cavalleresques, els *roman*, inscrits dins un procés singular en el qual les literatures en llengua vulgar abandonaren l'oralitat per adoptar l'escriptura, i en poc temps aquesta es veié envaïda per un pla de construcció absolutament revolucionari, la ficcionalitat.

Fou, doncs, a través dels *roman*, “(...) obras de clara tradición celtica impulsadas por una especie de devoción, de hondo contenido religioso, aunque formalmente secular, profano, y hasta mítico, de sensibilidad hacia la ternura de los actos humanos, de incardinación a los principios monásticos del Cister” (Ruiz-Doménec 1984: 22), que la cavalleria assumí nous recursos per a modelar els ideals de conducta social de la classe dominant i disciplinar-la; l'objectiu, tal i com havia afirmat Hegel, no era només servir al rei, sinó per sobre de tot, a l'Església: aquests temes eren l'Amor, l'Honor i la Fidelitat, perfectes ideals de la monarquia, i àdhuc embellits per les noves costums de la cort amb les quals la cavalleria cortesana pogué reflectir la idea sobre la monarquia de la seva època a través d'un mirall corrector,

(...) un espejo para evitar que la buena sociedad terminara enloqueciendo por los asaltos irracionales contra los antiguos modelos de ordenación social (...) De este modo la caballería alcanzó una solidez definitiva y se convirtió en la institución preferente de la clase dominante. Dejó de ser una idea situada en los márgenes más utópicos de los oficionarios y los moralistas de la Iglesia y alcanzó la realidad suprema de convertirse en la imagen cortesana del mundo

(Ruiz-Doménec 1984: 17)

La novel·la cortesana, en el seu conjunt, pressuposava “de forma esencial el consentimiento de las distintas capas de la caballería a una forma de vida que engloba los diferentes intereses en un medio cortés común” (Köhler 1990: 34). Aquest mitjà cortès comú s'instal·là en una cort concreta, màgica, un indret de *joie* situat al dellà del món, impossible de localitzar, “un mundo sin lugar, no conoce dificultades de aprovisionamiento y se abstrae, mediante su concentración en la corte, de la problemática de la enfeudación, transportándola a un universo moral” (Köhler 1990: 37). Aquest món de *joie*, espai de felicitat i de benestar suprems, on totes les tensions eren superades de forma absoluta, fou l'indret de seguretat circumdant i de recompensa (per les accions realitzades) de la cavalleria cortès, liderada per la llegendària⁹⁶ figura del rei Artús. Aquesta figura, tot i no ser cabdal en l'anàlisi del text del *Cavaller del Lleó*, creiem oportú donar-ne una breu pinzellada.

A les primeres novel·les artúriques compostes durant la segona meitat del segle XII ja en llengua vulgar,

(...) Se halla el recuerdo fuertemente deformado de acontecimientos ocurridos en Gran Bretaña en los siglos V y VI. El héroe principal de éstas es un tal *dux Arturus*, jefe romano-bretón que lucha en el norte de la gran isla contra las invasiones de los Pictos (...) y, sobre todo, contra las de los pueblos germánicos y escandinavos, venidos del mar. Este *dux Arturus*, más o menos legendario, se transformó con el paso de los siglos en el rey Arturo, soberano del prestigioso reino de Logres, asimilado a la Inglaterra primitiva, y en cuya corte se reúnen los mejores caballeros del mundo, aquellos a los que más tarde se llamará los caballeros de la Mesa Redonda

(Pastoreau 2006: 321)

⁹⁶ Un apunt interessant sobre la llegenda ens l'aporta F. Lanzoni (*Genesis, svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Roma 1925). Estudiós del tema, Lanzoni definí la llegenda “como un *ingrandimento ideale de la realtà*. Tal idealización de la realidad, en un principio ilimitada, concibe el pasado desde la perspectiva del presente, no en el sentido de lo verosímil sino desde una alegorización que posee el carácter obligatorio de una verdad suprema” (Köhler 1990:16)

Al llarg del segle XII, aquesta figura i tot el què l'envolta, enriquida per aspectes folklòrics i cèltics, es convertí en una vertadera institució històrica, i un ancestre dinàstic primordial per a les cases nobles que s'estaven disputant el tron d'Anglaterra.

Dues obres de dos membres provinents de l'estament eclesiàstic esdevindran el punt de partida de les novel·les cavalleresques que s'aniran difonent durant aquest segle i el següent. La primera obra fou la del clergue Geoffrey de Monmouth, que a petició del rei Enric I Beauclerc, escrigué l'any 1139 *Història del reis de Gran Bretanya*. En aquesta obra, considerada per A. Becker, cita Köhler, un “libro de aventuras, mentiroso pero genial a su manera” (Köhler 1990: 17), Geoffrey dona la categoria de sobirà universal a Artús. La segona obra fou la d'un canonge de Bayeux, anomenat Wace, que cap a l'any 1155 redactà una història similar a la de Geoffrey, titulada *Roman de Brut*, i dedicada, en aquest cas, a la gran Elionor d'Aquitània, esposa d'Enric II Plantagenet. Aquesta obra, més que la de Geoffrey, marcà els nous elements distintius i específicament de la cortesia del moment, i esdevingué la clau per la creació de novel·les completament centrades en la figura del rei bretó i dels principals cavallers que l'envoltaven, d'entre les que es destaquen les obres de Chrétien de Troyes, com la que veurem a continuació.

5.1 *Yvain ou Le Chevalier au Lion*⁹⁷

El relat *Yvain ou Le Chevalier au Lion* s'inicia a l'interior de la cort del rei Artús, a Carduel (Gal·les), centre del món de la cultura cortesana. Aquest inici té una data ben significativa: la festivitat de Pentecosta⁹⁸.

Diversos membres de la cavalleria reial es troben reunits davant les portes de la cambra reial tot esperant la sortida d'Artús; un d'aquests membres, el noble cavaller Calogrenant, centra l'atenció del grup quan es disposa a relatar una meravellosa història personal, succeïda set anys enrere, una història terrible i alhora seductora, que engloba “el valor de la apertura al mundo de uno de los mejores caballeros. De sus peligros. De sus grandes riesgos” (Ruiz-Doménec 1984: 239). El cavaller inicia la història amb aquestes paraules:

Il avint, pres a de .vi. ans, / Que je, seus comme païsans, / Aloie querant aventures, / Armés de toutes armeüres / Si com chevaliers devoit estre; / Et trouvai un chemin a destre / Par mi una forest espesse. / Mout y ot voie felenesse, / De ronses et d'espines plaine; / A quel qu'anui, a quel que plaine, / Ting chile voie et chel sentier. / A bien pres tout le jour entier, / M'en alai chevauchant ainsi, / Tant que de la forest issi, / Et che fu en Brocheliande. / De la forest en une lande / Entrai, et vi une breteche / A demie lieue galesche⁹⁹

(1994: v. 175-192)

Un cop aconsegueix travessar el camí, no sense grans dificultats, albira al dellà una fortificació, apareguda com per art de màgia, al bell mig del bosc legendari de Brocelianda (a l'Armòrica). Només arribar davant els alts murs del castell copsa la figura del senyor, apostat sobre el pont, que de seguida el rep amb joia i honor. Tot seguit, es desencadena un sistema de conducta, quasi bé ritual, que “exige que uno cumpla con las reglas de la

⁹⁷La reproducció en francès dels diversos textos del *Cavaller del Lleó* estan extrets de l'edició crítica del manuscrit B.N. f. fr. 1433, traduït per David F. Hult i publicat l'any 1994. Cadascun dels textos reproduïts conté, així mateix, la seva pròpia traducció al català, plasmada als punts al peu. Aquesta traducció, realitzada per Meritxell Simó, l'hem extret del text publicat l'any 2013 per Quaderns Crema.

⁹⁸ Pels cristians, la festivitat de Pentecosta, que es celebra 50 dies després de la Pasqua, representa la commemoració del descens de l'Esperit Sant sobre els apòstols de Crist, i marca el naixement de l'Església.

⁹⁹ Heus aquí, ara fa més de set anys, que jo, tot sol, tal com va el camperol, anava buscant aventures armat amb tot l'arnès, com escau a un cavaller, i vaig trobar un camí a la meva dreta que travessava una forest espessa. El camí era molt dolent, ple de bardisses i matolls, i vaig patir penes i treballs per poder seguir-lo. Vaig cavalcar d'aquesta manera quasi tot el dia fins que vaig sortir del bosc. Això va passar a Brocelianda. En sortir del bosc, vaig entrar en una landa i vaig albirar una torre que devia estar, com a molt, a mitja llegua gal·lesa (2013: 9)

hospitalidad y el otro las acepte obedientemente para poder proseguir su destino” (Ruiz-Doménec 1984: 24).¹⁰⁰

El cavaller és (...)desarmer fu adroite, *Qu'ele le fist et bien et bel*¹⁰¹ (1994: v. 230-231), vestit còmodament per una bella donzella, que el conduceix a (...)seoir el plus bel praelet du monde, *clos de bas mur la reonde*¹⁰²(1994: v. 238-240); allà ambdós personatges s'hi asseuen i reposen fins el sopar.

En despuntar l'alba, l'heroi artúric s'acomia de tothom i s'endinsa al bosc a la recerca “de encuentros peligrosos que le permitirán poner en juicio su prueba” (Auerbach 2011: 144). El camí el conduceix a una clariana, on es troba davant d'una escena fantàstica:

L'ostel gaires eslongié n'oi / Quant he trouvai en .i. essars / Tors sauvages et esperars / Qui s'entrecobatoient tuit, / Et demenoient si grant bruit / Et tel fierté et tel orgueil, / Se je le voir dire vos vueil, / Que de paour me trais arriere, / Que nule beste n'est plus fiere / Ne plus orgueilleuse de tor. / Uns vilains qui resamboit mor, / Grans et hideus a desmesure, / Issi tres laide creature / Qu'en ne porroit dire de bouche, / Illuec seoit seur une çouche, / Une grant machuse en se main. / Je m'apochay vers le vilain, / Et vi qu'il eut grosse la teste / Plus que ronchins nē autre beste, / Chevez mellés et front pelé, / S'ot bien .ii. espanes de lé, / Oreilles moussues et grans / Aussi com a .i. oliffans, / Les souchis grans et le vis plat, / Iols de çüette et nes de chat, / Bouche fendue comme lous, / Dens de sengler agus et rous, / Barbe noire et grenons tortis, / Et le menton aers au pis, / Longue eskine torte et bouche.¹⁰³

(1994: v. 276-305)

Calogrenant s'apropa decidit al *villain*, i ambdós es miren detingudament. L'heroi, per trencar el gel, pregunta al vilà si és un ésser bo o dolent, i aquest respon que és un home que guarda les bèsties d'aquest bosc. El vilà, tot seguit, pregunta a Calogrenant quina mena d'home és i què cerca, i aquest el contesta:

¹⁰⁰ Aquest ritual de conducta no és nou, ja l'havíem pogut observar a l'anàlisi de l'*Odissea*.

¹⁰¹ (...)desarmat destrament, amb cura i elegància (2013: 10).

¹⁰² (...)seure en un prat, el més bell del món, tancat tot al voltant per un mur de poca alçària (2013: 10)

¹⁰³ No me n'havia allunyat gaire quan vaig trobar un guaret on braus salvatges, óssos i lleopards lluitaven entre ells fent un brogit espantós i amb tanta ferocitat i acarnissament, que, si us he de dir la veritat, vaig recular una mica, perquè no hi ha bèstia més ferotge i orgullosa que el brau. Un vilà que semblava un moro, un ésser molt i molt lleig, tan monstruós que no es pot descriure amb paraules, s'estava assegut sobre una soca amb una gran maça a la mà. Quan m'hi vaig atansar, vaig veure que tenia el cap més gros que el d'un rossí o el de qualsevol altra bèstia, els cabells embullats, el front pelat, de quasi dos pams d'ample, les orelles peludes i grosses com les d'un elefant, les celles enormes, la cara enfonsada, els ulls de mussol, el nas de gat, la boca fesa com un llop, les dents de senglar, esmolades i vermelles, la barba roja, els bigotis recargolats, el mentó enganxat al pit i l'esquena gran, encorbada i geperuda (2013: 11)

-Je sui, çou vois, uns chevaliers / Qui quier che que trouver ne puis; / Assés si qui et runes ne trais. / -
Et que vaurroies tu trouver? / -Aventures, pour esprouver
Ma proeche et mon hardement / Or et pri et quier demant, / Se tu ses, que tu me conseilles / Ou
d'aventure ou de merveilles. 104

(1994: v. 356-364)

Després de l'intercanvi de paraules, l'horrible *villain* respon no saber res d'aventures per aquell indret, però que prop d'on es troben existeix una font on

N'en revenroies pas sans paine, / Se tu ne rendoies son droit. / Chi pres trouveras orendroit / Un sentier qui la te menra. / Tout droit la droite voie vam / Se bien veus tes pas employer, / Que tost porroies desvoier: / Il y a d'autres voies mout. / La fontaine venras qui bout, / S'est ele plus froide que mabres. / Ombres li fait li plus biaux arbres / C'onques peüst faire Nature. / En tous tans le fueille li dure, / Qu'il ne le pert pour nul yver. / Et s'i pent .i. bachin de fer / A une si longue chaaine / Qui dure dusqu' en la fontaine. / Les la fontaine trouveras / Un perron tel com tu venras, / Mais je ne te sai dire quel, / Que je n'en vi onques nul tel, / Et d'autre part une chapele / Petite, mais ele est mout bele. / S'au bachin veus de l'iaue prendre, / Et desus le perron espandre, / La venras une tel tempeste, / Qu'en chest bos ne remaurra beste, / Chevreus ne dains ne chiers ne pors; / Nis li oisel s'en istront hors, / Car tu venras si fort froier, / Venter, et arbres pechoier, / Plovoir, toner, et espartir, / Que se tu t'en pues departir / Sans grant anui et sans pesanche, / Trop seras de meilleur chaanche / Que chevalier qui i fust onques¹⁰⁵

(1994: v. 370-405)

Calogrenant, seguidament, es dirigeix amb decisió a l'indret citat i ruixa el graó de (...) *fu d'une esmeraude perchie aussi com une bouz*¹⁰⁶ (1994: v. 422-423); de sobte, una ferotge tempesta es desferma damunt d'ell: (...) *je quidai bien estre mors des fourdres qu'entor moi caoient, et des arbres qui depechoient*¹⁰⁷ (1994: v. 444-446).

¹⁰⁴ Jo sóc –va respondre Calogrenant– un cavaller que busca el que no pot trobar. He cercat molt i no trobo res. / –¿I què voldries trobar? / –Una aventura, per posar a prova la meua vàlua i el meu coratge. Et prego i et demano que, si tens coneixement d'alguna aventura o d'algun prodigi, m'ho diguis” (2013: 12)

¹⁰⁵ No tornaràs fàcilment, a menys que t'avinguis al costum que regeix l'indret. Molt a prop trobaràs un camí que t'hi portarà. Segueix sempre el camí recte si no vols errar els teus passos, perquè hi ha molts altres camins i podries desviar-te fàcilment. Veuràs com bull la font, malgrat que és més freda que el marbre. Li fa ombra l'arbre més bell que hagi pogut crear Natura. Les seves fulles perduren sempre i cap hivern no pot endur-se-les. De l'arbre penja un vas de ferro lligat amb una cadena llarga que arriba fins a la font. Al costat de la font trobaràs un graó de pedra. Ja el veuràs, jo no sabria descriure-te'l, perquè mai no n'he vist cap d'igual. A l'altre costat hi ha una capella petita però molt bonica. Si omplis el vas d'aigua i l'aboques damunt el graó veuràs desencadenar-se una tempesta que foragitarà totes les bèsties de bosc: cabirols i cervols, daines i senglars, fins i tot els ocells fugiran. Cauran llamps i el vent arrencarà els arbres enmig d'una terrabastada de pluja, trons i llampecs. Si aconsegueixes allunyar-te'n sense esforç ni grans patiments, hauràs tingut més bona fortuna que els cavallers que hi han anat abans (2013: 13-14).

¹⁰⁶Era una maragda buidada com una bóta (2013: 14).

¹⁰⁷ (...)cent vegades vaig creure que em mataven els llamps i els arbres que em queien al voltant (2013: 15).

En un breu espai de temps, la tempesta desapareix i tornen la calma, i la bellesa feréstega i sublim, a l'espai de la Font. El repòs, emperò, és curt: *Tant y fui que j'oi venir Chevaliers, che me fu avis; Bien cuidai què il fussent dis, Tel noise, tel frain demenoit. Unz seuz chevaliers qui venoit*¹⁰⁸ (1994: v. 476-480). Aquest cavaller desconegut, desfermat per la destrucció del seu bosc, exclama fora de sí:

Vassaus, mout m'avés fait, / Sans deffiance, honte et lait. / Deffier me deüssiés vous, / S'il eüst querele entre nous, / Ou au mains droitiure requerre, / Ains que vous me meüssiés guerre. / Mais se je puis, sire vassaus, / Seur vous en remaurra li maus / Du damage qui est parans. / En viron moi est li garrans / De mon bos qui est abatus¹⁰⁹

(1994: v. 489-499)

Ambdós cavallers s'enfronten violentament, però el combat acaba de la pitjor manera per l'heroi Calogrenant, que derrotat i humiliat, retorna sense honor a la cort artúrica.

D'entre els espectadors privilegiats que ha escoltat el relat hi ha el cavaller Ivany, cosí de Calogrenant, que només escoltar les últimes paraules del relat, decideix venjar l'afront soferta al bosc de Brocelianda i restituir l'ultratge sofert per la seva família, responent d'aquesta manera a la importància de la consciència de parentesc, que és qui en definitiva desencadenarà l'acció de l'*Aventure*, com bé diu Ruiz-Doménec (1984: 266), “los linajes se estrechan en estas condiciones porque la naturaleza de su raza y de su memoria colectiva les re-clama vengar de alguna manera el fracaso, el error, de uno de sus miembros”.

El rei Artús, assabentat del relat per la seva esposa Ginebra, ordena que abans no passin quinze dies partirà cap a la Font amb tots els cavallers; però Ivany, que no està disposat a esperar tant temps, decideix impulsar-se cap a l'aventura, i sense informar ningú de la cort, abandona el refugi cortesà en direcció al món exterior, tot

Par montaignes, et par valees, / Et par forés longues et lees, / Par lieus estranges et sauvages, / Si passa maint felons passages, / Et maint perilz, et maint destroit, / Tant qu'il vit le sentier estroit / Plains de ronces et d'oscurtés. / Et lors fu il asseürés / Qu'il ne porroit mais esgarer¹¹⁰

(1994: v. 761-769)

¹⁰⁸(...) al cap de poc vaig sentir arribar uns cavallers; tanmateix, només m'ho va semblar, ja que l'únic cavaller que venia feia tant d'estrèpit que, pel soroll, vaig imaginar que devien ser-ne uns deu (2013: 15).

¹⁰⁹(...)Vassall, m'heu ofès sense repte, i m'heu causat un greu ultratge. Si en teníeu cap motiu, hauríeu hagut de desafiar-me, o almenys reclamar el vostre dret abans d'agredir-me. Però si puc, senyor vassall, us faré pagar tot el mal que m'heu ocasionat i que no podeu negar, car al voltant meu en teniu la prova, en la destrucció del meu bosc (2013: 16).

¹¹⁰(...) Travessant muntanyes i valls, boscos immensos i paratges orcs i agrests. Després de passar per molts indrets traïdorencs i gorges perilloses, va trobar la senda estreta, fosca i atapeïda d'espines. Aleshores va tenir la certesa que ja no es perdria (2013: 22)

Un cop aconseguíeu travessar l'espès camí, arriba a la mateixa fortalesa del varvassor, i a l'endemà es troba amb el *villain*, que el guia fins a la Font Encantada. Davant d'aquesta, Ivany realitza el mateix ritual que el seu cosí: vessar l'aigua sobre el graó de la Font; de sobte, apareix la figura del cavaller desconegut i remet contra Ivany. La lluita és salvatge i cruenta, però aquest cop la sort afavoreix Ivany, qui aconseguíeu esberlar l'elm del seu adversari amb l'espasa; el cavaller desconegut, atemorit i greument ferit, fuig cap als seus dominis. Ivany, esperonant el seu cavall, el persegueix fins a les portes del castell; però just quan les travessava, aquestes es tanquen i queda empresonat:

Mout angousseus et entreprins / Remest dedens la sale enclos, / Qui tout estoit chelee a clos / Dorés
et paintes les masieres / De boine oevre et de couleurs chieres. / Mais de riens si grant deul n'avoit /
Con de che quë il ne savoit / Quel part chil en estoit alés¹¹¹

(1994: v. 960-967)

Encara amb els nervis a flor de pell, Ivany veu com s'obre la porta d'una petita cambra adjacent i (...) *S'en issi une damoisele Seule, mout avenans et bele*¹¹² (1994: v. 971-972); aquesta, de nom Lunete, l'adverteix del gran perill que corre per haver ferit de mort el seu senyor. Tot i això, la donzella es mostra decidida a ajudar-lo:

N'est mie prodons qui trop doute: / Pour che quit que prodons soiés / Que n'estes pas trop esmaiés. /
Et saichiés bien, se je pooie, / Serviche et honor vous feroie, / Que vous le feistes ja moi. / Une fois
a le court le roi / M'envoia ma dame en message (...) / Mais vous, la vostre gran merchi, / M'i honerastes
et servistes (...)
Se vous croire me volés, / Ja n'i serés pris n'afolés. / Mais chest mien anel prenderés, / Et, s'il vous
plaist, sil me rendrés / Quant je vous arai delivré¹¹³

(1994: v. 996-1023)

L'aparició d'aquesta donzella, “como la que reconoce a Yvain en su pasado, y en su futuro, (...) se le aparece al caballero como su ley, como su apoyo técnico a lo largo de toda la novela” (Ruiz-Doménec 1984: 290), és crucial per l'èxit de l'aventura cavalleresca, una aventura que

¹¹¹(...) Aclaparat d'angoixa i de desesperació, monsenyor Ivany es va veure atrapat en una sala que tenia el sostre ornamentat amb claus daurats i les parets decorades amb pintures de colors. Res, però, no li recava tant com el fet d'haver perdut el cavaller (2013: 26).

¹¹²(...) en sortia una donzella de rostre bell i aparença noble” (2013: 26).

¹¹³(...)Els homes de valor no permeten que la por els domini, i vós en sou un, perquè no esteu gaire espantat. Heu de saber que, si poguéis, us serviria i us dispensaria tots els honors per correspondre al que fa temps vau fer per mi. Una vegada la meva senyora em va enviar amb un missatge a la cort del rei (...) Només vós, que ara sou aquí, em vau honorar i servir (...)

Si confieu en mi, podeu tenir la seguretat que no us agafaran ni us faran cap mal. Ara us donaré el meu anellet i només us demano que tingueu la gentilesa de tornar-me'l quan us hagi alliberat” (2013: 27).

comença en aquesta petita sala, on Lunete impartirà una classe magistral sobre els tres valors essencials de la cavalleria, l'astúcia, l'obediència i l'espera, els quals analitzarem en el punt dedicat a la representació de l'espai a l'obra.

Tornem al relat allà on l'havíem deixat, a l'interior d'aquella petita sala, acompanyant Ivany, que sense que ningú adverteixi la seva presència, aconsegueix assistir a la vetlla del cavaller desconegut gràcies a la intervenció de Lunete. En aquell petit reducte, fora de la mirada dels presents, Ivany queda encisat per la bellesa de la vídua, (...) *de si tres bele crestienne Ne fu onques plait ne parole ; Mais de duel faire estoit si fole C'a poi qu'ele ne s'ochioit*¹¹⁴ (1994: v. 1148-1151), i de la qual s'enamora perdudament:

Venjanche en a prise gregnor / Qu'ele prendre ne l'en peüst, / S'Amours vengie ne l'eüst, / Qui si douchement le requiert, / Que par les iex el cuer le fiert, (...)

Chele playe a mesire Yvains / Dont il ne sera jammais sains, / C'Amours s'est toute a lui rendue. / Les lieus ou ele est espandue / Va reverchant et si s'en hoste; / Ne veut avoir hostel ne hoste / Se chestui non (...)

est ele bien venue ; / Ci ert ele a honneur tenue, / Et ci li fait boin sejourner (...)

Mais or n'a ele pas fait chou, / Ains s'est logië en franc lou, / Dont nus ne li puet faire tort¹¹⁵

(1994: v. 1368-1409)

Ivany acomplint a la perfecció el *topos* cortesà, ha pres una decisió contundent: desposar a l'encantadora vídua. Per aconseguir-ho, obté l'ajuda incondicional de la consellera de la bella dama, la donzella Lunete, que amb astúcia convenç a la seva senyora perquè es casi de nou el més aviat possible, ja que la Font Encantada, i els dominis del castell, no quedin desprotegits. La donzella, llavors, proposa Ivany, i la dama, després de reflexionar, accepta rebre el cavaller, i si li plau, casar-s'hi. Instants després apareix Ivany, creua l'estança de palau, s'agenolla als peus de la dama i ajunta les mans en senyal d'amor tot recitant les següents paraules: *En tel que de vos ne se muet Mon cuer n'onques alleurs nel truiç ; En tel qu'ailleurs penser ne puis ; En tel que tout a vous m'otroy ; En tel que plus vos aim que moy ; En tel que pour vous, a delivre, Veil, c'il vous plaist, mourir ou vivre*¹¹⁶ (1994: v. 2028-2034).

¹¹⁴(...)ningú no ha sentit a parlar d'una cristiana de bellesa tan encisadora, tot i que es lliurava al dolor amb tal deliri que va estar a punt de matar-se" (2013: 30).

¹¹⁵(...)Ella no hauria estat capaç d'imaginar una venjança com la que ha dut a terme Amor escometent el cavaller amb les seves dolçors i ferint-li el cor a través dels ulls (...)

Aquesta és, doncs, la ferida que té monsenyor Ivany i de la qual no es guarirà mai, perquè Amor se li ha instal·lat al cor. Amor examina detingudament els llocs que ha conquerit i se'n retira; no vol altre estatge ni hoste que el que ha trobat ara (...). Ha trobat un bon alberg on rebrà tots els honors i li plau de romandre-hi (...). En aquesta ocasió ha conquerit un feu molt noble i ningú no li ho pot retreure (2013: 35-36).

¹¹⁶(...) Talment que no es pot concebre un amor més gran; talment que no podria trobar el meu cor lluny de vós, perquè mai no se'n separa; talment que no puc pensar en altra cosa, car sóc tot vostre i us estimo més que

La dama (de Landuc, i *fille au duc Landudet*, tal com enuncia Chrétien al vers 2154), afalagada per aquesta enorme expressió d'amor, accepta casar-s'hi d'immediat, una decisió crucial perquè “fait évidemment un mariage de raison, mais ce mariage de raison est aussi un mariage d'inclination” (Frappier 1969: 152), i converteix el seu amant en el defensor de “la fontaine et de maintenir la coutume” (Frappier 1969: 152).

El casament d'Ivany i Laudine coincideix amb la sortida del rei Artús en direcció al bosc de Brocelianda. La comitiva reial, amb el rei al capdavant, arriben a la Font; tot seguit, Artús realitza el ritual de vessar l'aigua i desencadenar la tempesta. Aquesta acció impulsa Ivany, que de seguida pren les armes i s'endinsa al bosc per defensar les seves noves terres i prest arriba a l'esplanada, tot ell ataviat amb una armadura que en protegeix el rostre. Ivany, sense ser reconegut, desafia els cavallers a un combat. Qui respon a aquest desafiament amb gallardia i supèrbia és el senescal del rei, el noble Kei, que desembeina l'espasa i assesta el primer cop; però Ivany, superior en destresa, venç el combat i tot seguit revela el seu nom, davant la sorpresa dels presents, que de seguida s'abracen al seu amic, i aquest els convida a visitar el seu castell.

L'estada s'estén a vuit dies entre els precés dels companys perquè Ivany retorni amb ells; especial èmfasi mostra el seu gran amic Galvany, que “inspire à son ami Yvain la défiance et la crainte de la 'recreantise” (Frappier 1969: 144). En veure la negativa del seu amic, Galvany l'exhorta:

Comment? Seroiz vos or de chix, / Che disoit mesire Gavains, / Qui pour lor femmes valent mains? / Honnis soit de Sainte Marie / Qui pour empirier sa marie! / Amender doit de bele dame / Qui l'a a amie ou a femme, / Ne n'est puis drois quë ele l'aint / Que ses pris et ses los remaint. / Chertes, encor serois iriés / De s'amor, se vous empiriés, / Que femme a tost s'amor reprise; / Ne n'oa pas tort s'ele desprise / Chelui que devient de l'empire / Sire, qui pour s'amour empire / Primes en doit vostre pris croistre. / Rompés le frain et le chavestre, / S'irons tournoier avec vous, / Quë on ne vous apiat jaolus. / Or ne devés vous pas songier, / Mais les tournoiemenz ongier / Et emprendre a fort jouter, / Quoi quë il vous doie couster¹¹⁷

(1994: v. 2484-2506)

a mi mateix; talment que, al vostre gust, estic disposat a viure i morir per vós (2013: 50).

¹¹⁷(...) Com! ¿Esdevindreu ara un d'aquells que perden la vàlua per una dona? Que Santa Maria confongui el qui es casa per empitjorar! Qui té una bella dama per amiga o esposa ha de fer mèrits per guanyar-se el seu amor, perquè és just que ella deixi d'estimar-lo tan bon punt comencen a decaure la seva fama i el seu prestigi. Certament, si descureu els vostres deures l'amor us farà patir. La dona vetlla pel seu honor i, amb tot el dret, aviat refusa aquell qui s'envileix a causa d'ella un cop ha esdevingut senyor del reialme. Ara no heu de pensar sinó a engrandir la vostra fama. Trenqueu el fre i el cabestre, que vós i jo anirem als tornejos perquè no us tinguin per un marit gelós. No és el moment de vaguejar sinó de lluitar en els tornejos, heu de deixar-ho tot i posar-vos en camí per molt que us costi (2013: 61).

Les paraules del seu amic el corfereixen; dolgut per haver abandonat d'aquesta manera la vida de l'heroi cavalleresc, Ivany demana a la seva estimada (...) *de convoier Le roy et d'aler tournoier, Què on ne m'apiant recreant*¹¹⁸ (1994: v. 2559-2561). Laudine decideix acceptar la petició del seu espòs, però amb una condició: *Se vous volés m'amour avoir, Et de riens nule m'avés chiere, Pensés du revenir arriere A tout mains jusqu'a .i. an (...) de m'amour serés mas et aves, se vous n'estes a ychel jour avec moi chaiens a sejour*¹¹⁹ (1994: v. 2570-2578)

Chrétien empra la marxa d'Ivany i la resta de cavallers per tancar la primera part de la història, advertint, a través d'una prolepsis, el següent:

S'a fait cuer d'estrage maniere / D'Esperanche, qui mout souvent / Traïst et fausse de couvent. / Ja, je cuit, l'eure ne sara / Que Esperanche traï l'ara, / Car sè il .i. seul jour trespasse / Du terme qu'il ont mis a masse, / Mout a envis trouvera mais / A sa dame trieve ne pais. / Et je quit que le passera, / Car departir nel laissera / Masire Gavains d'avec lui¹²⁰

(1994: v. 2658-2669)

Entre torneig i torneig l'any s'escola de pressa. Després d'un d'ells, on obté la victòria, Ivany i el seu gran amic Galvany tornen joiosos a la cort del rei Artús i són acompanyats a l'interior i convidats al banquet reial. Entre mos i mos, Ivany comença a reflexionar en silenci, recordant quelcom estranyament oblidat; de cop s'adona espaordit que *Com de chelui, quar bien savoit Que couvant menti li avoit Et trespasés estoit les termes. A grant paine tenoit ses lermes, Mais bontes li faisoit tenir*¹²¹ (1994: v. 2699-2703). Immers en el remordiment no para atenció en una donzella que s'apropa a la taula reial, *Si dist que sa dame salue Le roy et monseigneur Gavain Et tous les autres fors Yvain, Le desloial, le jangleour, Le menchongnier, le guileour, Qui l'a gabee et deceüe*¹²² (1994: v. 2716-2721). La donzella és ni més ni menys que Lunete, la serventa de la seva estimada esposa, que davant dels cavallers i amb actitud desafiant, llança una mirada de menyspreu a l'heroi, i l'exhorta amb aquestes doloroses paraules: *Yvain, n'a mais cure de toi Ma*

¹¹⁸ (...) acompanyar el rei i anar a lluitar als tornejos a fi que no l'acusin de covard (2013: 63).

¹¹⁹ (...) si voleu conservar el meu amor procureu haver tornat abans d'un any (...) Perdreu el meu amor per sempre més si no heu tornat abans d'aquell dia (2013: 63).

¹²⁰ (...) Que n'és d'estrany el cor que es refia de les promeses falses d'una esperança traïdora! Crec que l'esperança trairà monsenyor Ivany i que, quan això passi, ell ni tan sols no se n'adonarà. Si ultrapassa el termini establert, ni que només sigui un dia, haurà de patir moltes penes per obtenir treva o pau de la seva dama. I sospito que ho farà, ja que monsenyor Galvany no permetrà que l'abandoni (2013: 65).

¹²¹ (...) mancant a la promesa que havia fet, no havia respectat el termini i havia de fer un gran esforç per contenir les llàgrimes, que només la vergonya li impedia de vessar (2013: 66).

¹²² (...) saluda de part de la seva senyora el rei, monsenyor Galvany i tots els altres cavallers, llevat d'Ivany, el mentider, el fals, el deslleial, el felló que l'ha traïda i enganyada (2013: 66).

*dame, ains te mande par moi Que jammais a li ne reviennges Ne son anel plus ne detiengnes. Par moi que chi en present vois Te mande que tu li envois: Rent li, car rendre le t'estuet*¹²³ (1994: v. 2767-2773).

Ivany s'adona que ha perdut definitivament l'amor de la seva dama; Lunete, davant l'astorament del cavaller, arrenca l'anell del dit d'Ivany, símbol del poder i del senyoriu, aquest, turmentat,

Mis se voudroit estre a la fuie / Tous seus en si sauvage terre / Quë on ne le seüst ou querre,
/ N'omme ne femme n'i eüst, / Ne nuls de lui riens ne seüst / Nient plus que s'il fust en
abisme. / Ne het tant riens com li meïsmes, / Ne ne set a qui se confort / de lui meïsmes
qu'il a mort. / Mix ameroit vis erragier / Quë il ne s'en peüst vengier / De lui qui joie sest
tolue. / D'entre les barons se remue, / Qu'il crient entr'eux issir du sent¹²⁴

(1994: v. 2784-2797)

L'heroi, completament enfollit, *lors se desschire et se despenne Et fuit par cans et par valees, Si laisse ses gens esgarees, Qu'il se merveillent ou puet estre*¹²⁵ (1994: v. 2804-2809). Amb aquest moviment, Ivany s'impulsa de nou cap enfora i abandona l'espai acollidor i familiar de la cort; però aquest cop la sortida no és en direcció a l'*aventure* sinó “para entrar en la bruma oscura. Soledad. Valor inhóspito donde las grietas de su corazón y de su cerebro partido son grutas extrañas” (Ruiz-Doménec 1984: 338).

Passat cert temps *Comme bom forsenés et sauvage*¹²⁶ (1994: v. 2828), l'enfollit cavaller troba enmig del bosc la petita llar d'un ermità, que en veure'l en aquell depriment estat li ofereix un bocí de pa. Ivany, agraït, li deixa una presa salvatge perquè la cuini, ritual que anirà realitzant diàriament. Un dia, una dama i les seves donzelles troben Ivany dormint enmig del bosc. Una d'elles descavalca i s'ajup davant l'heroi, el mira detingudament i n'analitza el rostre; de sobte, creu reconèixer la seva figura, tot i estar nua;

¹²³(...) Ivany, a ella ja no li importes gens i m'ha enviat a dir-te que no tornis mai més al seu costat i que no portis més el seu anell. A través meu, i ja em veus davant teu, t'ordena que l'hi enviïs: torna-l'hi! Ho has de fer! (2013: 67).

¹²⁴(...) Voldria fer-se fonedís, trobar-se tot sol en una terra salvatge, que ningú no sabés on anar a cercar-lo, i que, com si se l'hagués engolit l'abisme, ningú no tingués mai més notícies seves. No odia res tant com la seva persona, ni sap com consolar-se d'haver estat el causant de la seva pròpia mort. S'estimaria més tornar-se boig que perdre l'ocasió de venjar-se d'ell mateix per haver-se privat de la felicitat. De por que no el vegin enfollir, abandona l'assemblea dels barons (2013: 68).

¹²⁵(...) s'estripa les robes i fuig despullat pels camps i pels conreus deixant desemparada la seva gent, que pregunten on pot ser (2013: 68).

¹²⁶(...) d'home orat i salvatge (2013: 69).

la fin li fu avis, / D'une plaie qu'il ot el vis, / C'une tel plaie el vis avoit / Mesire Yvains; bient le savoit,
 / Qu'ele l'avoit souvent veüe (...) Ne sai qu'alaïsse demourant / a Conter le duel qu'ele en fist; / Mas
 plourant a sa dame dist : / Dame, j'è ay Yvain trouvé, / Le chevalier mix esprouvé / Del mondë, et mix
 entichié; / Mais je ne sai par quel pechié / Est au franc homme meschieü. Espoir aucun duel a eü / Qui
 le fait ainsi demener, / C'on puet bien de duel forsener ; / Et savoir et veoir puet l'en / Que il n'est mie
 bien en son sen, / Que ja voir ne li avenist / Que si vilment se contenist / Së il n'eüst le sens perdu. /
 Car li eüst or Dix rendu Le sens au mix quë il eut onques, / Et puis si li pleüst adonques / Qu'il remansist
 en vostre aïe! / Car trop vous a mal envaïe / Li cuens Alier qui vous guerroie. / Le guerre de vous .ii.
 Verroie / A vostre grant honnor finee, / Se Dix si boine destinee / Li donnoit qu'il le remeïst / Em son
 sens, si s'entremeïst / De vous aidier a chest besoing¹²⁷

(1994: v. 2888-2945)

La dama es mostra afligida pel penós estat del cavaller i decideix curar-lo, sabedora que és un dels grans cavallers de la cort del rei Artús, i que el podria ajudar amb el seu conflicte amb el comte Alier, el qual desitja per sobre de tot conquerir les seves terres; tot seguit, entrega a la seva donzella un unguent de la sàvia Morgana perquè li apliqui sobre el front i les temples de l'heroi adormit: *Tant le froia au cant soleil, Les temples et trestout le cors, Que du chervel l'en issi hors Le rage et le melancolie*¹²⁸ (1994: v. 3002-3005).

Al cap d'una estona Ivany desperta del seu malson tot desorientat; intenta cercar quelcom familiar en l'espai que l'envolta, però l'esforç és en va. Llavors, els ulls, en un acte reflex, es dirigeixen al cos, completament nu; *Mais de sa char, quë il voit nue, Est trespensés et esbahis, Et dist que mors est et traïs S'ainsi l'a trouvé ne veü Riens nule qui l'ait conneü. Et toutes voies si s'en vest Et regarde par la forest S'il venroit nul homme venir*¹²⁹ (1994: v. 3028-3035). Intenta alçar-se però està massa dèbil. Terroritzat i avergonyit, prega ajuda tot xisclant als quatre vents i es protegeix amb les mans les parts pudents. De sobte, una figura lleument desdibuixada, s'apropa; Ivany no la reconeix, però els lectors sí: és la donzella que li havia aplicat l'unguent i que s'havia

¹²⁷(...) finalment es va adonar que tenia una cicatriu a la cara: monsenyor Ivany en tenia una d'igual (...) se'n torna al costat de les altres i els explica plorant el que ha descobert:

- Senyora, he trobat Ivany, el millor cavaller del món i el més ardit. Que sap quina falta ha pogut cometre un cavaller de la seva noblesa per caure tan baix! Potser ha sofert alguna desgràcia i per això es comporta així. El dolor pot fer embogir i és prou evident que s'ha trastornat, perquè si no s'hagués begut el seny mai no hauria arribat a viure en aquestes condicions. Tant de bo Déu li restaurés la raó i el fes tan assenyat com era abans (...) Si això passés s'acabarien les vostres desgràcies. El comte Alier, que us fa la guerra, us ha atacat cruelment, però aquesta guerra acabaria amb gran honor per part vostra si Déu us concedís la sort que el cavaller retrobés la raó i us oferís el seu ajut en aquest conflicte (2013: 70-71)

¹²⁸(...) gràcies a les enèrgiques friccions que li va fer a les temples i al cos sota l'escalfor del sol li va extreure del cervell tot el deliri i la melancolia (2013: 72).

¹²⁹(...) La visió de la seva carn nua el trasbalsa i l'omple de torbació: es té per mort i traït només de pensar que alguna de les persones que coneix hagi pogut veure'l d'aquella manera i s'afanya a vestir-se sense deixar de vigilar que no passi ningú pel bosc (2013: 73).

amagat rere uns matolls. Ivany la crida amb insistència, mentre la dama s'apropa lentament. Quan és davant d'ell, Ivany, cortesment, prega a la dama que li vengui el palafre per així poder arribar a un indret on descansar i restablir-se de la greu malaltia soferta. La donzella accepta a canvi que l'heroi l'acompanyi al castell de la seva senyora.

Poc temps després, el comte Alier arriba al castell on reposa Ivany, armat fins les dents i acompanyat pel seu escamot; a la seva ordre, es llancen com a salvatges sobre la vila, en cremen les cases i saquegen els vilatans. Els cavallers del castell, preparats per l'afrota, surten rabent del seu interior, i a cops d'espasa aconseguen la retirada dels assaltants, que tot seguit s'aposten en un congost i ordenen files. Ivany, recuperat de la malaltia, acompanya els cavallers i arremet enèrgicament contra els saquejadors, davant la mirada de la senyora del castell, que observa embadalida la batalla des de dalt d'una de les torres:

Ahir, com vaillant sodoier! / Com fait ses anemis ploier! / Com roidement il les requiert! / Tout autresi
entr'eus se fiert / Com li lions entre les dains / Quant l'angousse et cache li fains. / Et tuit nostre autre
chevalier / En sont plus hardi et plus fier, / Que ja, se par lui seul ne fust / Lanche brisie n'i eüst /
N'espee traite pour ferir. / Mout doit on amer et chierir / Un prodomme, quant on le treuve¹³⁰

(1994: v. 3199-3211)

La destresa d'Ivany amb l'espasa provoca nombroses baixes entre els assaltants; el compte Alier, exasperat, intenta fugir, però Ivany, que l'ha perseguit sense treva, aconseguix acorralar-lo en un penya-segat. Sense sortida, Alier es veu obligat a depositar les armes i acceptar la rendició.

Un cop Ivany ha lliurat Alier a la senyora del castell, sol·licita llicència per marxar; *Ains s'en parti isnel le pas, Si se mist a la voie arriere C'onques ne li valut proiere. Et laissa mout le dame irie Què il avoit mout faite lie*¹³¹ (1994: v. 3322-3326). La dama es mostra afligida: amb els ulls tancats li hagués ofert la seva mà i les seves terres; però el cavaller Ivany només es deu a una dama, la seva bella Laudine, la qual ansia recuperar amb totes les seves forces. La dama accepta la petició d'Ivany, que sense més dil·lació ensella el cavall i s'interna al bosc.

Enmig del silenci de la foresta escolta tot d'una un crit esfereïdor; encurosit, dirigeix les seves

¹³⁰(...) Ah! Quin guerrer més impetuós! Com doblega els enemics! Amb quin acarnissament els ataca! Es llança sobre ells talment un lleó famolenc entre les daines. El seu exemple ha tornat coratjosos i ferotges els nostres cavallers, que si ell no hi fos, no haurien trencat una sola llança (...) Aquest cavaller, hem de tenir-lo en molta estima, perquè un valent es mereix l'afecte de tothom (2013: 77).

¹³¹(...) ni tan sols no va consentir que l'escortessin o el seguissin unes passes quan va reprendre el seu camí i va deixar trista aquella a qui havia fet tan feliç (2013: 80).

passes fins a una clariana, on descobreix la lluita a mort entre un lleó i una serp. Ivany no dubta a prendre partit pel lleó, atesa la naturalesa traïdora i verinosa de la serp, i amb un cop d'espasa li talla el cos en dues parts. El lleó, agraït per la desinteressada ajuda de l'heroi (...) *ses pies joins li estendoit, Puis se va vers tere fichier, Si s'estuet seur .ii. Piés derrier, Et puis si se ragenouloit Et totue se faiche mouloit de lemres, par humilité*¹³² (1994: v. 3396-3401). Ivany li retorna la salutació i es disposa a reemprendre el camí; però ara ja no ho farà sol: (...) *li leons les lui costoie, Que jammais ne s'en partira. Tous jours mais avec li sera, Que servir et garder le veut*¹³³ (1994: v. 3412-3415). Els dos companys avancen pel camí del bosc, coneixent-se i reforçant lligams. Al cap de 15 dies de viatge l'atzar els condueix als peus de la Font Encantada. Ivany s'estremeix de forma violenta, i el record de la seva actitud impia i deshonest a el fa enfollir amb tanta intensitat que cau desmaiada de dolor. Poc després, l'heroi recupera la consciència i en un acte reflex cau de sobines sobre la Font, tot lamentant-se d'haver incomplert el pacte establert amb la seva esposa. El reguitzell de crits i retrets desperten una pobra presonera, tancada a la capella adjacent i condemnada a mort per traïció. Ivany, en veure-la, li pregunta el motiu del seu capteniment i la donzella respon que és per culpa del cavaller Ivany. L'heroi queda trasbalsat: és la bella donzella de la seva esposa, Lunete. Entre laments, l'heroi revela el seu nom, i es mostra disposat a alliberar-la, costi el que costi; tanmateix, abans de fer-ho desitja saber qui l'ha acusat. La dama respon que l'instigador és el senescal del castell,

Un fel, .i. lerre, .i. desloiaus, / Qui grant envie me portoit / Pour che que ma dame creoit / Moi plus que lui de maint affaire (...) En plaine court, et voiant tous, / Me mist sus pour vous l'oy traïe. / Et je n'oy conseil nē aïe / Fors que moi seule qui savoie / C'onques vers ma dame n'avoie / Traïson faite ne pensee (...) Tout maintenant sans conseil prendre / Que je m'en feroie deffendre / Par .i. chevalier contre trois. / Onques chil ne fu si courtois / Quē il le deignast refuser (...) Ai esté en maintes cours. / A la court le roy artur fui: / Ne trouvai conseil de nului¹³⁴

(1994: v. 3664-3690)

Ivany jura que la salvarà, i que l'endemà al matí serà allà per defensar la innocència de la

¹³²(...) va estendre les dues potes juntes cap a ell, aguantant-se sobre les del darrere i, acotant el cap en senyat d'humilitat, es va agenollar amb la cara amarada de llàgrimes (2013: 81).

¹³³(...) el lleó va al seu costat i ja no se'n separarà mai: a partir d'ara l'acompanyarà tothora per protegir-lo i servir-lo (2013: 82).

¹³⁴(...) Un felló, un traïdor rematat que es consumia d'enveja en veure que en tots els afers la meua senyora es refiava més de mi que no pas d'ell (...) en plena cort i a la vista de tots, em va acusar d'haver-la traïda en benefici vostre i jo, que no tenia altra defensa que les meves pròpies paraules, els vaig assegurar que mai no havia traït la meua senyora ni que només fos de pensament (...)

vaig afegir que em faria defensar per un sol cavaller contra tres adversaris. El senescal no va tenir la cortesia de refusar el meu oferiment (...) Vaig anar a moltes corts, fins i tot a la del rei Artús, però ningú no va fer cabal de les meves súpliques (2013: 88).

dama; l'heroi només fa una petició a la dama: que no reveli el seu nom.

Abans que les ombres de la nit cobreixin amb el seu mantell tots els racons del bosc, Ivany i el seu fidel company s'hi endinsen de nou a la recerca d'un lloc segur per reposar. Poca estona després, arriben prop d'una fortalesa envoltada per una alta muralla. Només travessar les portes, Ivany és acollit i honorat pel senyor del castell. Tot i aquesta acollida joiosa (...) *Une dolours qui les debaite Leur refait lor joie oublier; Si recommencent a plourer Et criënt et si s'esgratinent*¹³⁵ (1994: v. 3813-3817). Ivany, contrariat, s'atança al senyor del castell, i cau d'orella li pregunta el motiu d'aquests laments. El senyor se'l mira i respon:

Mout m'a .i. gayans damagié / Qui voloit que je li donnaisse / Ma fille, qui de biauté passe / Totutes les pucheles du monde. / A non Arpin de la Montaigne. / N'est nul jour que del mien ne prengne / Trestout quanqu'il en puet ataindre. (...) De duel devroie forsener, / Que sis fix chevaliers avoie, / Plus biaux el monde ne savoie, / Ses a tous .vi. li gaians prins. / Voiant moi en a .ii. Ochis, / Et demain ochirra les quatre / Se je ne truis qui s'ost combatre / A lui pour mes fix delivrer, / Ou se je ne li veul livrer / Ma fille (...) A demain puis chest duel atendre / Sa Damedix ne m'en conseille. / Et pour chou n'est mie merveille, / Biau sire chiers, se nous plourons, / Mais pour vous tant com nous poons / Nous reconfortons a le fye / De faire contenanche lie; / Car folz est qui prodomme atrait / Entour lui s'oneur ne li fait. / Et vous me resamblés prodomme¹³⁶

(1994: v. 3848-3881)

¿Com és possible que no hagin demanat ajuda a algun dels cavallers de la cort del rei Artús?, pregunta Ivany al seu amfitrió, i aquest respon que tant de bo haguessin pogut trobar Galvany (que en realitat és l'oncle del seus fills), però que aquest havia hagut de marxar amb urgència a causa d'una afrenta causada per un cavaller estranger. Ivany, llavors, respon el següent:

(...) Biaux dolz sires chiers, Je m'en metroie volentiers En l'aventure et le peril Se li gaians et votre fil Venoient demain a tel heure Que n'i faiche trop grant demeure, Que je serai ailleurs que chi Demain a heure de midi, Si comme je l'ai creanté¹³⁷

(1994: v. 3939-3940)

¹³⁵(...) el record d'un dolor que els turmenta ve a entelar-los el goig i tots comencen a plorar, a cridar i a esgratinyar-se" (2013: 91).

¹³⁶(...) He passat moltes desgràcies per culpa d'un gegant que volia que li donés la meva filla, la donzella més bonica del món. Aquest gegant deslleial, que Déu el confongui, es diu Harpí de la Muntanya i no passa un dia que no m'arrabassi els béns a mans plenes (...) Hauria d'embogir de dolor quan penso que tenia sis fills cavallers, no en coneixia de més bells en tot el món, i el gegant me'ls ha pres tots sis. Va matar-ne dos davant dels meus ulls, i demà matarà els altres quatre si no sóc capaç de trobar algú que gosi batre's per alliberar-los o si no li dono la meva filla (...) Aquesta és la trista sort que m'espera demà, si Déu no m'ajuda. No us ha de sorprendre, doncs, estimat i amable senyor, si plorem, per bé que, en honor vostre, fem el cor fort i ens esforcem tant com podem a fer bona cara. Es comporta poc assenyadament aquell qui no honora un home noble quan el té a prop, i vós en teniu tot l'aspecte (2013: 92-93).

¹³⁷(...) Car i amable senyor, emprendria de grat aquesta aventura tan perillosa, a condició que demà el gegant i els vostres fills vinguessin prou d'hora perquè no hagués de retardar gaire la meva partença. Al migdia he de ser en un altre lloc, tal com he promès (2013: 94).

El varvassor del castell, en sentir les paraules del cavaller, s'agenolla entre plors als seus peus. A trenc d'alba el gegant arriba a galop a les portes del castell i s'atura: arrossega captius els fills del senyor, i vé acompanyat d'(...)unz nains bochus et enflés Les ent keue a keue noués, Si les costioit trestous quatre, N'onques ne les fimoit de battre Dont mout cuidoit faire que preus¹³⁸ (1994: v. 4097-4102). El gegant, de nom Harpí, aixeca la mirada, i dirigint-se al senyor, exigeix la presència de la filla d'aquest si no vol que mati els seus fills; i que un cop retorni al seu reialme, la donzella serà lliurada als seus serfs, car considera que aquesta no és digna de la seva persona. L'ultratge del gegant mostrar en aquestes últimes paraules és tant gran que Ivany, enfurismat, pren l'espasa i ordena abaixar la porta del pont llevadís. L'heroi, acompanyat en tot moment pel seu fidel amic, travessa el pont i es situa davant la vil i monstruosa criatura. El gegant, en veure aquella diminuta figura, se'n riu a cor que vols, però Ivany no està per contemplacions: esperona el cavall i amb la llança fereix el pit del gegant, que intenta retornar el cop amb la seva enorme estaca. Ivany, del cop, perd l'equilibri, i Harpí, carregant de nou l'arma, intenta assestar el cop definitiu, però de seguida és aturat per la fúria del lleó, que es llança sobre la monstruosa criatura i li parteix els nervis i els muscles del maluc. Ivany aprofita la desorientació del gegant per desembeinar l'espasa; amb dos cops precisos, un que separa l'espatlla del tronc i un altre que s'enfonsa directament al pit i en travessa el fetge, aconsegueix occir el gegant.

La joia s'apodera de tots els vilatants, que rabent travessen el port per reunir-se amb Ivany. Tantmateix, conscients que no poden retenir l'heroi, li pregunten que un cop aconsegueixi enllestir els seus assumptes retorni amb ells. Ivany, que sap que l'empresa que ha de dur a terme és incerta i perillosa, els prega que quan monsenyor Galvany torni a la cort li relatin el combat mantingut amb el gegant. El senyor del castell, llavors, demana a l'heroi que reveli el seu nom, a fi i efecte de poder lloar la seva proesa amb les armes. Ivany els respon que l'anomenin *el Cavaller del Lleó*, ja que desitja per sobre de tot que Galvany no sàpiga, de moment, qui és.

L'heroi i el lleó, sense temps a perdre, abandonen el castell i retornen amb prestesa a la Font Encantada, just quan Lunete és arrossegada a la força cap a la foguera. De seguida els atura Ivany amb grans exclamacions i advertències. El senescal i els seus germans, veient que són tres i l'heroi només un, se'n riuen d'aquelles amenaces; però Ivany, que sap que Déu sempre es manté al costat del dret, pren l'espasa i s'hi enfronta decidit. L'heroi, en un primer moment,

¹³⁸(...) un nan estafet que semblava un gripau inflat havia lligat els cavalls per la cua i custodiava els quatre cavallers, fuetejant-los cruelment amb una corretja de sis nusos (2013: 97-98).

aconsegueix colpir el senescal i deixar-lo temporalment fora de combat; però tombar els altres dos ja és una empresa més difícil, i tot i aturar els cops dels dos germans, de seguida reapareix el senescal amb l'arma carregada. El lleó, que per ordre del seu amo s'ha mantingut fora del combat, es llança instintivament sobre els tres germans i estassa amb tanta violència sobre el senescal que el deixa amb les entranyes al descobert. Els dos germans, però, aconseguen ferir el lleó. Ivany, totalment fora de sí, es llança sobre els vils contrincants fins que a cops d'espasa aconseguen derrotar-los i llançar-los a la foguera, ja que *est raison de justiche Que chil qui autrui juge a tort Doit de chelui meisme mort Morir que il li a jugie*¹³⁹ (1994: v. 4566-4569).

La bella dama Laudine, la seva esposa, que ha estat present a l'afronta, s'abraça a Lunete i ofereix repòs al cavaller desconegut i al seu estimat lleó, però Ivany refusa l'ofertament amb unes paraules que el colpeixen de tot cor: (...) *Dame, che n'iert hui Que je me remaigne en chest point, Tant que ma dame me pardoinst Son mantalent et son courous. Lors finera mes travaç tous*¹⁴⁰ (1994: v. 4582-4586). Quan Laudine demana el seu nom, el cavaller dona el sobrenom de *Cavaller del Lleó*, *Par chest non veul quë on m'apiaut*¹⁴¹ (1994: v. 4609), i tot seguit, s'endinsa de nou al bosc en companyia del seu fidel amic, a la recerca d'un indret on poder reposar i curar les ferides.

No gaire lluny d'aquell indret albiren una bella fortalesa on els acullen amb amabilitat i hospitalitat, i ambdós personatges són instal·lats en una còmoda cambra on reposen i es guareixen de les ferides sofertes.

Chretiën abandona temporalment el repòs dels dos amics i ens trasllada a un altre espai de la rica cort cavalleresca, al castell del senyor de la Negra Espina. El senyor ha mort, i les seves dues filles s'estàn disputant l'herència del pare: (...) *l'ainsnee dit qu'ele aroit Trestoute le tere a delivre Tous les jourz qu'ele aroit a vivre, Que ja sa seur n'i partiroit*¹⁴² (1994: v. 4704-4707). En veure l'actitud intransigent de la germana gran, la petita decideix presentar-se davant la cort del rei Artús i reclamar justícia. La gran, però, s'avança, arriba a la cort del rei abans que la seva germana, i aconseguix el favor del cavaller Galvany. Quan arriba la germana petita les famoses proeses del *Cavaller del Lleó* ja s'han extès per la cort artúrica. La petita, que sap que Galvany ha acceptat la petició de la seva germana, decideix anar a la recerca de l'heroi, i “encontrar a Yvain en su espacio” (Ruiz-Doménec 1984:395).

¹³⁹ (...) és de justícia que aquells qui condemnen algú a tort tinguin el mateix final que havien planejat per a la seva víctima (2013: 108).

¹⁴⁰ (...) Senyora, no serà pas avui que m'hi quedaré. No ho puc fer mentre la meua senyora no renunciï al seu enuig i al rancor que em guarda. Només aleshores finaran tots els meus treballs (2013: 109).

¹⁴¹ (...) perquè com a tal vull que em coneguïn (2013: 110).

¹⁴² (...) la gran va anunciar que disposaria lliurement i per a tota la vida del conjunt de l'herència, i que mai la compartiria amb la seva germana (2013: 112).

Tot i travessar moltes contrades, la jove dama no aconseguí trobar-lo; de tant d'esforç, cau malalta i una bona amiga decideix substituir-la en la cerca:

Et chele erra le long du jour / Toute seule grant ambleüre, / Tant le nuit il vint obscure, / Si li anuia mout la nuis; / Et de che doubla li anuis / Qu'il plouvoit a si grant desroi / Com Damedix avoit de quoi. / Et fu el bois mout en parfont. / Et la nuis et li bos li font / Grant anuy, mais plus li anuie / Que li bos ne la nuis la pluie. / Et li chemins estoit si maus / Que souvent estoit ses chevaus / Jusques pres des chengles en tai. / Si pooit estre en grant esmai / Puchele seule sans conduit / Par mal tans et par male nuit, / Si noire qu'ele ne veoit / Le cheval sor quoi se seoit. / Et pour che reclamoit adés / Dieu avant et se mere après / Et puis tous sains et toutes saintes; / Et fist la nuit orison maintes / Que Dix a hostel l'amenast / Et hors de chel bos le getast¹⁴³

(1994: v. 4830-4854)

La jove dama, de sobte, sent el soroll d'un corn; esperona el seu cavall i arriba a (...) *les murs blans et le barbicane. Ainsi par venture assenne Au chastel*¹⁴⁴ (1994: v. 4875-4877). Quan veuen arribar la donzella els vilatants de seguida obren la porta i l'ofereixen allotjament. Havent sopat, el seu hoste li pregunta cap a on es dirigia i què buscava; la donzella respon vehement: *Je quier che que je ne vi onques, Mien ensient, ne ne connuy. Mais un leon a avec lui*¹⁴⁵ (1994: v. 4898-4900). L'hoste reconeix en aquesta figura el valerós cavaller que havia occit el seu gran enemic, el gegant Harpí. La dama, emocionada, prega al seu hoste que li revel·li el camí emprès per l'heroi.

A l'endemà, la donzella enfila el camí indicat i arriba a la Font Encantada; allà hi troba Lunete, pregant dins la capella. La jove donzella s'apropa a Lunete i li pregunta si coneix el *Cavaller del Lleó* i si sap on para; Lunete de seguida li assenyala el camí emprès pel cavaller, i la donzella, emocionada, pren el cavall. De seguida arriba al castell en el qual Ivany s'ha guarit de les ferides causades pel senescal i els seus germans; l'heroi ja no hi és; tanmateix, no és gaire lluny. La donzella, només sortir del castell, albira a la llunyania la figura d'un cavaller acompanyat per un lleó; exultant, la jove atura el cavaller i li relata tot el succeït des de la mort

¹⁴³(...) La donzella, que viatjava sola, va cavalcar tot el dia a gran velocitat fins que es va fer fosc. La foscor la va omplir de neguit, però la seva angoixa es va redoblar quan, en el moment que es trobava a la part més fonda del bosc, va començar a ploure a bots i barrals, amb tota la força que Déu podia desfermar. La nit i el bosc li feien basarda, però la pluja encara la contorbava més. El camí era tan dolent que sovint el cavall s'enfonsava en el fang gairebé fins a la cintura. Hom pot imaginar el terror de la pobra donzella que anava sola pel bosc en una nit tempestuosa i tan negra que ni tan sols no veia el cavall que muntava! Aterrorida, implorava primer a Déu, tot seguit, a la Seva Mare i, després a tots els sants i les santes; i resava moltes oracions amb l'esperança que Déu l'emmenés cap a un alberg i l'ajudés a sortir del bosc (2013: 115-116).

¹⁴⁴(...) les muralles blanques i la barbacana d'un castellet rodó. Així va ser com l'atzar va voler conduir-la fins al castell (2013: 116).

¹⁴⁵(...) busco algú que no conec i que mai no he vist, que jo sàpiga. Només sé que va amb un lleó (2013: 116-117).

del senyor de la Negra Espina, i Ivany, certament afligit per la precària situació de la germana petita, accepta amb els ulls tancats la petició de defensa d'aquesta; i tot seguit, acompanya la jove dama cap a la llar on reposa la germana petita.

Tot resseguint el camí de tornada, ja al capvespre, decideixen aturar-se al castell de la Pèssima Aventura i passar nit. Entre els carrers de la vila, els vilatans els adverteixen d'abstenir-se a entrar-hi si no volen patir un vergonyós i deshonrós ultratge. Ivany, fent cas omís, truca a la porta, i tots tres companys s'endinsen al castell. Un cop a l'interior troben una sala, tota nova,

(...)Haute et noeve; / S'avoit devant un prael clos / de pex de chaisne agust et gros. / Et par entre les peus laines / Voit pucheles jusqu'a trois chens / Qui dyverses oevres faisoient. / De fil d'or et de soie ouvroient / Chascune au mix qu'ele savoit. / Mais tel poverté y avoit / Que desliees et deschaintes / En y ot de poverté maintes; / Et les mameles et les keutes / Paroient par leur cotes routes, / Et les chemises as cols sales. / Les cols grelles et les vis pales / De fain et de mesaise avoient. / Il les voit et eles le voient, / Si s'enbronchent toutes et pleurent, / Et une grant pieche demeurent / Qu'eles n'entendent a riens faire; / Ne lors iex ne püent retraire / De tere, tant sont acourees¹⁴⁶

(1994: v. 5186-5207)

Ivany es dirigeix a una de les donzelles i l'interroga, a fi efecte d'entendre la seva situació. Aquesta respon que temps ençà, el jove rei de l'illa de les Donzelles, que comptava llavors amb divuit anys, havia anat de cort en cort empès per l'afany d'aprendre coses noves. Un dia, desgraciadament, posà els peus en aquest maleït castell, on habitaven dos fills del dimoni, els quals pretengueren combatre amb ell. El rei, segur de morir si s'hi enfrontava, arribà a un maligne acord: mentre fos viu, enviaria cada any trenta de les seves donzelles per a treballar com a esclaves, a canvi de conservar la vida. L'astut rei, però, també hi afegí una condició: si algun dia els dos germans eren vençuts en combat, el rei i les donzelles esclavitzades quedarien lliures per sempre. D'enllà d'aquell pacte, molts cavallers havien arribat al castell i lluitat contra els dos germans, però tots, malauradament, havien mort a mans dels diables. Ivany, tot i escoltar amb atenció els advertiments de la donzella, decideix seguir el camí fins el castell. Tot just franquejar les portes, arriben a un jardí on una jove i bella donzella llegeix

¹⁴⁶(...) Àmplia i de sostre alt, que dóna a un verger encerclat per estaques rodones, punxegudes i grosses. Entremig de les estaques, distingeix fins a tres-centes donzelles que treballen acuradament teixint peces diverses amb fils d'or i seda. Vivien en la més absoluta misèria fins a l'extrem que moltes d'elles anaven descenyides, ja que eren tan pobres que ni tan solament tenien cintes per cordar-se. Duen les túniques tan gastades que se'ls transparentaven el pit i els colzes i les camises esgrogueïdes per l'esquena. Tenien el coll magre i el rostre demacrat a causa de la fam i del patiment. El cavaller mira les pobres donzelles, que, en veure'l, acoten el cap i arrenquen a plorar. S'estan així molta estona, amb l'esguard acalat i sense esma per fer res, acorades per un dolor immens (2013: 123-124).

en veu alta el fragment d'un relat; al seu costat, un home d'aspecte noble i una formosa dama escolten en silenci la veu de la seva filla, la princesa. De seguida que paren atenció en el cavaller i la seva acompanyant s'alcen i els reben amb grans festes i compliments, tot oferint-los viandes i un còmode jaç per reposar.

Al matí següent, Ivany demana llicència al rei per poder partir, però aquest li denega la llibertat amb aquestes paraules:

Amis, encor ne vous doing gié; / Fait il sires de la maison. / Je nel puis faire par raison, / Qu'en chest chastel a establie / Une mout fiere diabolic / Quë il me couvient maintenir. / Je vous ferai ja chi venir / Deus grans segans molt fiers et fors. / Encontre eus, soit ou drois ou tors, / Vous couvenrra vos armes prendre (...) Nus chevalier qui cheens gise. / Cheste coustume est rente assisse¹⁴⁷

(1994: v. 5460-5498)

L'heroi es veu obligat, doncs, a prendre les armes i defensar el seu honor de cavaller davant les monstruoses figures diabòliques, que de sobte, sorgeixen davant seu tot brandant una maça punxeguda amb la intenció d'occir el cavaller. Però tant bon punt veuen aparèixer el lleó, espantats, obliguen al cavaller a tancar-lo en una cel·la si no vol declarar-se vençut. Un cop acomplida la petició, els dos ferotges monstres es llancen sobre el cavaller i golpegen amb fúria l'armadura d'aquest, que de tants cops acaba completament esberlada. El lleó, fora de sí, aconseguix obrir un forat sota el terra de la cel·la i es llança sobre un dels germans, el qual fereix a l'esquena. L'altre germà, espantat, intenta socórrer el ferit i queda indefens davant Ivany, que aprofita aquest moviment per, amb un cop d'espasa, tallar-li el cap. Immediatament s'acosta al germà viu per assestar el cop definitiu, però aquest, atemorit pel lleó, es lliura completament a l'heroi, i trenca el pacte amb el rei, alliberant així la ciutat del seu esclavatge.

El rei, per fi lliure de la tirania d'ambdós dimonis, vol entregar les seves terres i la seva filla a Ivany, però aquest refusa l'oferiment. El rei s'enutja pel mensypreu mostrat, però el cavaller es mostra impertèrrit: no és que no vulgui la mà de la bella donzella, és que no pot casar-se amb ella ni amb cap altra, ja que el deure contret amb la seva esposa és major que aquest enorme oferiment. Tot i l'enuig del rei, aquest deixa marxar Ivany, així com les donzelles captives que treballaven pels dimonis.

¹⁴⁷(...) Amic, no us la concedeixo encara. El motiu és el següent: en aquest castell ha estat establert un costum diabòlic i temible que he de mantenir. Ara faré cridar dos servents meus molt grans i forts i, sigui just o injust, haureu de prendre les armes contra ells (...) Cap cavaller que s'hagi allotjat aquí dins no n'ha pogut sortir per res del món. Aquest és el costum i el tribut convingut (2013: 130).

Ivany i la donzella re-emprenen el camí i s'aturen a la llar on reposa la germana petita, que només veure entrar el cavaller s'alça joiosa. Després de descansar del viatge, la germana petita i Ivany es preparen per la partida; de seguida ensellen els cavalls, emplenen els farcells de viandes, i cavalguen amb prestesa cap al castell (...) *ou le roys Artus Ot sejourné quinze ou plus*¹⁴⁸ (1994: v. 5839-5840).

El mateix dia que fina el termini per reclamar justícia, imposat per Artús, la germana petita, acompanyada d'Ivany, entra a la sala reial i saluda el gran rei:

Diex salt le roi et sa maisnie ! / Roys, s'or puet estre desrainie / Ma droiture ne ma querele / Par nul chevalier, dont l'ert ele / Par cestui, la soïe merchi, / Qu'amené ai desques ichi. / S'eüst il molt aillours a faire, / Li frans chevaliers deboinaire. / Mais de moi li prinst tes pités / Qu'il a arriere dos getés / Tous ses affaires pour le mien. / Ou feroit courtoisie et bien / Ma dame, ma tres chere suer (...) S'ele de mon droit me laissoit / tant qu'entre moi et li pais soit¹⁴⁹

(1994: v. 5939-5954)

La germana gran, envejosa, no accepta la petició de repartiment de l'herència sol·licitada per la seva germana, i el rei, davant la negativa, demana a Ivany i a Galvany que es preparin pel combat. Ambdós s'alcen i es postren enmig de la cort, completament protegits per les armadures, la qual cosa impedeix que ambdós es reconeguin. Tot seguit, pugen als respectius cavalls i alcen les llances, disposats al combat. A la senyal del rei, ambdós esperonen els cavalls.

El cop és tant terrible que ambdues llances queden completament esberlades, així que desembeinen les espases i es coplegen amb tanta fúria que aconseguen abonyegar els escuts i causar-se ferides arreu del cos. Però això no els atura, tot i que l'esforç els deixi sense alè. El combat es tant igualat que el dia deixa pas a la nit. Els dos adversaris, amb els braços i el cos adolorit, s'aturen i abaixen les armes; cansats per l'esforç, intercanvien paraules de respecte i d'admiració mútua fins que Galvany revel·la el seu nom.

¹⁴⁸(...) on el rei Artús s'estava des de feia almenys quinze dies (2013: 138).

¹⁴⁹(...) Déu salvi el rei i la seva mainada! Rei, si sóc a temps que un cavaller defensi la meua causa i els meus drets, ho farà aquest que ha tingut la gentilesa de seguir-me. Aquest noble i generós cavaller, el reclamaven altres assumptes lluny d'aquí, però, mogut per la pietat, ha deixat de banda totes les seves obligacions per ajudar-me. Ara la meua senyora, la meua cara germana (...) actuarà amb cortesia i bondat si em concedís el que em correspon per dret (2013: 141).

Ivany queda sorprès; *Par mantalens et par courouz Flatist a la terre s'espee, Que totut estoit ensanglentee Et son escu tout depechié; Si descent du cheval a pié*¹⁵⁰ (1994: v. 6258-6264) per tant mala estrugança, car mai hagués imaginat, ni en el pitjor dels seus malsons, que s'hauria d'enfrontar al seu millor amic. L'heroi, totalment descompost, es declara vençut; Galvany, emperò, no accepta el triomf. Immediatament, els dos cavallers es fonen en una sentida abraçada i es declaren vençuts un de l'altre.

El rei, en veure junts els dos amics, decideix posar fi a l'enfrontament entre les germanes amb un acord honorós i elogiós per tots: obliga a restablir a la germana desheretada la part de l'herència que li correspon i demana a ambdós contrincants que deposin les armes.

Passats uns dies de repòs, Ivany es reuneix de nou amb el seu fidel lleó, el qual havia deixat en un indret portes enfora del castell. Restablert del tot, l'heroi considera que és el moment idoni per tornar a la seva llar, allà on l'espera Laudine:

Mesire Yvains, qui sans retour / Avoit son cuer mis en amour, / Vis bien que durer ne porroit, / Mais pour amors enfin morroit / Se sa dame n'avoit merchi / De li; qu'il se moroit pour li. / Et pense qu'il s'en partiroit / Toz sols de court et si iroit / A sa fontaine guerrier, / Et s'i feroit tant fourdroier / Et tant venter et tant plouvoir / Que par force et par estouvoir / Li couvendroit faire a li pais, / Ou il ne fineroit jamais / de la fontaine tourmenter, / S'i feroit plouvoir et venter (...)
Puis errerent tant quë il virent / La fontaine et plouvoir i firent. / Ne cuidiés pas que je vous mente, / Que si fu fiere la tormente / Que nus n'en conteroit li disme, / Qu'il sambolit que jusque en abisme / Deüst fondre la forest toute¹⁵¹

(1994: v. 6500-6529)

Quan arriba a la Font Encantada i vessa l'aigua sobre la pedra, una ferotge tempesta fa retronir els murs del castell de la seva estimada esposa. La fidel donzella Lunete, sabedora que l'únic cavaller capaç de protegir els dominis del castell és Ivany, aconsella Laudine demanar ajuda al *Cavaller del Lleó*; Laudine, totalment indefensa, dona permís a la donzella perquè surti al bosc a la recerca del cavaller, i aquesta pren el camí de la Font; quan hi arriba

¹⁵⁰(...) Descompost de ràbia i angoixa, llança al terra l'espasa ensangonada i l'escut destrossat i, saltant del cavall, es lamenta (2013: 148).

¹⁵¹(...) monsenyor Ivany, que havia donat el seu cor a Amor per sempre més, va comprendre que no podia continuar vivint d'aquella manera i que acabaria morint per Amor si la seva dama no tenia pietat del llanguiment en què havia caigut. Llavors va decidir que marxaria tot sol de la cort i aniria a combatre a la seva font: faria ploure, caure llamps i bufar el vent amb tanta virulència que la seva senyora es veuria forçada a fer les paus amb ell, o si no, mai no posaria fi a la tempesta i el vent i la pluja batrien la font constantment (...)

Després de recórrer un llarg camí, van arribar a la font i van provocar la pluja. No us penseu pas que us enganyo si us dic que la tempesta fou tan devastadora que ningú no podria relatar-ne ni la desena part: semblava com si tota la forest anés a precipitar-se a les profunditats de l'avèrn! (2013: 154).

descobreix que qui ha vessat l'aigua és Ivany, i de seguida trama un pla infal·lible: demana a Ivany que amagui el rostre sota l'elm i que l'acompanyi al castell; un cop davant Laudine, Ivany s'ha de postrar i descobrir el rostre.

Tal dit tal fet: Ivany segueix el consell de la donzella i, postrat davant la seva fidel esposa, es treu l'elm. Amb llàgrimes als ulls, l'heroi allibera del seu cor aquestes dolces i corprenedores paraules:

Dame, misericorde / Doit on de pechaour avoir. / Comperé ai mon mal savoir / et je le doi bien comperer. / Folie me fist demourer, / Si me rent coupable et fourfait. / Et mout grant hardement ai fait / Quant devant vous osai venir. / Mais s'or me voles retenir, / Jammais ne vous fourferai rien¹⁵²

(1994: v. 6770-6779)

En un primer moment, Laudine s'enureja amb el parany creat per Lunete, però la bella dama no pot odiar per sempre el seu estimat i penedit marit. Passats uns segons, la dama mira els ulls del seu espòs amb tendresa i el perdona.

Així acaba Chrétien el relat *Del chevalier au lion fine Chrestiens son romant issi. Onques plus dire n'en oï, Ne ja plus n'en orés conter S'on n'i velt mençoigne ajoster*¹⁵³ (1994: v. 6804-6808).

El *Roman del Chevalier au Lion* és, com hem pogut apreciar, una obra densa, inquietant, plena de matisos, i d'una immensa riquesa literària. El relat s'articula en tres parts clarament delimitades, malgrat que s'hagi criticat aquesta divisió pel seu excessiu formalisme. Nosaltres hem considerat oportú mantenir aquesta estructura tripartida a l'hora d'analitzar la representació de l'espai que el relat ens ofereix, sobretot perquè ens ajudarà a entendre la importància de l'espai a l'obra i àdhuc marcar amb precisió les pautes de la identitat cavalleresca d'aquest període davant l'espai al qual queda circumscrit.

En aquest apartat analític farem ús de fragments del text plasmats amb anterioritat; ara bé, per evitar entrabancs en la lectura, només emprarem els fragments de l'obra traduïda al català per Meritxell Simó.

¹⁵²(...) Senyora, un pecador mereix misericòrdia. He pagat la meva imprudència i estic disposat a seguir-la pagant. La follia em va retenir lluny de vós i reconec la meva culpa. Ha estat una gran gosadia presentar-me davant vostre, però, si ara m'accepteu, mai més no us tornaré a fallar (2013: 160).

¹⁵³(...)D'El cavaller del lleó; us ha relatat tot el que ha sentit contar i no n'escoltareu ni un mot més si no és que algú vol afegir-hi mentides (2013: 161).

5.2 La representació espacial a *Le Chevalier au Lion*

L'espai a l'Edat Medieval, com ha comentat Michel Foucault, és un conjunt jerarquitzat d'indrets sagrats i profans, protegits i oberts, urbans i camperols; el que és més important, però, és que “toda esta jerarquía, esta oposición, este entrecruzamiento era lo que constituía algo que se podría llamar muy a grandes rasgos el espacio medieval: espacio de localización” (Foucault 2013: 1060).

Si focalitzem la mirada en l'obra de Chrétien veurem com l'espai no només reuneix aquesta oposició jeràrquica, sinó que també es conjuga com un espai de caràcter vivencial, sobretot si tenim en compte que participa activament de la formació del cavaller, l'envolta i el protegeix. Alhora, és important recalcar-ho, aconsegueix alienar el propi cavaller de la societat que l'envolta i que es resguarda a l'interior dels espais segurs de la cort, l'espai de la seguretat circumdant i de la col·lectivitat, que és on es desenvolupa el diàleg de la cortesia. L'oposició d'aquest espai de la cort és l'espai de la bosquíria, on l'*aventure* es desplega al llarg del seus dominis desconeguts, ombrívols i hostils, i que “stretching across the continent like domes of darkness and the indifference of time” (Pogue Harrison 1992: 61), marcats per la realitat i la màgia, els quals es van entrecruant i convivint.

A la literatura cortès, doncs, es produeix un enfrontament constant entre dos regnes, la cort i el bosc, caracteritzats “conforme a una auténtica concepción medieval, como fases del combate que sostiene la humanidad entre el bien y el mal, la virtud y el vicio, Dios y el diablo” (Köhler 1990: 88). Així, si la cort s'identifica amb el regne de Déu, per lògica, el bosc representaria l'espai del mal.

Ara bé, ¿qui és l'escollit per enfrontar-se a aquest mal escatològic que representa l'exterioritat ombrívola de la bosquíria? Sense cap mena de dubte, el cavaller, destinat a sortir lliurement a l'*aventure* i amb l'únic objectiu d'assolir l'existència cavalleresca i retornar l'ordre perdut. Ho desenvoluparem tot seguit.

La primera part de l'obra rau dividida en tres sub-parts que s'ordenen de la següent manera: la primera engloba el relat de l'aventura del cavaller Calogrenant; la segona, s'extén des la sortida cap a l'aventura del cavaller Ivany fins la derrota del cavaller de la Font Encantada; la tercera, i última, ocupa l'espai entre la reclusió d'Ivany al castell d'Esclados el Roig i la consecució del matrimoni amb Laudine.

Les tres històries es nodreixen dels elements que conformen la identitat cortesana, com són la representació de la cort artúrica, l'*aventure* i l'errància entesos els fonaments inviolables del ser del cavaller, i la transformació del senyoriu territorial en cort a partir d'un matrimoni estratègic.

L'obra comença a la cort del rei Artús, un espai tancat, ordenat i hermètic, per on es mouen diversos membres de la cort; aquest espai, no cal dir, circumda, engloba i defineix una classe social instruïda en les regles de la cortesia, “un centro” diu Köhler, “donde los más prestigiosos representantes de la élite caballeresca puedan hacer realidad, en una atmósfera propicia, una humanidad perfecta” (Köhler 1990: 37). Els personatges principals d'aquests primers fragments són cavallers, estandards d'aquest model d'identitat individual i col·lectiva de la segona meitat del segle XII.

Un cop presentada la vida social de la cortesia, Chrétien canvia de pla i el centra en un grup de cavallers, autèntics protagonistes sobre els quals gira la trama del relat. Aquesta cavalleria, composta per diversos individus coneguts pels seus noms i per les seves gestes, rau legitimada per una consciència estamental comuna “que adquiere valor y mantiene activa la conciencia de pertenecer a un mismo grupo, como fuerza vital organizadora” (Köhler 1990: 74).

Aquests cavallers es troben reunits al voltant d'un dels escollits, Calogrenant, just el moment en què aquest es diposa a relatar una meravellosa història viscuda en pròpia pell. Aquest fantàstic relat de Calogrenant és especialment important, no només perquè “será el motor narrativo que dé lugar a las acciones de Yvain y, con ellas, a la historia” (Abedelo 2007: 42), sinó també perquè senta les bases de l'*aventure* i de l'errància com a trets distintius de la identitat cavalleresca. Ambdós elements, cal dir, són duals, i es mouen entre l'entrada a un espai perillós i feréstec, desconegut i violent, i la construcció d'un espai segur, conquerit i familiaritzat a partir de cada aventura superada.

El primer que fa Calogrenant és situar temporalment la història en un passat remot; aquesta estratègia, absolutament cabdal, dota el text d'una realitat simbòlica exemplar. Seguint Ruiz-Domènec (1984: 240), “(...) su aplicación al tiempo existencial, durante siete años, clavará el suceso en el valor prototípico de un universo ideal, casi mágico. De este modo se aparta de todo contacto con una realidad determinada”. Aquí també tenim molt present l'estudi de Manuel Abedelo sobre el secret a l'obra de *Le Chevalier au Lion*, especialment adient per entendre aquest lapse de temps. Així, per Abedelo,

Ese lapso da a la Fuente y a los sucesos que la rodean un carácter estable, perdurable, que la convierte en un desafío más interesante. Es más heroico introducir una alteración radical en algo que se percibe como eterno que en algo que se siente dentro de la esfera de lo cotidiano

(Abedelo 2007: 42)

Però el secret de Calogrenant no només té aquesta intenció, sinó també, és important subratllar-ho, tapar la vergonya, doncs “la derrota implica la pèrdua de honra” (Abedelo 2007: 42); una vergonya, tanmateix, que no pot quedar en secret per sempre, ja que, com addueix el mateix Abedelo (2007: 43) “para los códigos de honor establecidos por la narrativa artúrica, ocultar un fracaso es una falta seria”. La revelació d’aquesta vergonya, no obstant, reforçarà la sortida d’Ivany per a restablir l’honor perdut.

La intenció de Chrétien de situar temporalment la història de Calogrenant al passat també es projecta sobre l’espai representat. Calogrenant ha sortit armat i completament sol de la cort d’Artús, situada a Carduel (Gal·les), a la recerca d’aventures; de sobte, troba un camí que s’obre a la dreta, i en un moviment instintiu, el cavaller espera el seu cavall i s’hi endinsa. Quan per fi el travessa es troba davant d’una fortalesa, situada, ens diu després, a Brocelianda, a l’Armòrica. Aquesta seqüència espacial té una intenció molt clara: en primer lloc, situar l’acció en un indret concret i escollit; en segon lloc, trencar amb l’antiga construcció tràgica de la unitat estètica greco-llatina; i en tercer lloc, traslladar-nos directament a la regió del joc, que com veurem més endavant, esdevé un dels elements cabdals de *restitució de sentit*.

Calogrenante se deja llevar por la pasión del juego. Esta le ha indicado que en un camino hacia la derecha, existe un bosque, y sabe que ese bosque es Brocelandia. Sólo le queda, bajo el peso normativo de la apuesta, ejercer el ceremonial habitual de todo jugador. Como vemos, una vez más la sociedad cortesana se dispone a jugar, es decir, a distraerse. La fuerza del relato reside en que dispone todo lo necesario para aceptar de buena gana la situación peligrosa de este juego de un caballero de la Tabla Redonda

(Ruiz-Doménec 1984: 243)

La tria del bosc de Brocelianda, territori plegat de fades sorgides de la llegenda bretona, no és casual. Per George Duby, aquest indret és, en paraules recollides així mateix per Ruiz-Doménec,

(...) un lugar de las iniciaciones, del peligro, cuya presencia en los horizontes de la cultura permanece como una advertencia de amenazas prestas a surgir, de esto sobre lo que los usos cortesanos y las armonías del claustro han triunfado, más momentáneamente, y que hay que mantener a raya

(Ruiz-Doménec 1984: 341)

Podem veure, doncs, que l'espai de l'*aventure* a l'*Yvain* s'envolta d'una aurèola màgica – conjuntament amb el temps–, però no només ho veiem en aquest paratge que Calogrenant està creuant, sinó també ho veiem en l'elisió del viatge que recorre el cavaller des de les Illes Britàniques fins a la península. Aquesta elisió té un sentit; per explicar-la, prenem atenció en el camí que uneix les dues corts i que Calogrenant es veu obligat a travessar, aquest camí situat a la dreta, espès i obscur.

Segons Auerbach (2011: 125), tots els camins drets del *roman courtois* són escabrosos: “durante el día nos conduce a través de un espeso bosque, lleno de espinos y malezas, y a la noche nos lleva a la buena meta, una fortaleza.” Aquesta singularitat espacial, segueix Auerbach, només es pot entendre en un sentit moral i simbòlic; és a dir, el camí transitat per Calogrenant no s'identificaria amb un punt cardinal, sinó que “se trata, sin duda, del “camino derecho”” (Auerbach 2011: 125). Vist des d'aquest punt de vista, l'elisió del viatge a través de la *forest* té una clara intenció: potenciar el caràcter simbòlic i moral d'un camí recte, destinat només als escollits, els cavallers que surten a la recerca de l'*aventure*. Chrétien, doncs, i ja des dels primers paràgrafs de l'obra, està subratllant que l'espai i la identitat rauen units per un potent nexa que els lliga i els delimita.

Com veiem al relat, el final del trajecte conclou quan el cavaller arriba a la fortalesa, on assistim al desplegament d'una sèrie de regles de la cortesia quan Calogrenant és acollit amb condescendència i hospitalitat pel varvassor del castell, i alleugerit i distret deleitosament per la seva filla. Cal dir que aquestes regles de conducta només es duen a terme a l'interior dels castells, no a l'espai del bosc; aquesta particularitat és molt important, ja que no només palesa el lligam indissoluble entre la identitat cortesana i l'espai ordenat i protector de la cort, sinó que també reforça la influència que exerceix l'espai sobre la identitat. Ambdues reflexions queden reafirmades quan els cavallers surten de la cort i s'endinsen a la boscúria, primer en la figura de Calogrenant, com veurem tot seguit, i posteriorment, tot i que d'una manera més definida, amb el seu cosí Ivany.

Ja des de l'inici de la història queda clar que l'objectiu primordial de Calogrenant és la cerca d'aventures. El varvassor ho sap, car no és el primer cavaller errant que ha hostatjat. Tot conversant sobre l'aventura i l'errància, el varvassor, “(...)va dir-me que no sabia des de quan hostatjava cavallers errants que anaven a la recerca d'aventura, però que feia temps que no n'havia rebut cap” (2013: 10). En aquest últim fragment del relat s'hi inscriuen dos conceptes importants:

en primer lloc, el secret de l'aventura, que formaria part de les obligacions inqüestionables i angoixants de la cavalleria; en segon lloc, l'exclusivitat del cavaller com a l'únic escollit per a dur a terme la *quête de l'aventure*, ja que pertany, com especifica Auerbach (2013:132), “a una orden en que se ingresa mediante una ceremonia de elección y cuyos miembros se hallan obligados a la ayuda recíproca”. Aquests dos aspectes queden completament exemplificats en l'episodi del *villain*. És important subratllar que l'*aventure* és en sí mateixa una acció angoixant perquè és l'únic canal possible per assolir una identitat cavalleresca que cerca el seu encaix dins l'entramat elitista de la societat. Aquesta sensació, constant al llarg de la novel·la, es manifesta, com ja hem vist, durant el sopar amb el varvassor, on té lloc una tímida immersió en la idea de l'*aventure*, però queda més exemplificada en l'episodi entre Calogrenant i l'horrible *villain* del bosc. Recordem el seu encontre:

(...) Jo sóc el senyor de les meves bèsties i tu m'hauries de dir ara quina mena d'home ets i què cerques / Jo sóc –va respondre Calogrenant– un cavaller que busca el que no pot trobar. He cercat molt i no trobo res. / ¿I què voldries trobar? / Una aventura, per posar a prova la meua vàlua i el meu coratge. Et prego i et demano que, si tens coneixement d'alguna aventura o d'algun prodigi, m'ho diguis

(2013: 12)

Ambdós personatges es presenten. El *villain* cuida les bèsties del seu ramat; el cavaller Calogrenant cerca quelcom que no pot trobar. ¿Què cerca? La resposta és contundent: “el sentido propio de la existencia ideal caballeresca” (Auerbach 2011: 131). El cavaller, veiem al diàleg, no dubta a contestar les preguntes del vilà, car sap del cert que el món el dirigeix a cercar aventures que provin el seu coratge, àdhuc que el delimitin com a cavaller,

(...) dejando atrás de sí todo devenir anterior o cualquier posibilidad de ser otra cosa. Esta es la naturaleza esencial del presente desafío. El coraje se presenta como la forma y la fibra del ser caballero en la sociedad cortesana. Individualiza la acción y el destino. Ejercita, sublimándolo, el principio del juego

(Ruiz-Doménec 1984: 251-252)

La conversa entre ambdós protagonistes avança lentament fins que, de cop, el *villain* revela l'indret d'una Font, no gaire lluny d'on són ara. Reproduïm de nou part del fragment:

Segueix sempre el camí recte si no vols errar els teus passos, perquè hi ha molts altres camins i podries desviar-te fàcilment. Veuràs com bull la font, malgrat que és més freda que el marbre. (...) De l'arbre penja un vas de ferro lligat amb una cadena llarga que arriba fins a la font. Al costat de la font trobaràs un graó de pedra. Ja el veuràs, jo no sabria descriure-te'l, perquè mai no n'he vist cap d'igual (...) Si omplis el vas d'aigua i l'aboques damunt el graó veuràs desencadenar-se una tempesta que foragitarà

totes les bèsties de bosc: cabirols i cèrvols, daines i senglars, fins i tot els ocells fugiran. Cauran llamps i el vent arrencarà els arbres enmig d'una terrabastada de pluja, trons i llampecs. Si aconsegueixes allunyar-te'n sense esforç ni grans patiments, hauràs tingut més bona fortuna que els cavallers que hi han anat abans

(2013: 13-14)

Fixe'm-nos en la primera frase: només un camí, el camí recte, condueix a l'espai de la Font, un espai situat a l'interior d'un bosc feréstec i ombrívol, i de característiques feèriques. No és el primer cop que Calogrenant ha travessat un camí d'aquestes característiques com el que es presenta aquí: ja n'havia travessat un de semblant només sortir de Carduel. La insistència aquí de la imprescindible tria del camí recte, no és una casualitat, sinó que determina que només els escollits tenen la capacitat de no errar la tria del camí cap a l'*aventure*. El fragment, que segueix amb una descripció quasi mil·limètrica de tot el que succeirà un cop el cavaller vessi l'aigua sobre el graó de pedra permet suposar que el *villain* ja ho ha vist, probablement quan un dels cavallers, anteriorment a Calogrenant, havia realitzat la mateixa acció. El que sí queda clar del fragment és que el *villain* ha revelat el secret meravellós de l'aventura sense saber exactament què significa, com argumenta Auerbach, el *villain* “no calla nada de lo que sabe; y lo que él sabe son las circunstancias materiales de la aventura, pero no lo que la aventura signifique, ya que le es extraño el sentir caballeresco” (2011: 132).

El breu diàleg entre ambdós personatges plasma, per una part, l'angoixa vital d'una cavalleria arrossegada fora de l'espai segur de la cort, únic indret on es pot posar a prova la identitat cavalleresca; acció, cal dir, imprescindible, perquè només en aquest indret salvatge i feréstec es pot assolir aquesta identitat. Per l'altra, palesa l'enfrontament entre dos mons enormement distants, estranys i antagònics: un món ocupat per la cavalleria, i erigit el sentit d'una existència i una superació a través de l'*aventure*, “que halla su complemento misterioso e irracional en la *mervolle*” (Köhler 1990: 65-66), i un món ocupat pel *villain*, en el qual no existeix la tensió entre la vida que es duu i la que es voldria portar, i que per tant, concep l'aventura un element incomprendible de la identitat cavalleresca, de la qual no en forma part. En aquest sentit, la diferència entre la cavalleria i el poble, fonamentada en un orde social jeràrquic quasi bé sacramental, assenyala la total diferència entre el poble, representat en aquest cas per la figura del *villain*, i el món ideal cortesà, i àdhuc demostra, com argumenta amb encert Köhler,

(...) que la idea de la caballería, tal como la expresa Yvain, puede bastar a la propia nobleza cortés, pero, dado que ha sido concebida en función de sus propios intereses, no puede encontrar la aprobación de la sociedad en su conjunto. La *aventure* se ha convertido de forma demasiado evidente en un medio de perfección individual para el Caballero

(Köhler 1990: 72)

Un cop ambdós personatges s'acomiaten, Calogrenant pren el camí fins a l'indret citat, un espai concret i limitat on es dirimirà la seva naturalesa i el seu coratge. En un impetuós acte de penetració en el misteri del laberint cortesà (no oblidem que és un arrogant *jeunesse*, segons la definició de Duby que hem dirimit en pàgines anteriors), ruixa el graó i la tempesta es desferma.

Un cop la calma retorna a l'espai, un cavaller desconegut apareix enfurismat a causa d'aquesta violació sobre l'espai màgic de la Font, amenaçat pel “*damage* que siente el defensor del lugar” (Ruiz-Doménec 1984: 258), la qual cosa pressuposa una pertorbació natural i una certa ruptura en la unitat interna del senyoriu territorial. L'actitud desafiant del cavaller Esclados el Roig respon, nogensmenys, a l'intent de possessió i usurpació, per part del propi Calogrenant, d'un espai privat que pertany al propi cavaller. Però també escenifica un dels elements clau de delimitació espacial d'aquest període: “le caractère maudit d'une coutume qui exige et appelle la violence et la mort et dont rien a priori ne justifie l'existence” (Baumgartner 1992: 100). Aquesta violació territorial només es pot resoldre d'una manera: el duel, que acaba, com sabem, amb un Calogrenant vençut i humiliat, i deixa pas a una segona aventura protagonitzada per un altre dels cavallers escollits, Ivany, fill del rei Urién, i cosí del mateix Calogrenant. Aquesta segona aventura seguirà el mateix camí marcat anteriorment per Calogrenant.

La sortida d'Ivany cap a l'espai del bosc es produeix en secret: cap membre de la cort sap les seves intencions. Aquesta intencionalitat respon, en paraules d'Abedelo, a un motiu de jerarquia social. I és que si Ivany decidís revelar les seves intencions al rei, l'*aventure* de la Font recauria indefectiblement a mans de Galvany o de Kei, els preferits del rei Artús:

(...) La existencia de este obstáculo tiene lugar porque pone de relieve esa diferencia, esa segunda línea que Yvain ocupa en la corte, y que es necesaria porque le da otra relevancia a la aventura: en vez de ser una más, es el acto que rejerarquiza a Yvain

(Abedelo 2007: 43)

El viatge d'Ivany a la recerca de la Font Encantada recorre els mateixos indrets, es nodreix dels mateixos actors secundaris de l'aventura de Calogrenant, i s'hi produeixen el mateixos rituals. Com si el temps no hagués passat, Ivany arriba a la mateixa fortalesa del varvassor, que el rep amb una hospitalitat meravellosa, i l'endemà es troba amb el monstruós *villain*, i aquest el guia fins a la Font, donant així per tancada “la adscripció al núcleo de la errancia”

(Ruiz-Doménec 1984: 274). Però, ¿per què la sortida d'Ivany és igual a la realizada pel seu cosí set anys abans? En primer lloc perquè Chrétien sap que repetir un mateix moviment és sinònim de marca i de petjada entre els potencials lectors de la seva obra; i en segon lloc, perquè l'objectiu no és altre que restablir l'honor de la família i obtenir la perfecció moral i ideal que el seu cosí no havia pogut aconseguir. El que és important recalcar aquí, emperò, és que amb aquest gest cavalleresc Ivany experimenta un sentiment de col·lectivitat, que en paraules de Ruiz-Doménec (1984: 274), “hace cómplice al auditorio de la sensación que ahora ha invadido su mundo. Con ello se perfila, a la vez, la visión del valor primordial de la errancia”.

De la mateixa manera que amb Calogrenant, un cop Ivany ha vessat l'aigua, el cavaller desconegut apareix d'entre l'espessor del bosc i s'enfronta al nostre protagonista. L'aventura aquí es troba plenament identificada amb la pràctica del combat, ja que constitueix la unitat estructural bàsica dels *romans* de Chrétien, i al mateix temps, integra, com veurem tot seguit, el *topos* cortesà, i que seguint Cirlot (1987), estaria compost de la relació intrínseca entre l'amor i l'aventura. Ivany, emperò no és Calogrenant, i després d'una cruel lluita, l'heroi aconsegueix ferir de mort el cavaller, que fuig esperitat en direcció al seu castell, perseguit d'aprop per Ivany. La persecució ens condueix de nou sota el paraigua de la cort, manifestada en el castell del malferit cavaller Esclados el Roig.

Aquest episodi, com hem vist al relat, acaba quan Ivany és empresonat momentàniament entre les dues portes del castell, i posteriorment és ajudat per un dels grans arquetips femenins del *roman courtois*, la dama Lunete, que l'amaga en una petita sala del castell. La figura de Lunete esdevé transcendental, en primer lloc, a l'hora de protegir Ivany de la fúria dels seus enemics, i en segon lloc, per impartir una classe magistral sobre els tres valors essencials de la cavalleria, l'astúcia, l'obediència i l'espera, tramesos al jove i inexpert Ivany, i destinats a introduir el nostre heroi dins les normes de la cortesia cavalleresca.

Seguint Abedelo, el fet d'amagar Ivany de la persecució dels cavallers del castell té com a objectiu primordial, i absolutament lògic, de preservar els interessos de la trama. Tinguem molt present que si Ivany és descobert, la batalla esdevé inevitable, com bé diu Abedelo, fet que provocaria dues anomalies: primer, “sería difícil que Yvain venciera en combate tan desigual conservando el verosímil del relato”; i segon, “la futura reconciliación con su dama se haría más difícil” (Abedelo 2007: 44). Aquí, la figura de Lunete és absolutament cabdal per mantenir en secret la figura de l'heroi fins que la treva s'hagi aconseguit. I és precisament en aquest espai de temps entre el secret i la revelació, quan es produeix la classe magistral impartida per Lunete.

Sobre aquest aprenentatge dels valors essencials de la cavalleria, no oblidem que per Chrétien la legitimació del ser de la cavalleria s'incardinava en el grau d'auto-consciència metafísica de l'heroi; ara bé, per assolir aquest grau, Ivany havia d'aprendre una sèrie de valors que l'ensenyessin “a comportarse según los usos de esta pequeña sociedad, cerrada, a vivir según la *honestas*” (Ruiz-Doménec 1984: 296). L'aprenentatge i l'assumpció d'aquests tres valors, és important remarcar-ho, situaran Ivany dins l'esfera del ser de la cavalleria i el dirigiran cap a l'objectiu de tot cavaller errant: el matrimoni i l'adquisició de terres.

El primer valor és l'astúcia, un valor modal contraposat a la singularitat altiva dels feudals, que converteix el cavaller en un ésser prudent i savi. A la novel·la hi ha dos exemples força entenedors: el primer és l'entrega de l'anell màgic de Lunete, que “(...) *tenia el mateix poder que l'escorça sobre la fusta, que l'amaga tota i no la deixa veure*” (2013: 27), i que el fa invisible a ulls humans. El segon exemple és quan Lunete aconsella Ivany restar en silenci per evitar ser descobert: “(...) *Amic, escolten aquest enrenou! Tots us estan buscant, però, malgrat les anades i vingudes, vos no us mogueu, perquè no us trobaran si us quedeu al lli*” (2013: 28).

El segon valor és l'obediència, que és ni més ni menys la submissió del cavaller als valors que la donzella imposarà. L'obediència és cortès perquè és mesura: “obedecer las reglas prácticas que determinan la función social de la caballería es en cierto modo ejercer su papel en esta inmensa unidad política de la corte” (Ruiz-Doménec 1984: 298). L'exemple literari d'aquest valor el trobem quan la donzella aconsella Ivany de no cometre una follia davant la necessitat imperiosa de mostrar-se a la bella vídua d'Esclados, Laudine. El fragment diu així: (...) *la donzella era una dona molt noble i cortesa i es va desfer en precís i consells, recomanant-li, i fins i tot ordenant-li, que no cometés una follia: -Aquí esteu fora de perill. Passi el que passi, procureu no moure-us abans no hagi acabat el dol* (2013: 33-34).

El tercer valor és l'espera, “profunda soledad en la que se confunde la claridad y la obscuridad, el yo y el mundo” (Ruiz-Doménec 1984: 298). L'espera es la manifestació del grau d'identitat que obtindrà la cavalleria; Ivany, en aquest sentit, espera esperançat, una virtut exclusivament cristiana, però que en aquest moment històric esdevé cavalleresca i cortesana. Al relat, l'exemple es produeix quan Lunete l'aconsella d'esperar prudentment rere un amagatall estratègic mentre es desenvolupa el funeral pel seu senyor i espòs de la bella Laudine: “*Si ara seguïu els meus consells en traureu profit. Aquí poden estar-vos assegut i veure la gent que entra i surt i la que passa pel carrer, amb el gran avantatge que ells no us poden veure*” (2013: 34).

Amb l'aprenentatge dels tres valors de la identitat cavalleresca, Ivany ja està llest per introduir-se a la comunitat de la qual en forma part per naixement. El punt culminant d'aquesta inserció serà, com s'ha enunciat anteriorment, el casament –el qual comporta indefectiblement l'adquisició de terres. Abans d'assolir el matrimoni, emperò, la bella vídua ha de ser seduïda; aquesta empresa no només és responsabilitat del futur espòs, encara inexpert en els misteris de l'amor, sinó que recau principalment en la figura de Lunete, que amb gran mestria, aconseguirà convèncer a la seva senyora de la necessitat d'esposar-se de nou, en defensa de les seves terres, i oferirà l'únic home capaç d'assumir aquesta tasca: el mateix cavaller que ha aconseguit vèncer el seu espòs. Laudine, en un primer moment, es mostra contrària a aquesta unió, ja que com a encarnació de l'amor totpoderós i inaccessible, no pot defallir davant d'aquesta imposició; però la debilitat en la defensa d'un reialme sense protecció l'encoratja a acceptar un pacte matrimonial amb l'assassí del seu espòs, cal dir, únic capacitat per protegir les seves terres de la invasió exterior.

La rejerarquització d'Ivany, emperò, no es consolida amb el matrimoni, sinó que es produeix a l'espai exterior, concretament a la Font Encantada, quan l'heroi s'enfronta a la comitiva del rei Artús. L'espai aquí es conjuga com un element primordial de la construcció de la identitat subjectiva. Aquest espai, recordem, tot i situar-se al delà de la cort, pertany a la cort de Laudine; aquesta condició territorial és imprescindible per a la consolidació de la posició social d'Ivany, escollit el protector del reialme de la seva esposa. Però perquè aquesta consolidació es dugui a terme és necessari que Ivany s'enfronti a un cavaller de rang superior; a més a més, Ivany ha de mantenir l'anonimat, doncs el reconeixement de la seva figura impediria l'enfrontament entre membres de la mateixa cort.

El cavaller que accepta el desafiament és ni més ni menys que Keu, aquell que ha intentat obstaculitzar l'*aventure* del protagonista, l'encarnació de l'orgull i l'enveja. Keu, abans de l'enfrontament, expressa amb unes dures paraules, dirigides a tots els presents, el seu despreci envers el cavaller desconegut: aquestes injúries seran la clau de l'èxit per a la rejerarquització del nostre heroi. El càstig serà la derrota, i automàticament, l'escalada social d'Ivany, un cop es treu l'elm i és reconegut pels presents.

El final d'aquesta primera part enuncia una singularitat de la cavalleria d'aquest període que Chrétien ja havia treballat a una novel·la anterior (*Erec et Enide*); aquesta particularitat de la identitat cavalleresca és la *récreantise*, és a dir, el fatig de les armes i la necessitat de pau. Aquesta idea havia creat molts problemes a Chrétien, car difonia una ruptura entre l'individu i l'ordre, i modelava una cavalleria aïllada egoïstament de la societat; calia, doncs, donar un gir a l'argument.

Durant l'estada de la comitiva reial artúrica a la cort de Laudine i Ivany, el cavaller model de la literatura artúrica, Galvany, llança unes paraules que enutgen el nostre heroi, però que també el motiven per abandonar la vida que ha obtingut en favor de l'errància. Reproduïm de nou part del fragment del cavaller Galvany:

Ara no heu de pensar sinó a engrandir la vostra fama. Trenqueu el fre i el cabestre, que vós i jo anirem als tornejos perquè no us tinguin per un marit gelós. No és el moment de vaguejar sinó de lluitar en els tornejos, heu de deixar-ho tot i posar-vos en camí per molt que us costi

(2013: 61)

Resulta imprescindible, doncs, que Ivany es llençi de nou cap a l'exterior, al reialme del bosc, desconegut, errant i desordenat, ja que és l'única manera d'engrandir la seva fama. Però no només això; no oblidem, que tot i haver après certes normes de la cortesia, i escalat socialment, Ivany encara és un *jeunesse* inexpert, lluny de la identitat que encarna Galvany, adquirida gràcies a una alienació objectiva respecte de la comunitat que l'aixopluga, això és, l'acció de l'*aventure*. Aquesta realitat dolorosa força Ivany a pactar un allunyament temporal i limitat amb Laudine. Però com resultava evident en un jove inexpert, l'errància cavalleresca resulta tant atractiu que l'any de marge queda superat amb escreix, sense que el propi Ivany en sigui conscient. En aquest episodi, l'espai de l'errància representa un espai tancat i atemporal on se succeeixen els tornejos i la manca absoluta de compromisos i preocupacions, fatals per a la identitat moral que encarna la cavalleria. Aquest desafiament, doncs, ha de ser castigat amb contundència.

El càstig queda palès a la segona part de la novel·la, que s'inicia amb el retorn del periple erràtic de tornejos, i on Ivany és reprès i humiliat per Lunete davant l'atònita mirada de tots els cavallers de la cort. Ens aturem breument en aquesta crucial escena, ja que sense cap mena de dubte, determina la sortida, en aquest cas forçosa, de l'heroi cap al delà de l'espai segur de la cort.

Ruiz-Doménec apunta amb encert que l'actitud indesitjable i descortès d'Ivany és el reflex d'un acte històric comú a la societat medieval del segle XII:

La imagen novelesca se deduce del movimiento tensionado con el que la doncella explicita el largo proceso que ha llevado a Laudine a madurar la actitud de Yvain. Por eso ella habla de una traición, de una implicación demoníaca en la actitud: esa transmutación esencial de las cosas, los ladrones de amor no quieren parecer prohombres. Es un juicio moral sobre un tipo de conducta indecente. Hipócrita. Simbólicamente hablando, Chrétien considera un pecado el hecho de que el caballero pervirtiese su

realidad natural. Ese pecado es algo que surge de la mentira inicial, en la que Yvain enredó a Laudine. Haciéndose pasar por lo que no era: apareciendo con otra naturaleza. Laudine ha tenido tiempo para comprobar la verdadera naturaleza del caballero. Egoísta. Opuesta a los más elementales principios corteses

(Ruiz-Doménec 1984: 334)

Tal com expressa Domènec, el gran escriptor de Troyes havia de prendre una decisió salomònica i sacsejar enèrgicament el somni del cavaller; però no només a ell, sinó que l'objectiu era fer-ho extensible a tota la societat, la qual cosa suposa trencar de forma cruenta la identitat cavalleresca que encarna la figura del protagonista. Cal dir que les doloroses paraules de Lunete a la cort del rei Artús resumeixen de forma clara el pensament de l'aristocràcia d'aquestes últimes dècades del segle XII, la qual no podia acceptar un codi de conducta "(...) donde los jóvenes después de desflorarlas, las abandonen, por el mero capricho de cumplir con sus instintos naturales o por seguir irradiando fama en el seno del mundo cortesano. Por eso exigen una reparación de esta conducta" (Ruiz-Doménec 1984: 334-335). Aquí és important ressaltar que tot i que Laudine no és ben bé una donzella verge, sí que és una vídua desemparada i innocent, traïda per un dolorós ultratge moral. Aquest fet imperdonable, que de forma significativa, suposa la mort de l'ànima cavalleresca, ha de tenir una conseqüència dura, severa. La conseqüència serà, com hem vist al relat, la sortida immediata cap al bosc, la "folie destructrice et irréversible aliénation du moi" (Baumgartner 1992: 83).

Abans de continuar amb el relat més sinistre i transcendental d'Ivany, és necessari aprofundir en el sentit present i futur de l'errància, del qual només havíem ofert breus pinzellades. Ho amplièm aquí perquè els quatre aspectes importants que el defineixen s'incardinin als relats de Calogrenant i d'Ivany.

El primer aspecte cabdal és entendre l'errància com una plataforma per a l'acció guerrera. La guerra, la caça, els torneigs, les justes, formaren part d'un complex reglament social, per altra banda habitual, que oferia un sentit a la superioritat social, i alhora legitimava privilegis i usurpacions sobre la societat. Aquests reglaments socials esdevingueren claus per a la construcció de la classe cavalleresca, consolidada a través de l'exaltació del *servitium* de les armes,

(...) Y del ejercicio de su turbulencia hacia la periferia, hacia la conquista de las tierras salvajes o en manos de sus herejes y enemigos de la religión. La tendencia hacia fuera, es en cierto modo una retrorreferencia total del valor de la errancia como el caudal intelectual de la nueva clase dominante. La agresión tiende

ahora a dominar el mundo. Y lo hace, aunque para ello deba de sembrar la tierra de sangre y de horror. Es así como la errancia se dirige, se organiza, para cohesionar un tipo de sociedad expansiva militarmente, aunque en la esfera imaginaria se siga pensando que ese errar es simplemente un escueto empuje del *bios* del joven para buscar fortuna

(Ruiz-Doménec 1984: 226)

El segon aspecte és comprendre l'errància com el sustent bàsic d'un model de comportament, que no és altre que la cortesia, un nou concepte que reuneix dins seu la interpretació més complerta dels ideals de la classe cavalleresca, avesada a seguir estrictament uns principis de comportament quotidians que permetessin l'accés al quadre de conducta de la bona societat. Aquesta conducta només podia sortir de l'espai cortesà: això és el que ens ensenya el relat de Calogrenant, i que ordena el teixit del sistema representatiu de la bona societat. Com hem vist, la cortesia és un joc exclusiu d'homes, un joc de conquesta, d'apropament, de seducció i de possessió; però també, i això és important, “de saber alejarse a tiempo. De rechazar lo peligroso, lo difícil. Lo imposible” (Ruiz-Doménec, 1984: 228).

Cal dir que per a Chrétien la cortesia era indispensable per regular les trobades amoroses, però també per oferir una conducta moral equilibrada dins els torneigs. Aquesta singularitat és fonamental a l'hora de convertir la cavalleria en una institució que reemplaçés les normes de parentesc feudal, i àdhuc custodiés “a la buena sociedad errante, la de los jóvenes, dándole una cobertura para su búsqueda de aventuras y de gloria” (Ruiz-Doménec 1984: 229).

El tercer aspecte és entendre l'errància com a raó específica d'un desig de convivència i de canalització envers la turbulència social de la joventut. Aquest desig fou la *mesure*, que de forma estructural exigí un ordre no-natural, i una moral entesa “un previo estar en civilización antes de arrojarse a la errancia en busca de aventuras. (...) un tipo de posesión objetiva de la buena sociedad que impedirá cualquier asalto indiscriminado al fondo del ser del caballero” (Ruiz-Doménec, 1984: 229-230).

Per entendre la idea de la mesura cal tenir en compte prèviament l'incansable treball dels intel·lectuals, que formats en la tradició clàssica, començaren a dotar de caràcter específic la teoria de la *mesotés* aristotèlica. Amb aquesta iniciativa, l'ètica cristiana de la mesura es posà al servei del príncep, és a dir, al model de la cavalleria, i la novel·la ho recollí i ho difongué en els seus relats; l'objectiu no era més que garantir “(...) el orden social y político y (...) darle un sentido a la vida de la aristocracia laica. La errancia, aunque saturada ya por la cortesía, debía de trascenderse en una moral absoluta que permitiese su ejercicio sin peligro: de una forma lúdica” (Ruiz-Doménec 1984: 231). Per tant, la societat cortesana, dotada d'una praxi equilibrada, dialogant i estable, aconseguí apuntalar l'errància i dirigir els individus més rebels i turbulents, els joves, a practicar la pròpia mesura.

El quart aspecte tindria a veure amb la legitimació d'una “clase y de un ordo, que no trabajaba y que sin embargo podía enfrentarse con una vida material cada vez más difícil, cada vez más cara” (Ruiz-Doménec 1984: 235). Davant la dificultat d'adquirir bones armes per part d'aquesta classe osciosa i auto-complaent, la novel·la cortesana situà en mans del rei l'ofertament d'aquests presents als seus joves cavallers, legitimant d'aquesta manera la societat cavalleresca; el rei, en aquest sentit, “(...) dio una cobertura ideológica a los caballeros jóvenes. Un engaño. Frente a la errancia como modo de vida tan sólo cabían realmente dos opciones, o la cruzada monárquica, o ingresar en una banda de mercenarios al servicio de un rey o de un príncipe” (Ruiz-Doménec 1984: 235).

Al relat, els aspectes definidors de l'errància adquirits per l'heroi Ivany en l'acció aventuresca són abandonats al mateix moment de la consumació matrimonial. Chrétien, però, no ha mostrat totes les cartes, seria massa simple que un convuls període com el seu finalitzés d'aquesta manera; intencionadament, l'autor realitza un excepcional gir a través del repte cavalleresc que Galvany proposa a Ivany, “la défiance de la crainte de la recreantise” (Frappier 1969: 144), i que deixa entreveure una greu problemàtica en la construcció del cavaller, com ha pogut veure Ruiz-Doménec:

Los caballeros han alcanzado su ser-alguien, su señorío, a través de una mujer, y por eso mismo se sienten, y se saben, inferiores. Era en último término la lógica de la errancia, de la situación social de la mayor parte de la caballería. Su pobreza material. Pero igualmente se manifiesta como un atentado al valor masculino de la sociedad que se está construyendo sobre los pilares de la corte. El matrimonio eclesiástico buscará en el fondo destruir el principio de superioridad de las mujeres (...) Yvain sabe que su señorío le viene por línea femenina. Que es alguien por las tierras de su mujer. Y acepta, cómplice, la subversiva actitud de su amigo Gauvain. Quiere recobrase (...) Deberá partir de nuevo en busca de aventuras (...) Tampoco el poder monárquico podía permitirse el lujo de tener inactivos en sus provincias a sus mejores guerreros. Había que darles una misión, una función capital. Había que preparar la cruzada de los reyes

(Ruiz-Doménec 1984: 317-318)

Aquesta funció capital, com argumenta Ruiz-Domènec, serà la croada. Però aquest no és un tema essencial en el nostre anàlisi. L'important és la decisió d'Ivany, que l'obre de nou al món de l'errància i a la recerca de torneigs, una decisió, no cal dir, que provoca l'oblid dels seus vots matrimonials.

Ivany, doncs, havia retornat a una errància absurda i irresponsable mancada de missió i escamesa, aquella que ja havia iniciat Calogrenant set anys abans, on només s'hi produeixen aventures, és a dir, “encuentros peligrosos, con los cuales pueda ponerse a prueba” (Auerbach 2011: 130). Això sí, cal tenir present que la primera sortida d'Ivany cap a l'espai del bosc no és una aventura sinó un acte de venjança per restablir l'ultratge de parentesc. L'*aventure* autèntica, segons aquests preceptes, l'hauria exercit prèviament Calogrenant, que és qui obre el camí de l'errància, no Ivany, que simplement ressegueix el camí emprès pel seu cosí. Per tant, si tenim present que la consecució de l'ésser cavalleresc passa indefectiblement per la consolidació de l'aventura a través de l'errància, l'únic cavaller cortès seria Calogrenant. El què succeeix és que aquest tampoc cerca una adquisició de terres i una unió matrimonial, sinó que solament va a la recerca d'aventures. I el mateix passa amb la segona sortida d'Ivany, que tampoc es converteix en una consolidació de l'*aventure*, sinó que merament suposarà l'assoliment d'una sèrie d'aventures en forma de torneigs sense cap missió concreta, i amb una conseqüència gravíssima: la traïció del pacte establert amb la seva indefensa esposa, la qual cosa suposa la pèrdua de la identitat cortesana. Aquesta actitud egoista, per tant, que desprestigia les virtuts de l'ésser cavalleresc, el dirigeix indefectiblement cap a l'espai agrest del bosc, com el que veiem a la següent imatge:



La internada d'Ivany a la *foresta* salvatge és un gest quasi bé sinàptic, i suposa una ruptura i un oblit de sí mateix, és a dir, un “abandono a lo que se denominaba pensamiento” (Cirlot 2005: 46), i que en paraules de Karl D. Uitti, representa un

(...) imagery of madness, a kind of purgatory, a purge designed to clear him of similar access in the future. Yvain's madness proves that his character, as drawn up, is logically and consequentially conceived. He is now the motives of his dominant passion

(Uitti 1993: 200)

Al text, aquesta fugida queda descrita d'una forma molt gràfica quan l'heroi, completament enfollit, (...) *s'estripa les robes i fuig despullat pels camps i pels conreus deixant desemparada la seva gent, que pregunten on pot ser* (2013: 68). Amb aquest moviment, l'heroi s'impulsa cap enfora i s'interna al bosc, on (...) *ja no recorda cap dels seus actes passats* (2013: 68). Aquest impuls cap al del·là, protagonitzat per Ivany, es converteix en l'única sortida possible per tal de restituir la identitat cortesana perduda; segons aquest precepte, Ivany no té cap més alternativa que capbussar-se "(...) en un mundo oscuro y silencioso: en una tierra salvaje (...) que le deje sólo con su conciencia de negatividad. Hundido en el aislamiento y la marginación (...) perder todo contacto con la realidad" (Ruiz-Doménec 1984: 339), i convertir aquesta sortida espacial en una participació activa dins la pròpia estructura d'allò considerat salvatge.

Ivany, durant la seva *folle*, es mou per entre l'espessor del bosc completament desprovisat de roba, i protegit només per un arc i unes fletxes, un instrument "abolido tanto por el sistema feudal como, o más aún, por el sistema caballeresco" (Ruiz-Doménec 1984: 344), amb el qual caça bèsties salvatges i se les menja crues; també s'alimenta de pa no cuit, un menjar inferior a l'aliment tractat per la civilització. Com podem apreciar, en aquest període no s'hi desenvolupa cap *aventure* cavalleresca, tan sols alfora la mera supervivència d'un individu inserit en un espai-altre sense punts de referència ni horitzó. Dins d'aquest bosc antitètic a la cort artúrica només trobem un únic espai mínimament civilitzat: la cabana, situada en una clariana del bosc, i on hi viu un ermità, convertit aquí en una figura significativa de la literatura cortès: el *prodome* o *prud'homme*.

Aquesta figura, principalment associada a la cavalleria, contenia una sèrie de propietats plasmades als cantars de gesta, tals com el coratge, la disponibilitat a la mort, la fortalesa física, la fidelitat vassallàtica i el sentit de l'honor, i d'altres de posteriors que proposava l'espai cortès, com la *courtoise*, l'educació intel·lectual, la generositat, la perfecció d'un comportament moralment exemplar, i la limitació a l'estament nobiliari. Aquesta categorització de *prodome* va anar saltant de manera gradual cap a altres esferes de la societat, com els varvassors dels castells, o els ermitans, els quals habitaven els clars dels boscos, "todos los cuales sin duda habían sido en otro tiempo *chevaliers* (...) pero que ahora llevan una vida consagrada a Dios" (Köhler 1990: 120). Aquests *prodoms*, com l'ermità de l'*Yvain*, es situen al costat dels cavallers, l'auspicien amb consells i accions, vetllen per la seva salut, i "lo absuelven, le exhortan al bien" (Köhler 1990: 121). Al relat, la relació entre foll i l'ermità resulta absolutament cabdal, ja que no només demostra que "in the depths of his madness, Yvain performs charitably, as

a good person should, responding to the hermits charity” (Uitti 1993:200), sinó que significa la lluita contra el principi del mal, inherent a l'heroi i circumscrit a l'espai del bosc tenebrós i caòtic que l'envolta. En aquest sentit, el *prodome* seria, sense cap mena de dubte, un element conductual determinant a l'hora d'entendre la relació entre humanitat i bosc, ja que redirigeix l'heroi cap a l'enteniment i la condició humana, i exerceix la funció curativa de l'ànima del cavaller.

No oblidem que aquestes figures que habitaven l'espai exterior a la cort, tot i negar un conjunt de valors acceptats com a universals, mantenien un ordre natural que afavoria la creació de les condicions necessàries pel retorn al món de la cort. Dit d'aquesta manera, la figura de l'ermità esdevindria el nexa d'unió entre la salvatge de la bosquíria, personificada en la follia de l'heroi, i l'espai de la civilització, encarnada per la cavalleria cortès. És, en resum, una figura necessària en el procés de retorn cap a la consciència del cavaller; però no és la que aconseguirà alliberar l'heroi, sinó que aquest treball d'extracció simbòlica recaurà en una figura femenina, com no havia de ser d'una altra manera, entesa aquí la imatge de la curació i la salvació de l'ànima del cavaller, i àdhuc la detenedora única dels valors de la cortesia: “Yvain estaba extenuado de su peregrinar demente a través del bosque. Lo vivo en él exige traspasarlo, pero no sabe cómo, y entonces confía abiertamente en la sabiduría femenina: se desliza hacia el fondo del sueño”¹⁵⁴ (Ruiz-Doménec 1984: 356). El paper de la dama que frega l'ungüent sobre el cos d'Ivany, en definitiva, serà el de recompondre la imatge de l'heroi, restablir-lo de nou al joc cortès, i des d'aquí reconfigurar la identitat cavalleresca.

Aquest és precisament l'inici de la tercera part de la novel·la, quan Ivany, curat de la seva demència temporal, s'enrojola quan es veu nu. Aquesta seqüència de reconeixement serà, doncs, el punt de partida d'una reconfiguració identitària que s'anirà perfeccionant moralment a través de la multitud d'aventures que l'heroi supera, les quals formarien “una totalidad semántica, con la que el poeta construye además la imagen ejemplar de humanidad cavalleresca”¹⁵⁵ (Köhler 1990: 64). Per retrobar-se de nou dins el món cortès i exercir la seva funció de cavaller, Ivany exigirà, en primer lloc, un guia, és a dir, un cavall. En segon lloc, sortir del bosc, “de ese anti-mundo de purificación”, donant a entendre que “el espacio del juego se interpreta ahora como la salida del mundo natural” (Ruiz-Doménec 1984:362). I en darrer lloc, penetrar al castell i exercir la seva funció com a cavaller, que ja no serà l'errància, sinó el restabliment i la salvaguarda de l'ordre.

¹⁵⁴ El somni aquí té un poder regenerador, embelleix les seves faccions i l'humanitza, i el prepara per al reintegrament al món cortès després d'haver purgat el seu pecat.

¹⁵⁵ Chrétien ja havia emprat anteriorment aquest treball de perfeccionament moral de la cavalleria a l'*Erec ed Enide*.

Així, des de l'espai de la diferència, “donde ha caído por la catástrofe, hasta la recuperación (...) del amor de su mujer y de la posesión legítima, y definitiva, de su señorío territorial” (Ruiz-Doménec 1984: 363), el re-torn d'Ivany implicarà una successió d'aventures, cada cop més complexes, com a pas previ a la seva reintegració cortesana, pròpia de la col·lectivitat, així com “el restablecimiento de la unidad ontológica perdida” (Köhler 1990: 83).

A la primera aventura es produeix la victòria sobre un intent d'usurpació espacial provocada pel comte Alier. Aquí l'espai tindrà un paper primordial pel fet de demostrar la importància en la defensa de la justícia i de l'ordre jeràrquic envers la figura representativa de la dama del castell, quelcom que s'anirà produint a partir d'ara fins al final de la novel·la. La següent aventura viscuda, situada a l'espai de la boscúria, es produeix dins d'un ambient, de nou, feèric, màgic, com ja havia succeït a l'*aventure* de Calogrenant i, posteriorment, d'Ivany; però aquest episodi també esdevé fonamental per al restabliment gradual de la seva identitat. Recordem que en aquesta segona aventura Ivany es topava amb una lluita de caràcter fantàstic entre un lleó i una serp de proporcions gegantines. Evidentment, ambdues criatures s'han d'entendre de forma al·legòrica, on el lleó representaria el símbol suprem de la voluntat de poder i dels apetits més violents, és a dir, el símbol del poder monàrquic, i la serp el símbol de les forces de la terra, o el que és el mateix, la representació de les forces matrilaterals del sistema feudal. Ivany tria el lleó, el poder monàrquic, tot i saber que occir la serp significa ajudar a la “labor roturadora y repobladora” que està devastant la terra i “la está llenando de zonas productivas” (Ruiz-Doménec 1984: 376), la qual cosa elimina la possibilitat, nostàlgica, de retornar a l'univers material i social típic del feudalisme. Ivany, per tant, tria la monarquia i aquesta el correspon amb un gest significatiu quan el lleó s'inclina davant del cavaller. Aquesta actitud del lleó, descrit en primera instància “selon sa nature d'animal, comme un carnassier, un chasseur habile, un combattant redoutable et acharné, qui mord, déchire, dépèce, saigne à blanc ses ennemis” (Baumgartner 1992: 102), i que demostra, sense cap mena de dubte,

(...) l'aspect insolite d'un animal domestiqué et quasi humanisé. Le premier geste du lion reconnaissant se coule dans l'attitude du vassal qui s'humilie, agenouillé, tendant ses pattes jointes vers celui qui l'a sauvé et qu'il reconnaît pour son seigneur

(Baumgartner 1992: 102)

El gest del lleó, emperò, també exposa amb claredat, com apunta Ruiz-Doménec,

(...) la situación de la caballería y de la monarquía dentro del modelo angevino; del modelo por el que ha apostado el propio novelista. La afirmación de la monarquía es la afirmación de la caballería y viceversa.

Pero, sobre todo, la monarquía ha de inclinarse ante el valor de la caballería. Debe aceptar su supremacía absoluta (...)

El rey estará siempre a remolque de la caballería. Por ello, el león siempre le seguirá (...) De esta manera, se ha cumplido una de las misiones del juego cortesano. La misión de encontrar la identidad (...) ha descubierto la naturaleza exacta del poder

(Ruiz-Doménec 1984: 379)

Aquesta crucial escena, com dèiem, desemboca en l'adopció d'un nom nou per part del nostre heroi, el de *Cavaller del Lleó*: "(...) desde Chrétien, la pérdida o el hallazgo de un nombre constituyó en la literatura artúrica una forma simbólica para aludir a la transformación del héroe, un modo de marcar una etapa decisiva en la evolución del personaje" (Cirlot 1987: 59-60). La raó d'aquesta tria té l'objectiu de purgar la vergonya moral per haver abandonat la seva dama i àdhuc les seves responsabilitats senyoriales; alhora, comporta que el seu nom es vagi difonent per tot el reialme artúric, donant-li fama i nom. Cal dir que Ivany no abandonarà aquest nom fins el final de la novel·la, quan la seva identitat quedi finalment restablerta i la culpa expiada.

L'aventura següent, en la qual Ivany s'enfrontava a Harpí de la Muntanya, manté l'atmosfera fantàstica que ja havíem vist en la ferotge lluita entre el lleó i la serp, protagonitzada ara per un gegant. En aquesta aventura del gegant Harpí de la Muntanya s'observa la necessitat de definir la cavalleria com a *ordo* protector de l'elit, i àdhuc garant de l'equilibri polític, i vindria condicionada pels propis senyors feudals, encarnats a la novel·la pel senyor del castell, que atemorits per la febre expansionista de la pròpia feudalitat (al·legòricament adoptada per la figura del gegant), veieren en els *jeunes* errants que circumdaven l'espai de la bosquíria, els perfectes defensors dels seus dominis. Igualment com havia succeït en les aventures anteriors, la victòria d'Ivany comporta el triomf de la justícia i el restabliment de l'ordre, quan Ivany allibera els fills del varvassor i impedeix que el gegant rapti la filla d'aquest.

També veiem aquest acte de justícia en l'alliberament de Lunete a l'espai màgic de la Font Encantada; ara bé, aquest acte queda parcialment restablert, ja que Ivany no es treu l'elm que protegeix el seu rostre. L'heroi, aquí, no es troba preparat per enfrontar-se a la culpa que arrossega, i el seu nom encara no ha assolit la importància que sí aconseguirà quan s'enfronti al seu amic Galvany.

Pel que fa a l'aventura succeïda al castell de la Pesme Aventure, també de caràcter dual entre la realitat i la màgia, i en la qual Chrétien aconseguí reflectir el món de les forces productives¹⁵⁶, el paper reservat a la cavalleria és, ni més ni menys, el d'exercir de braç

¹⁵⁶ És innegable l'agilitat de Chrétien per bastir la novel·la de contingut històric, com queda palès en aquesta escena. Aquí, el mestre de Troyes descriu minuciosament un nou món que s'està consolidant, el món de les

coercitiu contra els aixecaments dels camperols: “la buena sociedad exige a gritos que el rey oriente a sus caballeros en el control de las provincias” (Ruiz-Doménec 1984: 399). L'alliberament de les donzelles i del propi castell de la subjugació a la *contume* diabòlica, que obligava, per una banda, a forçar a tots els vilantans a ser inhospitalaris amb els cavallers estrangers, i per l'altra, a tots aquells que havien rebut hospitalitat a lluitar contra els diables, reorientarà la figura cavalleresca cap al poder de la monarquia, un gir que ja s'havia enunciat anteriorment amb l'ajuda prestada al lleó:

La liberación de las doncellas era una exigencia innegable de la realidad ideológica en la que estaba asentada la caballería (...) A partir de ahí, y puesto que las decisiones caballerescas son cada vez más el resultado de un profundo conocimiento de la realidad, el espacio mundanal de Yvain se extiende hasta el infinito. Ha conseguido orientar definitivamente su vida. El itinerario está marcado. De este modo, logra escapar de las tentaciones de las aventuras y se integra en el orden monárquico. (...) Ya no cree en su mundo, aunque continúa la búsqueda de su identidad. Tiene miedo de caer prisionero

(Ruiz-Doménec 1984: 400)

L'episodi de la *Pesme Aventure*, en aquest sentit, marca un punt i a part en la comprensió del món passat, i reflecteix un món actual molt més cruel on la monarquia, més coercitiva i absolutista, troba en la cavalleria el braç repressor i executor dels seus interessos sobre la societat. Amb aquest descobriment, Chrétien s'adona que “todo un mundo está en trance de desaparecer y él ha prestado una ayuda inestimable para conseguirlo” (Ruiz-Doménec 1984: 399). ¿Quina solució aportarà l'excel·lent poeta de Troyes? La resposta, seguint Ruiz-Domènec, serà el recolliment:

La actitud del Caballero del León es psicológicamente clásica. Responde a la inmadurez de su presencia ante el mundo. Pero también al carácter irreversible de la doctrina política (...) Muchos creen que ya ha llegado la hora de refugiarse en la placidez de la vida provinciana, en sus señoríos territoriales, en sus castillos. Yvain entre ellos (...) Renuncia mentalmente a las aventuras. Y capitula. Su energía se orientará a la ordenación de sus tierras

(Ruiz-Doménec 1984: 400)

forces productives, de la revolució urbana i el desenvolupament de l'artesania tèxtil, on “El dinero y el negotium han invadido las tareas más insignificantes, incluso las que pueden considerarse sagradas o espirituales (...) La organización del Estado lo exige. Este lento desplazamiento de la realidad material va a convulsionar el código moral del sistema social. Ya no importan las buenas relaciones entre los señores y sus vasallos. (...) Sólo el dinero y la moneda tienen un lugar en la preocupación de la sociedad” (Ruiz-Doménec 1984:399)

El gir d'Ivany, i de tota la cavalleria, l'apreciem quan l'heroi accepta defensar la germana petita del cavaller de la Negra Espina, i demostrar amb aquesta actitud una consciència útil i funcional. Però especialment, ho copsem quan Ivany retorna al seu senyoriu arrossegat per una ambiciosa voluntat de poder i de possessió de tot allò que és seu, això és, la seva terra, la seva dona i el seu honor, i situar-se d'aquesta manera en un lloc estratègic des d'on poder servir a la monarquia.

Però perquè aquest gir es pugui dur a terme, és necessari un últim enfrontament, el més complex i dolorós de tots: la lluita contra el seu gran amic Galvany, “el representante sin tacha de una forma de vida que garantiza plenamente los intereses del individuo y los de la comunidad (Köhler 1990: 100). Aquesta lluita, per sobre de tot, assenyalarà “el final del proceso de purificación” (Köhler 1990: 100). És en aquest precís moment de clímax, quan la redempció social d'Ivany marca el punt més alt per a la seva reintegració a la societat artúrica, que l'heroi es veurà amb forces per enfrontar-se a la seva culpa i recuperar l'amor de la seva esposa i el senyoriu. I és precisament davant de Laudine que Ivany deixa de dir-se Cavaller del Lleó per recuperar el seu nom, produint-se d'aquesta manera l'últim acte de justícia, i el més transcendent, de tot el relat.

5.3 *Restitucions de sentit*

A la novel·la artúrica es repeteixen un seguit de condicionants que embolcallen el sentit de l'*aventure*: en primer lloc, el predomini d'una cerca que posi a prova l'individu, lliurement acceptada i realitzada per aquest últim; en segon lloc, una confiança i una seguretat absolutes en l'assoliment de l'aventura escomesa; en tercer lloc, el sentit d'una existència individual i col·lectiva en l'assumpció d'aquesta aventura; en quart lloc, una tensió constant entre la vida que duu el cavaller i la que desitjaria portar; en cinquè lloc, la construcció d'un món ahistòric on només existeix la cavalleria i la resta d'àmbits socials que, o bé es troben marginats, o bé es mostren sovint com ombres sinistres; i en darrer lloc, la recerca del sentit de la vida cavalleresca i la necessitat de distanciar-se de la cort per tal d'aconseguir-la. Aquest últim condicionant que comporta la necessària alienació de l'individu respecte de la comunitat és fonamental, com afirma Köhler, per al naixement de la novel·la cortès, i en un sentit més ampli, per a la novel·la moderna, ja que la tensió creada entre ambdós espais “sólo puede resolverse en el individuo mismo, quien, a través del reconocimiento de esta función, toma por primera vez la conciencia de su individualidad” (Köhler 1990: 83).

En efecte, la novel·la artúrica, basada en dualitats antitètiques però interdependents, té en l'aventura erràtica en soledat, per la qual “la adjudicación destinacional de una aventura determinada a un caballero determinado le inviste de una misión individual bien precisa que le integra en el seno de un orden humano ideal” (Köhler 1990: 74), l'element clau de *restitució de sentit* de la subjectivitat cavalleresca. La individualitat, en aquest sentit, fonamenta indiscutiblement la prèvia i necessària separació amb la comunitat cortesana, “que en nuestro caso significa la inminente alienación social y espiritual del caballero errante librado a su propia suerte y la comunidad estamental, cuya integridad es para él al mismo tiempo la garantía del *ordo universi*” (Köhler 1990: 74).

Com hem pogut comprovar, l'*aventure* es posa a prova a l'espai natural del bosc, un espai sensiblement diferent a un altre dels espais verges per excel·lència que hem analitzat al bloc anterior, l'espai del mar; així mateix, el paper de l'heroi és ostensiblement distint al representat per Odisseu. Així ho manifesta Max Lüthi a *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, (1977) i ho recull Victòria Cirlot: “mientras en el roman artúrico medieval el caballero sale libremente a la aventura, en los antiguos *nostoi* el

retorno se despliega involuntariamente en aventura” (Cirlot 2005: 40). Permeteu-me però matisar el contingut de la reflexió, incidint especialment en un element determinant de l'aventura cavalleresca, el qual ja he exposat anteriorment, i que ens donarà la pauta a l'hora d'analitzar la interdependència entre la identitat cavalleresca i l'espai del bosc.

Aquesta matisació queda plantejada a través de la següent pregunta: ¿És lliure el cavaller per sortir de la cort i cercar aventures que posin a prova el seu propi ser? Des del nostre punt de vista no. I és no per la pròpia idiosincràsia social d'aquest període. Ho analitzem.

Qui sortí a l'aventura fou una joventut no primogènita que frisava per assentar-se dins els estaments de l'elit, i que es veié obligada a sortir i errar “de corte en corte, de castillo en castillo, por algo que es real, que tiene una forma caudal en la sociedad aristocrática” (Ruiz-Doménec 1984: 219).¹⁵⁷ Ara bé, ¿quins objectius pretén conquerir el cavaller artúric amb aquesta sortida corporal i sensitiva? Principalment serien dos: el matrimoni, i l'adquisició d'uns senyorijs que el propi casament atorga. Aquests dos condicionants són absolutament indispensables pel fet que transformen la sortida, lliurement acceptada, en una acció vital, insatisfeta i necessària, en la qual el cavaller, erràtic, “imagina, y en ocasiones sueña, que en ese errar encontrará una aventura en la que podrá al final de su existencia alcanzar con seguridad y quizás el poder” (Ruiz-Doménec 1984: 217). És, per tant, una sortida angoixant, aparentment esperançadora, però exclusivament dedicada a assolir una identitat determinant dins l'entramat d'una monarquia cada cop més poderosa.

Un dels elements claus de l'*aventure*, com ja havíem enunciat anteriorment, és l'errància. Aquesta conté una significació doble, espacial i simbòlica. Espacial per la pròpia estructura laberíntica del bosc, i simbòlica per la funció determinant de l'errància com a vector constructiu de la identitat cortès. Cal matisar prèviament que si sortir a l'aventura és per la cavalleria una acció no escollida lliurement, l'errància, contràriament, no és atzarosa: el cavaller erra i accepta el valor existencial del propi errar “que insiste en buscar la razón de su *ec-sistencia*, y de este modo siempre busca realizarse en la errancia” (Ruiz-Doménec 1984: 217). La cavalleria és, en aquest sentit, inseparable de l'errància, tal com defensa el mateix Ruiz-Doménec (1984: 219), “de la estructura cultural y social que le hace ser lo que es y que le confiere a su existencia una razón y un poder de intelección del mundo (...) un supuesto necesario de la praxis social.”

¹⁵⁷Quan ens referim a joventut no ho fem des d'un punt de vista d'edat, sinó que s'ha de veure com una etapa del cavaller adult “en la que busca alcanzar el señorío mediante el ejercicio de su función”. El *jeunesse*, per tant, s'hauria d'acotar a un període de temps concret “que se extiende entre la investidura y el señorío” (Ruiz-Doménec 1984: 217).

L'errància es manifesta a l'espai del bosc. Tot i que ja ho hem pogut analitzar a l'apartat dedicat a la representació de l'espai a l'*Yvain*, convé que ens preguntem de nou de quina manera queda representa aquest bosc a l'obra, ja que la resposta ens conduirà de manera indefectible cap a les *restitucions de sentit* que Chrétien plasma al relat.

L'autor basteix l'espai del bosc d'una atmosfera feèrica, màgica, “en la que sin duda existen fuerzas malignas y combates” (Köhler 1990: 20), farcida d'èssers monstruosos que assolen la seguretat d'un cavaller “inmerso en la multiplicidad de un mundo hostil y tiene miedo de perderse en él” (Ruiz-Doménec 1984: 274). Aquesta representació espacial de caràcter mític –recordem que el mite ha estat sempre la via natural per esclarir l'impenetrable– és un intent de comprendre un món incompreensible, un anti-món “que se abre ante el caballero del siglo XII y se ofrece al héroe de la novela artúrica como material para la prueba suprema” (Köhler 1990: 93), i posa de manifest el seu caràcter incompreensible i inquietant a través d'aquesta dimensió feèrica i màgica, que sense cap mena de dubte, es converteix en un intent de resposta literària davant el perill de mort que suposa sortir de la cort:

La atmósfera mágica constituye para el realismo del *roman courtois* una limitación más fuerte que la de las clases sociales, pues trae consigo el que cada imagen coloreada y viva de la realidad inmediata parezca como brotada del suelo, de un suelo fabuloso (...) Nunca se explican las circunstancias geográficas, económicas y sociales que les atañen, sino que las imágenes surgen repentinamente de la leyenda mágica y de la aventura. (...) la atmósfera de encantamiento es el sople vital propiamente dicho del *roman courtois*, que pretende dar la expresión no sólo a las formas de vida exteriores de la sociedad feudal de fines del siglo XII, sino también, y sobre todo, a sus concepciones ideales

(Auerbach 2011: 129-130)

Aquest fet, enormement significatiu, intenta aïllar el temor de la realitat cavalleresca, angoixada per haver de sortir de l'aixopluc familiar i protector de la cort, en direcció a una mort més que segura, i dota d'un significat concret la figura del cavaller destinat a tancar el cercle de la seva identitat. Aquesta transfiguració de la realitat es plasma significativament al viatge del primer cavaller escollit, Calogrenant, el qual

Cabalga todo el día y no encuentra más que el castillo dispuesto a la acogida, sin condiciones y circunstancias prácticas. Tal idealización conduce lejos de la imitación de lo real. En el *roman courtois* se pasa en silencio lo funcional, la realidad histórica del estamento caballeresco, y no puede sonsacarse a esta poesía ninguna visión honda de la realidad temporal, siquiera sea de la clase caballeresca, aunque sí gran cantidad de detalles histórico-culturales sobre las prácticas sociales y las formas exteriores de vida en general. Cuando nos describe la realidad, sólo se ocupa de su superficie abigarrada. Sin embargo, encierra una ética estamental que, como tal, pretendía imponerse y se impuso en el mundo terreno y

real. Pues posee dos grandes alicientes: es absoluta, se cierne sobre toda contingencia terrestre, y proporciona al que está sometido a ella el sentimiento de pertenecer a una comunidad de elegidos, a un círculo de solidaridad separado de la masa de los hombres (...)

Gracias justamente al alejamiento de la realidad, la *aventure* es adaptable a cualquier situación

(Auerbach 2011: 132-133)

De la reflexió d'Auerbach és important remarcar que l'idealització d'aquesta atmosfera literària cortesana estaria centrada en reflectir una ètica estamental basada en la pertinença a una comunitat d'escollits –com són Calogrenant i Ivany– i separada de la massa social. Aquest aspecte és cabdal perquè tanca el cercle de reconeixement de l'espai identitari de la cavalleria cortès. Això vol dir que el protagonista de l'*aventure* no seria un cavaller qualsevol, “sino siempre uno bien determinado, escogido y en cuyos actos la comunidad se siente confirmada” (Köhler 1990: 84). Ara bé, resulta essencial que el cavaller escollit, que sempre és un, quedi alienat del seu entorn: “la alienación del individuo respecto a su entorno, y la superación ejemplar de esa ruptura por el héroe, se encuentra desde el principio en la base de la narrativa cortés” (Köhler 1990: 144).

Com hem vist anteriorment, l'espai del bosc al *Cavaller del Lleó* estaria compost de dues naturaleses: una de salvatge i perillosa, deconstructiva, en la qual l'heroi s'hi endinsa sense cap missió ni objectiu aventurer, i una de constructiva destinada a reconèixer i identificar l'espai envoltant com a pas previ per al restabliment de la identitat cavalleresca. La primera naturalesa es manifesta amb l'entrada al bosc d'un enfollit Ivany, la qual suposa la pèrdua de la identitat dins un espai lúgubre i indeterminat on no té cabuda l'aventura; dins d'aquest espai Ivany recorre en solitari un purgatori fisiològic, sofert i vergonyós, que

Insiste plus encore sur la dégradation mentale et sociale du héros qui devient un véritable homme sauvage: lacération des vêtements et nudité totale; abandon des armes courtoises et vol de l'arc et des flèches; perte des manières de table; perte du langage: la folie d'Yvain est, semble-t-il, une folie muette qui ravale plus encore le héros au stade de la bête

(Baumgartner 1992: 81-82)

La decisió de Chrétien no és arbitrària, sinó que té un objectiu molt clar: tractar la demència com una catàstrofe “definitiva que acusa el ser en una búsqueda por realizarse dentro de un laberinto” (Ruiz-Doménec 1984: 340). Jacques Le Goff i Pierre Vidal-Naquet trobaren en la sortida d'Ivany una forta oposició entre naturalesa salvatge i humanitat civilitzada, que estaria

determinada principalment per “(...) la oposició entre el mundo humano dominante y el mundo animal dominado, como puede ser tanto por medio de la caza como por lo domesticación. Lo salvaje no es lo que está fuera del alcance del hombre, sino lo que está en los márgenes de la actividad humana” (Le Goff Vidal-Naquet 1974: 540). Aquest fet queda palès a l'obra, com precisament ha defensat Roger Bartra (1996): “los encuentros de Yvain en el bosque (con un hombre salvaje, con el ermitaño y con el león) ocurren precisamente en aquellas porciones recién roturadas llamadas artigas, y que formaban los márgenes o fronteras agrícolas”.

És important destacar que a les últimes dècades del segle XII, la sortida-de-sí cap a la indeterminació era també la cerca d'un indret concret; dit d'aquesta manera, l'espai de la boscúria s'identificaria amb l'esperança d'un restabliment, per altra banda necessari, de la identitat cortesana, un espai en el qual l'Ivany enfollit necessita allunyar-se de la cort per purificar la seva conducta, i participar activament “de su posibilidad de no-ser” (Ruiz-Doménec 1984: 346). El bosc, segons aquesta premissa, es converteix en l'únic espai des d'on poder comprendre el món cortesà i trobar una explicació dels límits que ha traspassat. En definitiva, només des de la diferència es pot redefinir l'identitat cavalleresca, restablir-se en el joc cortesà i delimitar-lo millor. Ho matisa Ruiz-Doménec:

El fundamento máximo de la actividad de Yvain quizás fuese la necesidad de ingresar en el bosque, valor maternal, y encontrar en su seno los principios de su trascendencia como individuo. Pero en modo alguno logra advertirse idéntico a sí mismo. Para ello ha de luchar por salir del bosque, emancipándose de él, pero no como una exigencia de configurar una identidad a partir del caos inicial, sino como una exigencia irrenunciable de volver a ejercer los valores del juego. Yvain quiere salir del bosque porque necesita volver a jugar. La catástrofe le ha conducido al límite exterior del juego, a la diferencia, y desde allí ha observado la necesidad absoluta de su retorno. Esto es lo más incuestionable del nuevo ser que ahora emergerá. Lo que podría denominarse el núcleo posesorio de su saber como Caballero

(Ruiz-Doménec 1984: 352)

El treball de comprensió espacial és un recorregut essencialment purificador i dotat d'elements que dirigeixen al restabliment de la seva identitat, com hem vist amb les figures de l'ermità i la donzella que l'allibera de la follia amb l'ungüent màgic, els quals el retornen a l'exercici de la seva funció dins d'una societat que no pot permetre que els seus millors cavallers “estén situados en el abismo de la duda, en la inactividad, aunque ésta fuese por locura. Yvain ha de ser curado. Es una necesidad social” (Ruiz-Doménec 1984: 358-359).

El bosc, a partir d'aquí, canvia de naturalesa i es conjuga com un espai de retorn, de reconeixement i de familiarització espacials, però sobretot un espai de *restitució de sentit* de la identitat cavalleresca.

Aquesta afirmació té un sentit molt clar: totes les aventures que se succeeixen a partir del restabliment de la consciència d'Ivany rauen separades per poca distància i temps; només l'impàs del viatge d'Ivany i el lleó trenca aquesta proximitat espacial i temporal. El bosc aquí, per tant, esdevindrà un espai de comunicació entre castells i aventures sofertes i no es conjugarà com espai indeterminat ni il·limitat on l'individu es pugui perdre. En aquest moment el procés de reintegració i ascens social d'Ivany són l'objectiu primordial de Chrétien; en conseqüència, el bosc perdrà automàticament la seva capacitat d'alienació individual per passar a ser un canal de transmissió entre espais de la cort, destinades a posar a prova el nostre heroi, i amb l'objectiu últim d'expiar la seva culpa i recollir-se dins el senyoriu.

Però aquesta adopció de recolliment, escollida forçosament per Chrétien, fa de la novel·la del *Cavaller del Lleó* un relat retrospectiu sobre la història d'un fracàs davant l'*aventure*, des de la qual es genera la “salida del caballero cortesano” (Cirlot:1987: 57), i dirigida principalment a restablir l'ordre perdut. I és que la novel·la de Chrétien tindria com a objectiu relatar una història a partir de la qual es pogués veure el destí d'una classe social, així com les inquietuds d'un procés cultural complex i convuls. Ara bé, per poder assolir aquest objectiu, Chrétien analitza de forma especial l'evolució d'un personatge centrat en adquirir plena comprensió de sí mateix –que és sempre una prolongació de la comprensió de la cavalleria com a col·lectivitat– “en el curso de un conflicto cada vez mayor con el entorno, que se halla en oposición al orden de una forma en el fondo incomprensible y, por tanto, demoníaca” (Köhler 1990: 71). En aquest sentit, les aventures d'Ivany esdevindrien etapes significatives d'una marxa purificadora, i al mateix temps, “actos de liberación político-social a través de los que se restablecerá el orden perturbado” (Köhler 1990: 71). L'*aventure* del cavaller, en definitiva, es converteix en un mitjà de perfeccionament individual –exemplar per a la comunitat de la qual en forma part– i alhora protector d'un *ordo* cortesà i cavalleresc destinat a restablir l'ordre perdut.

Aquest fet es tradueix de la següent manera: la figura exemplificant del cavaller cortesà, encarnada per Ivany, no serà només la portadora d'un nou ordre destinat a acomplir totes les expectatives imposades a la bona societat, sinó també una figura destinada a definir de la millor manera possible el significat de la nova sobirania monàrquica; en paraules de Ruiz-Doménec (1984: 311-312): “la victoria de la caballería sobre la organización feudal instauró un orden en la tierra donde la concepción moral de la existencia humana fue la base de

organización y de construcción de las sociedades”. L'*aventure*, segons aquest precepte, no només s'entendrà com la sortida angoixant cap a l'espai de la boscúria, sinó també el camí indispensable per al restabliment de l'ordre circular i familiar característics de la cort monàrquica. Per això és tan important que la follia d'Ivany es produeixi en un bosc tant llòbrec i obscur, precisament perquè aquest espai aconseguix allunyar-lo de l'espai reconegut i el fa recordar la importància del retorn al joc cortesà, que és on resideix una identitat cavalleresca embolcallada dins l'espai segur de la cort.

El record d'aquest passat amalgama tant el matrimoni aconseguit amb el casament d'Ivany i Laudine (i el propi amor d'aquesta), com les terres adquirides amb aquest matrimoni, que ara hauran de ser reconquerides “mediante una acción moralmente buena, y que además resultara modélica para el mundo cortesano” (Ruiz-Doménec 1984: 367). El restabliment de la condició perduda, doncs, només es pot aconseguir triant el camí correcte, el camí del poder reial, és a dir, el del recolliment del senyoriu. Ivany ho percep i decideix entregar-s'hi, tancant d'aquesta manera el caos al qual s'havia sumit en sortir cap al bosc, i com s'ha insistit en fragments anteriors, fent de la identitat cavalleresca un fracàs davant l'*aventure*.

Aquest recolliment de la cavalleria enfront l'espai de la boscúria (i de l'*aventure*) està supeditat a dos factors de *restitució de sentit* enfront l'espai exterior representat pel bosc, i que fonamenten la construcció de la identitat cavalleresca; aquests factors encercladors, propi de l'espai cortès, són en primer lloc el joc, i sota aquest l'amor i la justícia; i en segon lloc el destí. Ambdós factors basteixen i sustenten tot el text de Chrétien, nodrint amb enginy la novel·la a través d'un llenguatge refinat, agut, i sentencios, però també a través dels moviments i les accions dels personatges que intervenen a l'obra.

Tota la producció literària de Chrétien compleix una funció primordial: reflectir la necessitat que tenia la bona societat d'evadir-se dels problemes que l'afeixugaven. Així doncs, en una cort com la Maria de França, filla de Leonor d'Aquitània, comtessa de Champanya i protectora de l'escriptor de Troyes, era freqüent trobar reunida a la noblesa al voltant d'alguna història meravellosa sobre herois cavallerescos sorgits de la cort artúrica. Aquest bucòlic escenari fou, sense cap mena de dubte, la representació més paradigmàtica de l'evasió de la realitat que l'aristocràcia intentava mantenir, enfront el convuls moment exterior que estava experimentant la societat. Chrétien, conscient d'aquestes dificultats socials i polítiques, creà un artifici literari per explicar simbòlicament un món que reflectís les divergències entre els grups i les contradiccions entre les classes; aquest artifici fou el joc.

Naturalment, aquest joc no es podia dur a terme en un espai real, sinó que era essencial la creació d'un espai imaginari, atemporal, per poder situar uns joves cavallers “condenados al celibato por las nuevas estrategias matrimoniales, carentes también de tierras destinadas a los primogénitos, ociosos por la ausencia de guerras, errantes para ocupar sus vidas en los torneos” (Cirlot 1987: 65), dins un espai fantàstic on s'acomplissin els elements constitutius de la cort: l'amor, l'honor, la fidelitat, la generositat, la humilitat, i la cortesia. El joc, en aquest sentit, s'erigí l'eina principal d'explicació del món, i més concretament, de l'ordre de la cavalleria.

Diu Huizinga (2017: 214), que “la actitud lúdica ha debido de existir antes de que existiera cultura humana o capacidad humana de expresión y comunicación”. En efecte, el joc és més vell que la cultura i es desenvolupa en tots els éssers vius. Funcionalment, el joc és ple de sentit, tot en ell significa quelcom, ja sigui com a descàrrega d'energia vital, com a impuls congènit d'imitació, com a exercici previ per afrontar activitats més importants, o simplement per adquirir un domini de sí mateix. El que convé subratllar és que el joc no s'exerceix de forma aleatòria, sinó que té un mòbil principal i una finalitat biològica, i es desenvolupa, insisteix Huizinga (20147: 18), “como una forma de actividad, como una forma llena de sentido y como función social”.

El joc, però, no es s'obre en un espai quotidià, sinó que es desplega en una esfera “temporera de actividad que posee su tendencia propia” (Huizinga 2017: 25), limitada en el temps i en l'espai, i en aquest sentit, “agosta su curso y su sentido dentro de sí mismo” (Huizinga 2017: 27). És, per tant, una activitat desenvolupada en un espai tancat i separat, materialment o ideal, de l'espai quotidià. Aquest fet és molt important tenir-lo present, ja que és l'única manera d'entendre el sentit de l'obra de Chrétien, en la qual tot s'esdevé joc, com veiem efectivament a l'escenari inicial de l'obra, un festa representativa de l'ambient cortés com és la de Pentecosta, on tenen cabuda banquets, disbauxes, distensions i llibertats, acotades totes elles a un espai i un temps determinats.

La novel·la de Chrétien, que es desenvolupa en un espai de joc interminable entre els dos mons antagònics que formen part de la societat cortesana, és perfecta a l'hora d'analitzar l'estratègia del joc com a *Restitució de sentit* de la identitat subjectiva envers el perillós espai envoltant, perquè és la que de forma més evident plasma la necessitat “de que el caballero (que es su auténtico y único, protagonista) juegue para abrirse a una nueva configuración del mundo, definidora en último término de la dimensión política, social y religiosa de su época” (Ruiz-Doménec 1984: 27-28).

Ara bé, cal veure en el joc una resposta a la por espacial i emocional pròpia de la societat medieval d'aquest convuls moment: la reacció a aquesta por serà crear, com hem reflectit abans, un món fictici amb una “conciencia específica de realidad de segunda o de franca irrealidad en relación a la vida corriente” (Caillois 1958: 21-22), on el joc es desenvolupa de forma innocent i tingui una finalitat essencialment lúdica:

La caballería juega porque tiene miedo. Se procura una realidad imaginaria y trata de realizarse en ella. Su riesgo se sitúa en el límite de su yo-mundo. El contenido de su acceso al mundo es simple determinación, directa, entre el movimiento de sus vidas en busca de algo, y el móvil radiante de la naturaleza. La caracterización ontológica de este impulso poético se sitúa en la necesidad de recurrir siempre a esa atmósfera extraña, fascinante, confundida por algunos con la de los cuentos de hadas, y que no es otra que el lugar idóneo para alcanzar la recepción natural del mito

(Ruiz-Doménec 1984: 244)

Sortir a l'aventura, per tant, implica jugar. Calogrenant és, al *Cavaller del Lleó*, el primer jugador en sortir lliurement a la recerca de la identitat cortesana i posar a prova el seu valor davant l'*aventure*. Aquest espai del joc està fixat prèviament i es circumscriu dins els límits de l'espai i del temps que dura l'aventura. Tot i això, jugar comporta també un alt grau d'incertesa, ja que es pot guanyar, però també es pot perdre. Calogrenant ho sap, però també sap que ha de jugar per mostrar el seu coratge —que recordem, s'esdevenia com l'única forma d'evitar el terror i d'assumir la seva pròpia angoixa davant el món. Calogrenant, doncs, juga, i perd; tanmateix no mor, sinó que assumeix el fracàs i retorna a la protectora cort de la qual ha sortit: Calogrenant ha admès no ser l'escollit.

A la novel·la artúrica tots els cavallers són herois escollits per a l'aventura, però també existeixen graus: Lancelot, Gauvain, Perceval o el mateix Ivany formarien part de l'elit escollida, en detriment d'altres com el mateix Calogrenant. El joc, en aquest sentit, essent obertura i també tancament de l'espai envoltant, dona molta importància al destí de l'heroi escollit, ja que és l'únic que pot aconseguir l'èxit de l'aventura cavalleresca, i reconèixer l'espai, circumscriure'l i familiaritzar-lo. Per això precisament l'aventura d'Ivany tindrà èxit allà on no l'ha obtingut el seu cosí: en primer lloc derrotant a Esclados el Roig i, posteriorment, quan el joc cortès (que implica ocupar el lloc del mort) està en perill pel rebuig de la pròpia vídua, la intervenció decisiva de les reglamentacions pròpies de la identitat cortesana, “inseparables del juego tan pronto como éste adquiere lo que llamaría una existencia institucional (...) Ellas lo transforman en instrumento de cultura fecunda y decisivo” (Caillois 1958: 48), trameses

amb mestria per la fidel serventa Lunete, i l'enamorament desfermat i enfollit d'Ivany per la bella dama Laudine, tanquen el cercle de l'aventura. El joc de l'amor, aquí, esdevindrà un factor decisiu per garantir l'èxit de l'aventura i delimitar la identitat subjectiva de la cavalleria.

Com hem dit abans, el joc es produeix sobre un tauler dual que conté l'espai de la cort però també l'espai del bosc, que és on comença l'*aventure*. El casament, ja consumat a través de l'amor –un dels jocs més importants de la novel·la cortesana, del qual en parlarem tot seguit–, implica un rebuig temporal del joc de l'errància aventuresca en favor de la seva posició estamental i les seves responsabilitats matrimonials. Aquesta nova situació només es pot trencar a partir d'un personatge determinant en la novel·la artúrica, Galvany, que decebut per aquest comportament, sedueix Ivany perquè retorni a l'espai de l'errància i jugui de nou a l'aventura cavalleresca, l'única que li permetrà aconseguir virtut, honor, noblesa i glòria. Aquest joc, concedit per Laudine, es produirà als torneigs, caracteritzats per un “dominio de sí, respeto de la regla, deseo de medirse con armas iguales, sumisión previa al veredicto de un árbitro, obligación reconocida de antemano de circunscribir la lucha en los límites convenidos” (Caillois 1958: 80).

El retorn d'Ivany també comporta un desenvolupament del joc en l'espai de la cort, que celebra una festa de rebuda als herois retornats de l'errància. Aquest joc, però, es veurà impel·lit per l'arribada de Lunete, que impulsa l'heroi Ivany a l'interior del bosc. Aquest estadi és només temporal i destinat a recuperar l'energia suficient per poder seguir exercint la seva funció al gran joc cortesà. A partir del seu retorn, l'heroi artúric canvia el rol del joc i es cèntric exclusivament a acomplir la missió de recuperar la identitat cavalleresca (el recolliment sota el mandat monàrquic), a través de la superació de proves de diversa índole, en les quals l'objectiu primordial sigui impartir justícia i restablir l'ordre:

El noble que buscava antes ser valiente y afirmar su honor (...) ahora, si se siente con vocación de permanecer fiel a su misión, tendrá que adoptar, en el ideal caballeresco, aquel mismo contenido ético que, en la vida, suele quedar bastante mal parado, o tendrá que contentarse con cultivar la apariencia exterior del alto rango y del honor intachable, mediante la magnificencia, el fausto y las costumbres cortesanas, que conservan todavía aquel aspecto lúdico

(Huizinga 2017: 107)

Amb aquesta actitud social, Ivany portarà el món imperfecte, i la vida confusa, a un ordre propi i absolut que tanca el cercle de *restitució de sentit* espacial i identitari. Perquè, això és important, el joc exigeix un ordre absolut, “la desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula” (Huizinga 2017: 28), i aquest ordre absolut tranquil·litza

i configura una realitat substitutiva, on el rei s'afirmarà com l'animador del joc i l'administrador de justícia, com efectivament hem vist al final de la novel·la, quan Galvany i Ivany s'enfronten per la disputa territorial de les filles del senyor Negra Espina. És en aquest episodi on s'afirmarà definitivament el lligam entre una monarquia autoritària i una cavalleria sotmesa i erigida com el braç armat d'aquest autoritarisme. Aquesta estratègia monàrquica, emperò, s'ha de dotar de certs recursos que endolceixin el trànsit d'una *jeunesse* extremadament violenta i apartada del poder, a una cavalleria senyorial mansa i obedient. La monarquia adopta, com no, el joc, però no un qualsevol, sinó el joc de l'amor.

El *Cavaller del Lleó* no és diferent d'altres novel·les de Chrétien que ja havien defensat l'amor com un factor cabdal de la identitat cortesana. Ara bé, el que realment es diferencia de les altres novel·les és el tipus d'amor que s'exposa, centrat en la problemàtica entre “celle du mariage et du mariage d'amour” (Frappier 1969: 189). Chrétien, aquí, teixeix un nou espai mundà, encara imaginari, on intenta oferir un mostrari de problemes socials propis de l'època, entre ells, la divergència entre la “poursuite amoureuse et l'engagement matrimonial” (cit a Ruiz-Doménec 1984: 207), que en un moment com aquell, en el qual la *jeunesse* cavalleresca cercava a través de l'*aventure* la consumació d'un matrimoni que significués l'adquisició de terres. Però aquest desig de conquesta, estratègic i mesurat tant per la monarquia com per l'Església, no podia ser relatat d'una forma excessivament cruenta a una cort cada cop més lletrada; calia, doncs, bastir-lo de poesia, i això és precisament el què s'aconseguí amb la sublimació de l'amor. ¿Quin sentit cortès tindria que l'ocupació del tron d'Esclados el Roig per part d'Ivany es consolidés només a través de la força? Senzillament cap. Ans el contrari, el que aconseguia aquesta decisió era temor i rebuig davant els actes violents d'una *jeunesse* necessitada de senyorijs. Aquesta reacció no era tolerable dins una cort que escoltava atenta les històries del poeta de Troyes, i especialment les joves dames feudals, que veien en el joc de l'amor un sublim acte de cortesia. Chrétien ho sabia i per això precisament recreà una escena meravellosa on sublimà l'enamorament desfermat i irracional del jove Ivany davant la contemplació, des d'una finestra adjacent a la cambra mortuòria del difunt Esclados, de la bellesa de Laudine. Aquesta declaració desfermada capgira absolutament la figura ombrívola i amenaçant del jove guerrer en una figura lluminosa, educada i sensible, incardinada dins la moral de la cortesia¹⁵⁸ a la qual Laudine accepta com a marit i com a defensor del feu.

¹⁵⁸ No cal dir que l'acció en la qual l'heroi s'agenolla davant la dama i li entrega el cor i les armes es converteix en la sublimació absoluta d'aquest amor incondicional. Amb aquesta afirmació, però, no volem pas catalogar la novel·la Chrétien com a origen de la novel·la romàntica.

Amb aquesta decisió, Ivany retorna al joc cortès, el de la defensa de les *costumes* (en el seu cas, ocupar el lloc d'Esclados al llit matrimonial, i defensar la Font Encantada i el senyoriu) i el de les festivitats lúdiques, com hem vist quan la comitiva reial artúrica és convidada al seu castell.

¿Per què diem que l'amor és un factor de *restitució de sentit*? Bàsicament perquè Chrétien compregué que l'amor era un sentiment profund i fidel que lligava el destí dels amants. Aquesta sensació no és nova, obres anteriors com l'*Erec et Enide* o el *Cavaller de la Carreta* s'havien endinsat en les profunditats d'aquest sentiment per intentar discernir la seva importància en la societat cortès. Però al *Cavaller del Lleó* Chrétien introdueix un canvi substancial: les dificultats matrimonials a les que s'enfrontava el cavaller, i la importància de la *fides*. Aquesta *fides* no està dirigida només a la seva esposa, sinó a un element més elevat: la monarquia. Tanmateix, la *fides* és violada pel propi heroi quan decideix abandonar el llit matrimonial per cercar de nou aventures en forma de torneigs. Aquesta decisió, inconscient amb el tarannà que s'espera de tot cavaller, el commina a sortir de la comunitat cortesana i introduir-se al del·là de l'espai incert i indeterminat del bosc.

Aquesta infidelitat, de caire temporal, es produeix amb extrema rapidesa a la novel·la, i posa de relleu la importància de l'amor en el sistema de comportaments rituals i codificats que fonamenten la societat cortesana. Ara bé, ¿per què la demència és temporal? Doncs perquè Ivany és l'heroi escollit per acomplir l'aventura cavalleresca, però només pot dur-la a terme si retorna al joc cortès. L'amor, en aquest sentit, donarà al cavaller "(...) toutes les qualités requises par l'idéal courtois, vaillance, générosité, gloire, c'est dans l'éclipse de l'amour et dans le désespoir qu'Yvain exerce ces vertus et acquiert progressivement son nom et son renom de Chevalier au Lion" (Baumgartner 1992: 73), i el convertirà en la clau de *restitució de sentit* de la identitat cavalleresca del jove Ivany, el qual emprendre la tasca de recuperar de nou l'amor de l'esposa, servir fidelment a la monarquia i defensar les terres adquirides a través del matrimoni; en altres paraules, la reintegració del cavaller a la societat. Aquesta tasca és lineal, i d'un sentit únic: el restabliment de la identitat cortesana a través de l'*aventure*.

El joc cortès té entre els seus fonaments el restabliment de justícia, el qual també s'incardinaria en l'altre factor de *restitució de sentit*, el destí, el qual podem analitzar amb posterioritat.

Si bé la primera sortida d'Ivany cap al bosc suposa un acte de justícia per recuperar l'honor de la seva família, les proves que Ivany ha de superar un cop recupera la consciència gràcies a l'ungüent màgic de la fada Morgana, suposen una lluita incansable i aferrissada per superar

els mals que imperen a l'exterioritat de la cort, i que afecten la societat cortesana. Així, el primer episodi, quan s'enfronta al comte Alier, representaria la importància en la defensa de la justícia i de l'ordre jeràrquic envers la figura representativa de la dama del castell. El segon episodi, la lluita entre el lleó i la serp, representa la tria, per part de l'heroi, de defensar la monarquia, encarnada pel lleó, per sobre de les forces de la terra, que representarien la serp. El tercer episodi, l'enfrontament amb el gegant Harpí, manifesta, com ja havíem comentat amb anterioritat, la necessitat de definir la cavalleria com a *ordo* protector de l'elit, i garant de l'equilibri polític; aquesta angoixa provenia dels propis senyors feudals, que atemorits per la febre expansionista de la pròpia feudalitat que representa el gegant, i que veuen en la figura d'Ivany el perfecte defensor dels seus dominis.

El quart episodi, la salvació de la donzella Lunete de mans del senescal, suposa reparar una falta comesa pel propi heroi, i alhora restablir la innocència de la donzella, injustament condemnada a mort per un senescal que ansia el poder del senyoriu que pertany a Ivany. El cinquè episodi, la defensa de la germana petita del cavaller de la Negra Espina, i que acabarà en una lluita d'igual a igual amb el cavaller més gran i resplendent de la cavalleria artúrica, suposa un acte de justícia pel repartiment just i equitatiu, i alhora denota una consciència útil i funcional del propi Ivany per a la comunitat que l'ha triat com a guia; i l'últim episodi, el de l'alliberament del castell de la *Pesme Aventure*, i de les tres-centes esclaves de mans dels diables, representa la lluita contra les forces productives.

Aquest últim episodi és singular, no només pel que suposa, sinó també per a la reintegració de l'espai cortès. No oblidem que aquesta reintegració depèn també de l'element composicional i convencional del *roman* com a gènere, la *costume*, un fenomen eminentment encerclador, i “(...) par essence, fondée sur la répétition à l'identique. Répétition dont la fréquence est, aut reste, très variable (...) Le déroulement de la coutume est également fondé, en principe, sur la répétition prédictible des mêmes séquences” (Baumgartner 1992: 88).

Ja a l'*Erec*, Chrétien havia presentat l'univers artúric dins un món “elaborado con fantasía tan sólo para ofrecer al protagonista la posibilidad de cumplir todas las etapas de un código de deberes establecido desde hace tiempo por parte de las instancias laicas y religiosas” (Köhler 1990.84). Ara bé, i aquí resulta encertat ajudar-nos de l'estudi sobre l'*Erec* de Reto R. Bezzola, i més concretament, de l'episodi de la costum de la caça del cervol blanc, el qual envia la partida de l'heroi cap al món de les aventures. Per Bezzola, recull Köhler,

(...) esta caza, en tanto que tal, no tiene valor narrativo propio, sino que significa, para Chrétien como para Arturo, la ruptura de una calma –contraproducente para las virtudes corteses y caballerescas– y el suministro de aventuras

(Köhler 1990: 85)

¿Quin sentit li podem donar a aquesta reflexió al *Cavaller del Lleó*? Fixe'm-nos bé; la *costume* implica la ruptura d'una calma i el subministrament d'aventures –recordem que l'*aventure* és absolutament necessària per la culminació del sentit de l'existència cavalleresca. La resposta a la pregunta formulada la trobem en la comparativa entre aquest episodi de l'*Erec* i l'episodi del castell de la Pesme Aventure.

El senyor del castell es veu obligat a mantenir en peu la *costume* de casar la seva filla amb el cavaller que aconsegueixi vèncer els dos dimonis que tenen assetjat el seu castell. Tanmateix, es troba també sotmès a un imperatiu funest, “dado que su hija sólo será libre de casarse si se acaba con la *costume*” (Köhler 1990: 87). El què succeeix ja ho sabem: Ivany derrota ambdós dimonis i salva les tres-centes damisel·les sotmeses a un indigne treball d'esclaves. Aquest seguit d'accions suposa el trencament d'una *costume* provinent de l'exterior, i per tant, una *costume* estranya (a diferència de la succeïda amb la caça del cèrvol blanc, que prové de la única i autèntica cort, la d'Artús), misteriosa i màgica:

La transformación de las contradicciones objetivas de la existencia caballerescas en prácticas mágicas y su exteriorización en un mundo demoníaco tiene un doble significado: por un lado subraya el carácter fundamentalmente impenetrable de estas contradicciones, y por otro señala, indisolublemente asociado a ese carácter, el intento de liberar al mundo de su amenaza, a través de su concretización mágica en algo absolutamente hostil. Desde el momento en que éste último se halla en contraposición a la hostilidad de un mundo demoníaco, deviene el refugio natural del bien

(Köhler 1990: 88)

En aquest sentit, el cavaller Ivany es configuraria com l'estendard d'una cort que amalgama l'ordre, la *joie* i la llibertat de l'individu, i esdevé l'únic personatge capacit per alliberar la societat d'aquest món estrany i perillós que conforma l'espai del bosc; amb les seves intervencions heroïques, Ivany s'erigeix com un símbol propi de *restitució de sentit* i de reconeixement espacial perquè és qui trenca les costums estranyes i misterioses que no provenen de la cort d'Artús, la única que exemplificaria la identitat subjectiva de la cavalleria. Aquest aspecte enllaça directament amb el segon factor de *restitució de sentit*: el destí.

Com havíem reflectit anteriorment, l'idealització de l'atmosfera literària cortesana estava avesada a reflectir una ètica estamental basada en la pertinença a una comunitat d'escollits, com en el cas d'Ivany, separada de la massa social. Al paràgraf anterior remarcàvem que l'heroi cavalleresc de la novel·la de Chrétien representa l'estendard de la comunitat que resideix a la cort, i que encarna els valors essencials del bé i de la gràcia divina, enfront l'anti-món que il·lustra l'espai del bosc. És important tenir present que la construcció de la novel·la, com ja s'havia insistit en pàgines anteriors, necessita de la faula, i aquesta seria impensable sense un subjecte actiu:

Para que nazca una historia es necesario que un individuo salga de la colectividad anónima y pase a primer plano. Cada novela pide un héroe que, por el mero hecho de resaltar, se sitúe en oposición a todos los demás. Por deducción lógica, la individualidad del héroe aparece entonces como consecuencia de una normativa interna del propio género. Pero genéticamente el proceso es exactamente el inverso. Para que pudiera nacer la novela cortés y, en un sentido más amplio, la novela moderna occidental, era necesaria la alienación objetiva del individuo respecto a la comunidad. La tensión así creada sólo puede resolverse en el individuo mismo, quien, a través del reconocimiento de esta función, toma por primera vez conciencia de su individualidad. Su objetivo sigue siendo la comunidad, pero una comunidad en la que el nuevo individuo tiene su lugar en cuanto a tal. Lo que significa: una sociedad que se compone de individualidades y cuyas leyes vienen determinadas por éstas (...)

El protagonista de la *aventure* no es un caballero cualquiera de la Tabla Redonda, sino siempre uno bien determinado, escogido y en cuyos actos la comunidad se siente confirmada

(Köhler 1990: 83-84)

Aquest subjecte actiu és, doncs, el cavaller, el qual ja no estaria lligat al destí solament com a membre d'una col·lectivitat, sinó “como individuo en el que se decide la suerte de la propia comunidad” (Köhler 1990:63). Aquesta condició de la identitat subjectiva liderada pel cavaller cortès és absolutament transcendental, ja que no només amalgama a una col·lectivitat, sinó que s'erigex com l'individu sobre el qual es decideix la sort de la mateixa comunitat que l'aixopluga. Ara bé, cal insistir que perquè això succeeixi, cal alienar-se d'aquesta societat, sortir a l'*aventure*, i des d'allà reintegrar-se individualment en aquesta col·lectivitat liderada per la nova monarquia:

En el seno de esta sociedad no existe verdadera vida personal sin su encuentro con otras personas en el seno de una comunidad y no existe comunidad alguna sin la dimensión histórica de la corte. Aunque Yvain haya alcanzado su esencia vital no puede entenderla como una vida aislada y no quiere quedarse restringido a una sola dimensión de su ser. Esto le remite a la comunidad a la que ha pertenecido hasta

ahora. Y necesita buscar de nuevo la corte. Es lo propio además del principio de identidad cortesano, donde la salida de la estancia-en-la-corte era simplemente para volver de nuevo a ella (...)

El carácter potencial de la identidad cortesana exige la descalificación del concepto natural del mundo. En consecuencia, debe rechazarse cualquier intento de permanecer inactivo dentro del señorío territorial. Hay que salir al exterior y ponerse en contacto. Dirigir los esfuerzos de estas tierras para incardinarse en el orden superior, en el orden del Estado monárquico (...)

En este sentido, Yvain se presenta como el paradigma de toda la buena sociedad. Su caso está tan generalizado que puede entenderse como ejemplar. Así lo ven los jóvenes; por lo cual siguen con evidente preocupación las decisiones que a partir de ahora el héroe va a llevar a cabo

(Ruiz-Doménec 1984: 308-310)

La funció integradora de l'*aventure*, en aquest sentit, significarà la pacificació de la realitat, i “con la culminación de cada victoria sobre el mal, el advenimiento de la paz” (Köhler 1990: 96). Aquesta realitat, traslladada a la novel·la de Chrétien presenta força paral·lelismes amb la necessitat d'Ivany d'expiar els seus pecats mitjançant actes de justícia que facin enaltir socialment la figura de l'heroi, pas previ per recuperar l'amor de la seva esposa (i per extensió, la de la monarquia). Així doncs, fidelitzant el seu amor a Laudine i a la monarquia, que a la novel·la es produeix en forma de recolliment dins el propi senyoriu, la pau i l'*ordinatio* retornen al regne de *joie* de la “peculiar”, com pensa Erich Auerbach (2011: 136), literatura artúrica: “la forma especial de evasión de la realidad que instituyó la cultura cortesana, con la creación de un mundo ficticio de la prueba y elección estamental o estamental-personal, es una visión completamente peculiar y medieval”.

5.4 [Conclusions](#)

En aquesta segona macroseqüència hem acompanyat als cavallers artúrics en la seva recerca de l'*aventure*, situada aquesta a l'interior d'un dels grans espais naturals: el bosc. Aquest espai presenta semblances, però també importants diferències amb l'espai del mar, el qual havíem analitzat a la macroseqüència anterior. Tant el mar com el bosc contenen un horitzó indeterminat; ara bé, si l'horitzó del mar presenta una homogeneïtat visual infinita gràcies a la seva superfície uniforme i voluble, el bosc té una homogeneïtat més angoixant, degut sobretot a la una estructura més abrupta i llòbrega. L'altra diferència rellevant és la visió de camins possibles: si al mar podem albirar una multiplicitat de camins on qualsevol cosa pot aparèixer, el bosc presenta una absència absoluta de camins, els quals raune amagats rere la frondositat del bosc. Aquestes singularitats de l'espai de la boscúria queden perfectament marcades en l'obra analitzada aquí, *Le chevalier au Lion*, un dels grans relats de l'Edat Medieval escrita pel gran escriptor Chrétien de Troyes.

En aquest text, que reflecteix de manera clara i diàfana la complexitat de la societat medieval de finals del segle XII, veiem dos espais enfrontats: per una part, l'espai de la cort, una cort concreta, màgica, un indret de *joie* situat al dellà del món, impossible de localitzar; aquest espai cortesà representa, doncs, la felicitat i el benestar suprems, un espai de seguretat circumdant i de recompensa de la cavalleria cortès. Però aquest espai no només representa la *joie* i la felicitat, sinó que també es conjuga com un espai d'hospitalitat, d'aprenentatge de les regles de conducta de la identitat cortesana, del desplegament de l'amor cortès: en definitiva, l'espai on es desenvoluparia el diàleg de la cortesia.

Dins d'aquest espai s'hi destaca la cavalleria, composta per diversos individus coneguts tots ells pels seus noms i per les seves gestes, i legitimada per una consciència estamental comuna i de pertinença a un mateix grup.

L'espai contraposat a l'espai de la cort és l'espai natural de la boscúria, on l'*aventure* i l'errància, inherent a la pròpia *aventure*, es despleguen al llarg del seus dominis desconeguts, ombrívols i hostils. Aquesta *aventure*, cal dir, està destinada tan sols als cavallers, que escullen sortir en direcció a aquest espai natural, situat al dellà de la cort, per tal de perfeccionar-se

individualment –quelcom que afecta també a la comunitat, ja que aquesta necessitat cavalleresca serveix d'exemple per la col·lectivitat–, i restablir l'ordre.

La primera característica del bosc és el seu caràcter màgic i feèric, vist des d'un punt de vista moral i simbòlic, ja que per sobre de tot interessa instruir a la societat cortesana coetània de l'autor. La segona característica és la seva doble constitució: per una part és un espai immòbil i estàtic on es desenvolupa l'*aventure*; per l'altra, es conjuga com un espai de caràcter vivencial que participa activament de la formació del cavaller. Cal dir que la seva immobilitat es produeix durant la primera part del relat, fins que Ivany s'endinsa forçosament al bosc, dominat per la *follie*. La primera part del text ens mostra, doncs, un bosc estàtic que es limita a observar el cavaller mentre aquest es desenvolupa dins la seva superfície, primer en la figura de Calogrenant, i posteriorment en el gran protagonista del relat, Ivany, en el seu objectiu d'assoliment identitari i d'encaix dins l'entramat elitista de la societat, i que passa indefectiblement per la consumació del matrimoni i l'adquisició de terres. Aquest primer assoliment d'Ivany, emperò, és imperfecte, i cau en el joc d'una errància centrada només en els tornejos i la manca absoluta de compromisos i preocupacions pròpies de la seva classe social. La impertinència d'Ivany, que serà castigada, suposa la participació activa d'un espai de la boscuria, convertit ara en espai vivencial. La primera senyal d'aquest canvi és la pròpia *follie* d'Ivany, que l'impulsa a viure allunyat i alienat de la cort sense més ajuda que un arc i unes fletxes. No cal aprofundir molt per veure un nexe entre la figura nua i salvatge d'Ivany i el caràcter feréstec i tenebrós del bosc, i que es va retroalimentant de forma constant durant l'estada d'Ivany dins de l'espai de la boscuria. Tanmateix, aquest estadi és passatger, i Ivany retorna a l'espai de la cavalleria; ara l'objectiu ja no serà l'errància, sinó el restabliment del propi honor, però també el de la col·lectivitat.

La segona senyal del caràcter vivencial del bosc es perfila en aquest moment, quan Ivany recobra la consciència i destina les seves habilitats de cavaller a recuperar el perdó de la seva esposa i entrar de nou en el rol de la cavalleria cortès, gràcies al perfeccionament moral assolit amb cada aventura superada, i que en conjunt formen una totalitat semàntica des d'on construir la imatge exemplar de la humanitat cavalleresca. Aquest seguit d'aventures, poc separades espacialment i temporalment, configuren un nou espai del bosc, que ara juga el rol d'espai de comunicació entre castells i aventures, destinades aquestes últimes a posar a prova el nostre heroi, i expiar la culpa i recollir-se dins el senyoriu.

Perquè aquest objectiu es pugui assolir, cal no només la participació activa d'aquest bosc, que durant la *follie* d'Ivany s'havia convertit en l'únic espai des d'on poder comprendre el món cortesà i trobar una explicació dels límits traspassats, i transformat ara en un espai de

formació de la identitat cavalleresca, sinó també a partir de dues *restitucions de sentit* absolutament cabdals per al restabliment de la identitat cavalleresca: per una part el joc, fonamental perquè crea un espai tancat i separat del món quotidià on es desenvolupa l'*aventura*, un espai imaginari, atemporal i fantàstic, on se situen els cavallers, i on s'acompleixen els elements constitutius de la cort, com l'amor, l'honor, la fidelitat, la generositat, la humilitat, la justícia i la cortesia. Per l'altra el destí, que es situa sobre una figura escollida de la societat medieval (com també ho era Ulisses a la Grècia arcaica), garant no només d'una classe social concreta, sinó també de tota una col·lectivitat, tal com remarca Köhler (1990: 63) “el hombre ya no está ligado al destino solamente como miembro de una colectividad, sino como individuo en el que se decide la suerte de la propia comunidad”. Aquesta figura, doncs, ha d'estar destinada a retornar a la cort un cop assolida l'*aventure*, ja que en depèn tota la societat que l'aixopluga.

La següent macroseqüència canvia radicalment i es centra en un espai artificial, això és, un espai creat per la subjectivitat, aparentment segur i familiar: la casa. Com hem vist, les dues macroseqüències anteriors han seguit una línia temporal contínua, passant de la Grècia Arcaica, on el mar era un espai primordial en l'esdevenir de la identitat subjectiva i col·lectiva de la societat, i arribant a l'Edat Medieval, marcada sobretot per un espai natural com el bosc, clau per entendre la societat cavalleresca. Així, seguint aquest esquema evolutiu del temps, hem decidit analitzar la casa en un moment històric que posa en entredit aquest caràcter de seguretat aparent que dilucida l'espai de la llar, el Romanticisme, i un text sublim que té en aquest espai l'autèntic protagonista: *The Fall of the House of Usher* d'Edgar Allan Poe.

6. CAIXES OBLONGUES

El principal valor que entraña una casa es el de la protección.
Los espacios de la casa son espacios vividos.
Por lo tanto, poco tienen que ver con la geometría o la arquitectura.
Cada lugar y cada objeto tienen memoria y significado,
por las vivencias de las que han sido testigos.
Y las vivencias del hogar son las mismas de lo íntimo.

Gaston Bachelard *La poética del espacio*

The House is the most persistent site,
object structural analogue,
and trope of American gothic's allegorical turn

Martin & Savoy (1998:9)

Si algú ens preguntés com definiríem la casa, ¿què és el primer que ens vindria a la ment?
¿Un espai tancat entre parets? ¿Una estructura de grans dimensions coberta, amb portes i finestres? ¿Una construcció de pedra, o fusta, entre d'altres elements, amb espais interiors?
El diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans fa una definició força minsada del concepte. Diu així: “Edifici destinat a servir d'habitació humana”. La definició que en fa la RAE (Real Academia Española) no va molt més enllà: “Edificio para habitar”. El diccionari d'arquitectura, per la seva part, s'extén una mica més:

Casa (del latín *casa*, choza) es una edificación destinada para ser habitada. Puede organizarse en una o varias plantas y, normalmente, aunque no exclusivamente, se refiere a un edificio destinado a vivienda unifamiliar (...) Es el lugar en que históricamente se desarrollaron las actividades y relaciones específicas de la vida social o familiar, desde el nacimiento a la muerte de muchos de sus componentes. Sirve de refugio contra la lluvia, el viento y demás agentes meteorológicos, y proteger de posibles intrusos, humanos o animales. Además es el lugar donde almacenar los enseres y propiedades de sus habitantes

Totes tres definicions empen criteris materials i físics per descriure superficialment l'estructura de la casa; però també, i això és el que ens interessa, té cabuda una paraula fonamental: és el mot habitar.

Pensadors com Martin Heidegger, Merleau-Ponty, Gaston Bachelard o Friedrich Bollnow han intentat definir aquest concepte des de diferents vessants. Martin Heidegger, recull Bollnow, deia que ésser home significava “estar sobre la tierra como mortal, significa: habitar” (Bollnow 1969: 119-120). La visió de Merleau-Ponty, incideix de nou Bollnow, seria concordant amb la definició de Heidegger. Pel filòsof francès, els éssers humans “habitamos el mundo y las cosas en él existentes, pero también en el sentido más lato el espacio y el tiempo y, en realidad, el ser” (Bollnow 1969: 120). Gaston Bachelard, per la seva part, concebria que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de la casa” (2013: 35). Pel que fa Friedrich Bollnow, aquest definiria habitar “El modo como el hombre vive en su casa” (Bollnow 1969:119).

De les quatre reflexions citades n'hi ha dues d'especialment significatives com són les aportades per Bachelard i Bollnow per una raó cabdal: ambdues projecten la relació intrínseca entre l'espai, l'habitar i la casa.

L'habitar és un caràcter fonamental de la vida humana, ja que ens defineix com a éssers humans, i alhora ens situa en un espai concret al qual pertanyem: la casa. D'aquest centre neuràlgic “mediante el cual queda enraizado en el espacio y al que están referidas todas sus circunstancias espaciales” (Bollnow 1969: 117), surten tots els camins que ens vinculen tant amb l'espai exterior com també amb l'interior. La casa és, per tant, l'*ómphalos*, “el recinto de lo cercano y familiar a cuyo alrededor se cierne la lejanía” (Bollnow 1969: 117-118), l'espai íntim on es construeixen les arrels de la nostra existència, i on ens sentim protegits del feréstec espai exterior que ens amenaça.

La casa, com a espai vivencial, dona estabilitat i seguretat a tots els seus integrants, abriga i protegeix: “en la casa el hombre puede moverse libre y despreocupadamente, puede encontrarse a sí mismo en paz” (Bollnow 1969: 122). És, doncs, “cuerpo y alma (...) el primer mundo del ser humano” (Bachelard 2013: 37). I és que, no oblidem, el pensament mític havia considerat la construcció de la casa com la fundació d'un cosmos en un caos; en aquest sentit, cada casa esdevenia una imatge del món en la seva totalitat, “una *imago mundi*. El mundo total se refleja en la casa” (Bollnow 1969: 134).

¿De quina manera s'ha plasmat aquest espai vivencial a la literatura? Per poder donar algunes referències del que pretenem analitzar en aquesta macroseqüència, hem considerat oportú recuperar fragments i sensacions dels textos analitzats anteriorment a les dues macroseqüències prèvies. Tornem, doncs, al mar del color del vi, al mar d'Ulisses.

Som al cant XXIII de l'Odissea. Ulisses i Penèlope es retroben, sota una càlida nit, a l'interior de l'habitació matrimonial. Ambdós, dempeus a l'estança, es miren i s'estudien a distància, com si fossin estranys. La reina, tot i creure que aquell individu que té davant seu és efectivament el seu marit, no es refia del disseny capriciós dels déus; automàticament, pren una decisió punyent, dràstica: el rebuig. Ulisses, com no podria ser de cap altra manera, reacciona amb fúria; fora de sí, exhorta a la seva dida, Euriclea, testimoni privilegiada d'aquell instant, a preparar-li un jaç en una habitació de palau. Abans, però, que la dida abandoni l'estança, Penèlope l'atura, i astutament, posa la mirada sobre el seu suposat marit, mentre li planteja un repte que només Ulisses podria resoldre:

-Home estrany, no és pas que em faci valer ni et desdenyi / ni que massa m'admiri: prou bé recordo com eres / quan d'Ítaca vas parti' en un vaixell de llarga remada. / Doncs obeeix i prepara-li un llit massís, Euriclea, / dins la sòlida cambra: vull di' el que en persona va fer-se

(Homer 1953: XXIII, 174-178)

Ulisses aixeca els ulls i retorna la mirada a Penèlope; i amb un lleu moviment dels seus llavis, exhala aquestes paraules a les quatre parets de l'estança:

-Dona, el que has dit certament és una paraula aflictiva / ¿I qui m'ha tret de lloc el meu llit? Seria difícil, / àdhuc pel més expert, si un déu mateix no venia, / que fàcilment, volent-ho, podrà canviar-lo d'estatge / (...) hi ha una marca secreta / en el treball d'aquest llit: vaig maldar-hi jo, sense ajuda. / Dins el recinte creixia un oliu de fulla estirada, / alt i esponerós, ceptat com una columna. / Doncs a l'entorn hi vaig fer la cambra (...), / tondre l'oliu de la fulla estirada, / i, ja tallat, vaig polir d'arrel la soca amb el bronze, / bé i amb un gran art, i vaig adreçar-la a llinyola, / convertint-la en un petge, i vaig tot clavillar-ho a barrina. / I, començant per aquest, vaig muntar-hi el llit (...) / ignoro, / dona, si el nostre llit continua ferm o si algú ja / l'ha canviat de lloc, tallant l'olivera per sota

(Homer 1953: XXIII, 183-204)

La resposta, meravellosa, deixa astorada a la seva esposa, que sense pensar es llança als braços del seu estimat.

El fragment té una rellevància especial per la significació de la llar a l'Antiga Grècia, definida amb només deu frases: una sola habitació i un llit, situat al centre mateix de l'estança, fet de l'arrel d'olivera que rau enclavada al sòl que l'ha vist néixer. Aquest és doncs el centre del món per Homer, l'*onkos*, el dormitori i el llit, símbols ambdós de l'origen de l'estirp familiar d'Ulisses, i que parteixen d'una olivera, arbre transcendental de la cultura grega, d'arrels dures, tenses, i fortament enclavades al sòl; unes arrels que sustenten el palau del rei d'Itaca i tots els seus integrants, l'origen des d'on es projecta la seva identitat a la resta del món. En aquest sentit, i aquí recuperem una reflexió de Pietro Citati, l'arrel d'olivera que s'alça decidida per l'estança matrimonial representaria

La relación religiosa con Atenea, pues lo labró con madera de olivo; la identidad y la obstinada inamovilidad de su carácter; recuerda su matrimonio con Penélope, la fecundidad de su mujer, la casa que ha crecido alrededor y su poder de rey; es el fundamento de la naturaleza y la cultura, de las raíces todavía vivas y de las obras de sus manos de artesano

(Citati 2008: 291)

A l'*Odissea*, com veiem, el casal d'Ulisses representaria l'*ómphalos*, l'espai de seguretat circumdant i l'origen de la significació de l'heroi, allà on s'identifica amb el què és; i on Ulisses s'afinca i s'hi subjecta, "para poder resistir el ataque del mundo, que quiere desplazarle de nuevo (...) solo con el enraizamiento en un lugar determinado puede el hombre adquirir la firmeza que le permitirá prevalecer contra el asalto del desierto" (Bollnow 1969: 121); però també el punt d'origen des d'on sortir cap a l'exterior i difondre la seva identitat subjectiva i àdhuc col·lectiva:

Artús, el bon rei de Bretanya, les gestes del qual són per a nosaltres model de valor i de cortesia, va reunir a la seva cort amb tot el luxe que escau a la reialesa el dia de la solemne festivitat que anomenem Pentecosta (...)

Quan es van alçar de taula, els cavallers va aplegar-se en grups per la sala acudint al reclam de dames i donzelles. Els uns explicaven històries mentre els altres parlaven d'Amor, tot evocant els patiments amargs i els bells plaers que sovint reserva als seus deixebles

(Troyes 2013: 5)

Amb aquestes frases inicia El *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes. Com veiem, el genial escriptor ens situa dins una sala de la cort, en un dia de festa. Tot i que la descripció és força esqüeta, sí podem albirar certs aspectes que definirien l'interior d'aquesta estança: el luxe, la solemnitat, la cortesia, la pau, la tranquil·litat que s'hi respira, i on els seus integrants es

mouen amb total seguretat pel seu interior mentre parlen d'amor i relaten històries apassionants i encoratjadores. Com veiem, la definició de la cort està només suggerida; tanmateix podem fer-nos una idea força diàfana de la seva significació gràcies sobretot a tot el que queda contingut al seu interior: cavallers, dames, luxe, relats històries d'aventures i d'amor en grup. No resulta, per tant, necessari que l'autor es preocupi gaire a l'hora de definir l'espai de la cort, ja que només a partir del que ens mostra podem trobar un nexa important entre la cort i el que s'entendria per la llar. En efecte, la llar, la casa, estaria representada al palau, allà on resideix el poder de la cort, comandada per la cavalleria, un espai segur i protector on resguardar-se dels perills del bosc. En un món com el medieval, marcat pels dualismes oposats, la cort fou considerada “el espacio de la colectividad donde el individuo se encuentra integrado en la sociedad y en la cultura” (Ciriot 2005: 42-43), i contraposada, evidentment, al món salvatge, violent, amenaçador, però sobretot solitari, del bosc. Aquesta cort-llar, convé recordar, seria el punt de partida de la cavalleria a la recerca de l'*aventure*, i el punt de retorn un cop aconseguit l'èxit d'aquesta.

Les dues obres mencionades, com hem pogut llegir, conceben la casa com l'origen de la identitat individual i col·lectiva, l'espai de seguretat enfront l'exterior amenaçant que s'obre portes enfora, i allà d'on parteix l'ésser humà. El text que ens ocupa aquí, emperò, capgira aquest aparent caràcter de seguretat circumdant que la casa representa.

Però no ens avancem, és crucial que abans d'entrar en l'anàlisi del text que hem seleccionat descabdellem, en la mesura que puguem, els elements que l'envolten. Ho farem a través de diversos aspectes de la vida i l'obra d'Edgar Allan Poe, l'autor protagonista d'aquesta macroseqüència, els quals esdevindran fonamentals per al posterior anàlisi de l'obra triada, *The Fall of the House of Usher*.

Edgar Poe neix a Boston el gener de 1809 i mor en estat de deliri a Baltimore, el 7 d'octubre de 1849. La seva vida fou una muntanya russa d'horror i turments, marcats per la desaparició i mort dels seus pares, quan ell era molt petit, i la tortuosa relació que mantingué amb el seu acaudalat padastre, Joan Allan. S'allistà a l'exèrcit dues vegades. Visqué en l'absoluta pobresa a ciutats com New York, Boston o Filadèlfia, mentre intentava triomfar com a escriptor, i es casà amb la seva cosina de 13 anys, la qual morí de tuberculosi dos anys abans que ell.

Literàriament, Poe begué del Romanticisme. Per Grierson (1934), segons cita Mario Praz, la paraula romàntic tindria una accepció molt concreta: “se dice de los escritores que se liberan de las reglas de composición y de estilo establecidas por los autores clásicos” (Praz 1999:43).

Gierson, doncs, estableix els paràmetres del vocable romàntic a partir de la seva antítesi amb el clàssic; és a dir, si el terme clàssic es pot definir com un equilibri, el terme romàntic seria precisament la interrupció d'aquest equilibri.

El vocable *Romantic*¹⁵⁹ apareix per primer cop a Anglaterra a mitjans del segle XVII, amb el significat *like the old romances*, i amb una clara inclinació cap a les novel·les cavalleresques i pastorils, d'índole fantàstica i irracional: “se llamaba *romantic* a todo lo que parecía fruto de una fantasía delirante (...); aun cuando sigue conservando siempre el sentido de algo absurdo, asume el matiz de *atrayente*, de algo capaz de deleitar a la imaginación” (Praz 1999: 49-50).

El terme, paulatinament, s'anà decantant cap al “creciente amor por los aspectos salvajes y melancólicos de la naturaleza” (Praz 1999: 51), on s'accentuava no només la descripció d'una escena, sinó també l'emoció de qui la contemplava: “en esta acepción *romantic* asume un carácter subjetivo, como *interesting, charming, exciting*, que describen no tanto las propiedades de los objetos, sino nuestras reacciones frente a ellos, los afectos que suscitan en el impresionable espectador” (Praz 1999: 53). No hem d'oblidar que el Romanticisme considerava a la sensibilitat individual com la font de tota vertadera poesia; era, en aquest sentit, un art profundament subjectiu i suggestiu, centrat en l'exaltació del jo i en remarcar la preponderància de la imaginació i dels sentiments.

Al segle XVIII la gran incògnita que l'art havia delegat a l'home, és a dir, el problema del subjecte i del seu objecte, de l'artista i la seva matèria, fou de gran utilitat pels artistes romàntics, tal com podem veure en les seves creacions, on les impressions de la realitat esdevingueren subjecte de la contemplació i la composició de l'artista:

(...) Lo que la mente percibía era algo del todo diverso de lo que la imaginación transformaba en arte. El arte era una realidad diferente, un algo procedente de nosotros mismos. La percepción y la acción imaginativas eran un algo que partía del interior y que recaía sobre el objeto que había dado a la imaginación su primer impulso

(Davidson 1960: 68-78)

Per tant, i seguint el mateix Davidson, a la ment de l'artista el jo personal es convertia en un mirall del món “y, después, el mundo podría verse tal como era en realidad: un universo de la mente, semejante en alguna forma al yo personal como mente” (Davidson 1960: 66).

Els escriptors romàntics, afirma Roas “indagaron sobre aquellos aspectos de la realidad y del yo que la razón no podía explicar” (Roas 2001: 229). En efecte, tot i haver crescut sota els

¹⁵⁹ Per una lectura més acurada sobre l'aproximació al vocable Romantic, Mario Praz *La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, pàgines 33 a 64.

paradigmes de la raó il·lustrada, la qual situava al món de la il·lusió i el sense sentit tot allò que escapava als seus límits, el moviment romàntic posa en entredit tots els seus fonaments. No oblidem que pels romàntics “la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo” (Roas 2011: 19). Aquesta particular manera d’entendre el món, no cal dir, propugnà l’abolició de les fronteres entre allò real i allò irreal, i alliberà “a lo irracional, a lo ominoso” (Roas 2001: 20-21). En conseqüència, la fascinació per tot allò desconegut fou traslladada pels artistes al món de la ficció, principalment a la literatura, la qual es convertí en el camp artístic més adient per evitar entrar en conflicte directe amb la raó.

Una temàtica literària predilecta del Romanticisme fou la novel·la gòtica, caracteritzada pel terror, la violència i els efectes sobrenaturals, relats foscos que evocaven com ningú un univers tenebrós on confluen el paisatge, l’arquitectura, el clima, i els pensaments i les emocions dels personatges que es movien pels seus espais. La literatura gòtica tenia una sèrie d’elements característics que la feien reconeixible per tot lector de l’època: “ruined castles and abbeys¹⁶⁰, murky crypts and fungoid dungeons, clammy cellars, dark passages (...) storms, bleak forests (...) These becreeped places take on specially dark connotations” (Cavarrallo 2002: 21). Així mateix, les històries que es trobaven a la literatura gòtica estaven banyades per un compulsiu interès en la dimensionalitat de la mort: signes físics, escenes de llit de mort, cadàvers i efectes de la descomposició sobre aquests, inhumacions i perills d’inhumació prematura, reanimació dels morts,

(...) the lure of tombs and cemeteries, the nature of mourning and loss, the experience of dread, the compulsion to inflict death upon another, and the perverse desire to seek one's own death. Typically these elements have been thought to express an unsound and morbid sensibility, a neurosis rooted in traumatic early experience, a conscious exploitation of Gothic conventions to produce the effect of terror, or an esoteric symbolism for the representation of philosophical or aesthetic concepts

(Gerald Kennedy 1987: 3-4)

Eren, per tant, relats d’obsessió i inquietud plegats d’imatges de desordre, alienació i monstruositat, que servien tant amb finalitats d’entreteniment com també de reflexió

¹⁶⁰ Diu Argullol, “lo peculiar y fecundo de la ruina romàntica es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los Hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo. Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonio del vigor creativo de los Hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad” (Argullol 2006: 23).

ideològica. En aquests relats, és important recalcar, l'espai de la casa jugava un paper preponderant. Ja des de l'obra postulada com l'origen de la novel·la gòtica, *El Castell d'Otranto* d'Horace Walpole, la casa es convertí en protagonista dels relats. Aquest espai de la casa fou representat pel castell –també les abadies i els monestirs interpretaren aquest paper–, ideal a l'hora de plasmar aquesta atmosfera tenebrosa i desolada; recolzada per la descripció del paisatge que els envoltava, la qual accentuava aquesta atmosfera característica i particular de la novel·la gòtica, marcada per localitzacions ombrívoles, envoltades de boscos i muntanyes escarpades, allunyades del soroll de les viles, i construccions arquitectòniques decadents, ruïnoses i sòrdides, amb múltiples passadissos sense sortida, on els lectors, perduts i desorientats, assimilaven les emocions dels propis personatges enclaustrats dins d'aquests espais vivencials, estranys i terrorífics.

Els relats gòtics, com hem explicat, estaven marcats pel misteri i l'ambigüitat. Aquesta última, emperò, serà particularment significativa pel que fa al tractament de l'espai del castell, gràcies al seu caràcter dual entre espai de protecció i espai d'opressió, del qual en parlarem a bastament a la part final de l'anàlisi del text seleccionat.

El Romanticisme estatunidenc, tot i tenir semblances amb l'art romàntic anglès i alemany, presenta unes característiques pròpies que el diferencien amb ells, i que alhora defineixen i contextualitzen la idiosincràsia de la civilització americana del segle XVIII. Com afirma Llopis, “los americanos eran gentes pragmáticas y poco intelectuales que, al liberarse de la tutela británica, se quitaron de encima también, no ya un estéril arte neoclásico, sino toda una tradición cultural, que parecía incompatible con su naciente *way of life*” (Llopis 2013: 94). En efecte, la societat americana, que mancava de tradicions culturals pròpies, impulsà als seus autors a posar la mirada cap a la realitat quotidiana del poble, i d'aquesta manera possibilità la creació d'un art realista i popular, allunyat del romanticisme europeu, de caràcter fantasiós i nostàlgic. Com diu Lovecraft,

(...) Estados Unidos, además de heredar el habitual folclore sombrío de Europa, disponía de una reserva adicional de connotaciones fantásticas a las que recurrir, de modo que las leyendas espectrales ya habían sido reconocidas como tema fructífero para la literatura

(Lovecraft 2010: 87)

Aquesta reserva addicional provenia, assenyala Paul Elmer More, i recull Lovecraft, “de las profundas preocupaciones espirituales teológicas de los primeros colonos, además de la naturaleza extraña e inhóspita del escenario en el que se aventuraron” (Lovecraft 2010: 87). No podem obviar que aquesta tendència també quedà arrelada al propi Poe. Segons Cortázar,

tal com recull Fernando Iwasaki a la introducció de l'edició comentada dels contes de Poe, la imaginació de l'autor de Baltimore també està influenciada per altres elements característics del seu Sud natal: “las nodrizas negras, los criados esclavos, un folklore donde los aparecidos, los relatos sobre cementerios y cadáveres que deambulan en las selvas bastaron para organizarle un repertorio de lo sobrenatural” (Poe 2013: 22).

El romanticisme americà, poc a poc, s'anà inclinant cap a l'antiga metròpoli londinenca, d'on prengué, “cierto gusto por el terror sobrenatural” (Llopis 2013: 95). En aquest context, la representació del castell, tan característica de la literatura romàntica europea, fou substituïda per la de la vella casa de fusta, amb la qual el lector s'hi podia identificar millor, una casa “llena de buhardillas y gabletes, leprosa y torcida (...) simboliza, mejor que cualquier otro escenario, lo antiguo, lo decrepito, el pasado muerto necesario para ambientar un cuento de terror” (Llopis 2013: 99). Com afirma Roas:

(...) cuando el lector se cansó de aquellas historias macabras ambientadas en castillos en ruinas y en una brumosa Edad Media demasiado lejana como para poder tomarla en serio, los autores románticos empezaron a trasladar sus historias al presente y, sobre todo, a ámbitos conocidos por el lector, para hacer más creíbles y, a la vez, más impactantes los hechos relatados

(Roas 2001: 20)

La casa s'adscriví, d'aquesta manera, a l'interior d'un paisatge autònom, quasi sempre desprovisat de figures, i es convertí automàticament “en protagonista; un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror” (Argullol 2006: 17).

L'obra de *La Caiguda de la Casa d'Usher* conté alguns elements característics del gènere del fantàstic. No m'extendré gaire sobre la definició del fantàstic; per aprofundir sobre les seves particularitats són útils el llibre canònic de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Barcelona, 1982), així com els compendis del professor David Roas (2001, 2011). El que sí farem, emperò, és exposar alguns elements que el caracteritzen i que ens ajudaran a contextualitzar i entendre el text de Poe a través dels aspectes coincidents amb el gènere del fantàstic.

El fantàstic es produeix sempre que els codis de la realitat del món queden en entredit, és a dir, sempre que aparegui una alteració d'allò reconeixible; per tant, tot l'impossible i l'explicàble determinaria el fantàstic. Per Tzvetan Todorov (citat a Calvino 2010: 12), “lo que distingue a lo fantástico narrativo es precisamente la perplejidad frente a un hecho

increíble, la indecisión entre una explicación racional y realista, y una aceptación de lo sobrenatural”. És important subratllar que el món construït als relats fantàstics és sempre un reflex de la realitat en la qual habita el lector:

La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible

(Roas 2011: 31)

El fantàstic, en aquest sentit, no es situaria fora dels marges de la realitat, sinó que, talment com exposa Rosemary Jackson (1981), inverteix la realitat, la recombina, i estableix una relació simbiòtica amb ella. Des del punt de vista de Roas,

Lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica –también construida– que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando esos dos órdenes –paralelos, alternativos, opuestos– se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhòspita

(Roas 2011: 42)

Però perquè tots aquests aspectes del fantàstic tinguin efecte és fonamental la participació activa del lector implícit; aquest, conjuntament amb el narrador i els personatges, queden enfrontats davant del fenomen sobrenatural, incapaços de discernir si el relat representa una ruptura de les lleis del món objectiu o “si dicho fenómeno puede explicarse mediante la razón” (Roas 2001: 15). El lector, així, quedaria situat enfront de tot allò sobrenatural amb l'objectiu últim de generar-li una aparent inseguretat enfront el món real.

El gènere del fantàstic té en l'estil literari del conte un magnífic suport a l'hora de construir i donar vida a les seves històries. Al segle XIX, la novel·la omplia les estanteries de les llars, però un altre estil, més concret, més efectiu, començà a prendre forma: parlem del conte. Edgar Allan Poe fou, sense cap mena de dubte, un autèntic innovador pel que fa a l'estètica del conte, anticipant-se al que entenem per conte modern. Com afirma Cortázar,

Poe escribió sus cuentos para dominar, para someter al lector en el plano imaginativo y espiritual. Su egotismo y su orgullo hallarán en el prestigio especial de los relatos breves (...) instrumentos de dominio que raras veces podía alcanzar personalmente sobre sus contemporáneos

(Cortázar 1973: 33)

Tècnicament, la forma artística del conte és, segons l'escriptor argentí, Enrique Anderson Imbert,

(...) una proyección de una de las formas psicológicas de toda la especie humana. En el acto de concebir (o leer) un cuento se hacen visibles las funciones psicológicas del interés, la atención, la curiosidad, la duda, la impaciencia, la corazonada, la expectativa, la imaginación, la memoria, la simpatía, la antipatía, el deseo, el temor, el espíritu de contradicción, la travesura, la satisfacción, el placer, la sorpresa, etc

(Imbert 1992: 26)

Perquè un conte tingui èxit, és imprescindible que sigui breu, que arrodoneixi amb rapidesa certs aconteixements, i que produeixi un efecte abans que l'interrompin. Gràcies a la seva brevetat, permet a l'escriptor dominar durant menys d'una hora l'art de produir un efecte únic. Recordem breument el que recalcava Edgar Allan Poe en un text de 1842 titulat "La composición del relato", i que recull Bettina Knapp:

Un artista diestro ha construido un relato. No ha plasmado sus pensamientos para acomodar sus incidentes, sino que ha concebido deliberadamente cierto efecto único que debe ser obtenido, y después inventa tales incidentes, después combina los hechos y los analiza en el tono que más le conviene para obtener este efecto preconcebido. Si la primera frase que escribe no tiende a provocar este efecto, en ese primer paso ha cometido un grosero error. En la composición entera no debe existir una palabra en la cual la tendencia directa o indirecta, no sea el propósito preestablecido. Y con tales medios, con ese cuidado y esa habilidad, finalmente pinta un cuadro que deja en la mente de quien lo contempla con cierto arte afín un sentimiento de la más cabal satisfacción

(Knapp 1986: 115-116)

Així doncs, l'objectiu principal del conte seria el d'impressionar als lectors. Aquesta premissa és absolutament imprescindible per a Poe, per qui el conte es caracteritzava per la unitat d'impressió que produïa al lector; des d'aquest punt de vista, cada paraula tindria la missió de contribuir a l'efecte proposat pel narrador: "este efecto debe prepararse ya desde la primera frase y graduarse hasta el final; cuando llega a su punto culminante, el cuento debe terminar; solo deben aparecer personajes que sean esenciales para provocar el efecto deseado" (Anderson Imbert 1992: 39-40). En definitiva, al conte cada paraula ha d'estar absolutament mesurada, pensada i estratègicament col·locada, i la seva confluència ha d'esdevenir fonamental per crear interès; cada paraula, per tant, prefigura un disseny total.

Segons indica Buranelli (1961: 79), Poe considerava que el “cuento corto es una expresión singular de su búsqueda de la simetría y la unidad en el arte, que según él se manifiesta en el efecto concentrado, o en el peso que cada palabra, línea o párrafo ejerce en las reacciones del lector”. Dit d’una altra manera, la concentració, amb tot allò que implica, és a dir, unitat i originalitat en l’art de suggerir i intensificar el relat, és el que distingeix el conte de la novel·la, precisament com postula Cortázar quan diu que “la cosa que ocurre debe ser intensa” (Cortázar 1973: 35). El conte està estructurat en una trama i una resolució. La trama, unitària, conté una narració d’aconteixements interrelacionats entre sí, on les tensions, distensions i conflictes, graduats explícitament per mantenir en suspens l’ànim del lector, finalitzen el seu recorregut en una resolució única que completa el desenllaç del relat; així, tant conflicte com resolució, “nos hacen meditar en un implícito mensaje sobre el modo de ser del hombre” (Anderson Imbert 1992: 40).

És indiscutible la influència de la literatura romàntica i gòtica en els contes del gran escriptor de Baltimore, on “a potential space is its commitment to the simultaneous exploration of inner and outer, the psychological and the social” (Martin & Savoy 1998: 22). Per G.R. Thompson, cita Cornwell, la producció literària de Poe “sought to blend two kinds of Gothic Romance: the shocking, supernatural, Teutonic tale; and the insinuated, explained, English tale” (Cornwell 1990: 84). Dins d’aquests espais grotescs, carregats de fantasia, terror i opressió, com expressa Carlos Fuentes a la presentació de l’edició comentada del contes de Poe (2013), “la conciencia de los muertos no acaba nunca de morir. El amor trasciende la muerte. La belleza perdida más allá de la tumba” (Poe 2013: 16).

Com veurem tot seguit al conte triat, els escenaris externs, característics de la tradició gòtica, queden sostrets i instal·lats a l’interior de cadascú de nosaltres. Els relats, en aquest sentit, són contes inquietants i angoixants, i les seves històries, que emergeixen des del racó més profund de les nostres ànimes, desperten terrors i malsons; sí, però també anhels i desitjos impossibles. Són obres que captiven al lector, el fan partícip dels sentiments dels personatges que hi respiren entre les seves pàgines, i alhora hi interactuen entre l’inquietant atmosfera dissenyada per l’autor.

Les millors peces literàries de l’autor de Baltimore són, segons Lawrence (2008: 72), “historias terribles del alma humana en su agonía destructora.” En elles,

(...) las obsesiones fundamentales aparecen (...) reflejándose entre ellas, contradiciéndose en apariencia y dando casi siempre una inspiración de fantasía e imaginación teñidas por una tendencia a los detalles gruesos, a las descripciones macabras

(Cortázar 1973: 60)

D'aquesta idiosincràcia pròpia de Poe, Buranelli descata que a les seves obres macabres rau “un elemento de violento realismo que no ha podido ser igualado por otros escritores norteamericanos que explotaron el mismo genero” (Buranelli 1961: 32). Aquest element de realisme només es pot entendre per la verosimilitud de les seves històries, que anaven més enllà de l'art literari per sí mateix. Aquestes eren, sense cap mena de dubte, obres “de arte literario que se valía de la experiencia, y que Poe sufría en carne propia, a despecho de su voluntad o de su intención” (Buranelli 1961: 35). La principal característica de les seves històries d'horror i terror, doncs, estava marcada “on very human and realistic phenomena like mad obsessions” (Buranelli 1961: 67); així mateix, els temes de les seves obres, morboses i terrorífics, basculaven entre la mort, la bogeria, l'enfermetat, la dissolució de la personalitat i, com apunta Buranelli, “la declinación de frágiles heroínas” (Buranelli 1961: 88-89). Poe, en aquestes històries, acostumava a barrejar allò natural amb allò misteriós mitjançant, segons el mateix Buranelli (1961: 89), “la enunciación de leyes ocultas pero racionales que gobiernan la acción”.

Els grans temes literaris de Poe es resumeixen en dos aspectes fonamentals, segons Wilbur –i cita Regan:

first, the war between the poetic soul and the external world; second, the war between the poetic soul and the earthly self to which it is bound. All of Poe's major stories are allegorical presentations of these conflicts, and everything he wrote bore somehow upon them

(Regan 1967: 102)

En aquests dos aspectes citats per Regan tenen molta importància les creacions masculines dels seus relats: per una part, trobem personatges que en la majoria dels casos són éssers patològics que projecten hostilitat, còlera i odi de la manera més racional i objectiva. L'altra figura masculina és la del narrador, que als relats esdevenen figures del tot passives que accepten sense discussió “la difícil situación en que se encuentran y sus sufrimientos, y nunca intentan realmente cambiar su suerte” (Knapp 1986: 10). Ambdues figures, cal incidir, semblen incapaces de comprendre “(...) su propia figura de ánima o de lidiar con ella. Tienen actitudes infantiles, poseen personalidades desarrolladas inarmónicamente, en sus propias proyecciones dependen del principio femenino que los lleva a través de la vida, y están separados y aislados del mundo” (Knapp 1986: 140).

Tots aquests elements de la prolífica obra literària de Poe els veurem oportunament en pàgines posteriors, a l'apartat dedicat a l'anàlisi de la representació de l'espai i la construcció de la identitat subjectiva. Era, però, necessari, enunciar alguns dels aspectes que caracteritzaven la multiplicitat de personatges dels seus relats, a fi efecte d'identificar amb més encert els trets identificatoris dels protagonistes de l'obra que tot seguit desgranarem, *The Fall of the House of Usher*, escrita per Edgar Allan Poe l'any 1839. Aquesta, segons Umberto Eco, inaugura la ficció postmedieval i és característica de l'art contemporani:

Mucha de la literatura contemporánea (...) se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido, abierto a reacciones y comprensiones siempre nuevas. (...) a diferencia de las construcciones alegóricas medievales, aquí los sobreentendidos no se dan de modo unívoco (...) la obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas. (...) La obra concluida y unívoca del artista medieval reflejaba una concepción del cosmos como jerarquía de órdenes claros y prefijados

(Eco, 1985: 80-81, 89)

El tema de l'obra és simple: el narrador de la història (alter ego de l'autor), rep la carta d'un vell amic en què sol·licita la seva presència. L'explicació d'aquesta demanda rau en una malaltia que l'afecta directament. Durant l'estada a casa del seu amic, una sèrie d'esdeveniments estranys i singulars desenvoluparan en la mort d'aquest últim davant l'atònica mirada del narrador.

L'interessant de l'obra no és només la seva prosa, evidentment, sinó aquest caràcter d'ambigüitat i desordre general, envoltat d'una l'atmosfera capaç de traslladar-nos davant la mansió d'Usher, de *murs tenebrosos* (...), de *finestres com ulls buits* (...), de *joncs escassos i pestilents i (...)* *troncs blancs d'arbres decrepits* (Poe 2002: 192), i engolir-nos cap al seu interior.

6.1 *The Fall of the House of Usher*¹⁶¹

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible.

I looked upon the scene before me – upon the mere houses, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul (...)

There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime¹⁶²

(2005: 171)

Aquest primer paràgraf és el més important de tot el relat per dos motius: en primer lloc per recrear una atmosfera prèvia que ens acompanyarà durant tota la història; en segon lloc perquè en situa geogràficament en un indret concret recreat pel propi autor. Ambdós motius es concreten a partir de la mirada perceptiva del narrador, que ja a les primeres línies remarca l'espai que l'acompanya fins a les envistes de la casa d'Usher. Per remarcar aquesta atmosfera angoixant, opressiva i melancòlica, el narrador expressa en primera persona del singular les sensacions que l'embarguen, a fi efecte d'apropar les seves emocions al lector, i d'aquesta manera introduir-lo dins el relat. L'ús de la primera persona, doncs, esdevé un recurs efectiu

¹⁶¹ La reproducció en anglès dels diversos fragments del conte de Poe estan extrets de l'edició de 2005 de Castle Books. Cadascun dels textos reproduïts conté, així mateix, la seva pròpia traducció al català, plasmada als punts al peu. Aquesta traducció, realitzada per Meritxell Simó, l'hem extret del text publicat l'any 2002 per Columna.

¹⁶² Durant tot un dia rúfol, fosc i silenciós d'agost en què els núvols del cel eren suspesos a una alçada opressivament baixa, havia travessat tot sol, a cavall, una part del país singularment erma, i per fi, quan ja descendien les ombres del vespre, em vaig trobar a les envistes de la melancònica casa d'Usher. No sé com va ser, però així que vaig veure l'edifici, l'esperit se'm va omplir d'una tristesa insuportable. Dic insuportable perquè aquest sentiment no el va mitigar cap de les sensacions mig plaents a causa de la mateixa poesia amb què l'esperit absorbeix fins i tot les imatges naturals més adustes del desolat i el terrible. Vaig observar l'escena que tenia al davant – la casa solitària i els senzills trets paisatgístics del terreny, els murs tenebrosos, les finestres com ulls buits, els joncs escassos i pestilents i uns quants troncs blancs d'arbres decrepits – amb un profund abatiment a l'ànima (...) Sentia un glaç, un abatiment, un mal al cor, una llangor absoluta del pensament que cap esperó de la imaginació no podia forçar fins a un pla sublim (2002: 191-192)

a l'hora d'implicar el lector i fer-lo partícip de la història que vol narrar; l'objectiu, com és evident, és captivar-nos a través de les paraules, conduir-nos lentament cap aquest espai vivencial que ens espanta i ens atrau alhora, i en el qual s'imposa, com suggeria Huysmans, i recull Knapp, "la deprimente influencia del miedo, que actúa sobre la voluntad, como esos antestésicos que paralizan la sensibilidad y ese curaré que aniquila los elementos nerviosos del movimiento" (Knapp 1986: 140-141).

En un primer moment, el narrador, aterroritzat –tot i que conserva una certa incredulitat davant de l'espectral quadre que l'envolta– es pregunta a sí mateix,

What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, the *are* combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth¹⁶³

(2005: 171)

En un primer moment, la ment il·lustrada del narrador, incapaç de creure que un espai pugui modificar el seu estat d'ànim, evita caure en el parany, i de seguida es concentra en un altre tema, tot pensant que potser fóra possible modificar lleument la distribució dels elements que conformen l'escena *to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression*¹⁶⁴ (Poe 2005: 172). Empès per aquesta idea, descavalca *to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling* (Poe 2005: 171)¹⁶⁵, disposat a passar unes quantes setmanes en aquesta mansió de penombra, tot fent companyia al seu propietari i gran amic, Roderick Usher, del qual, havia rebut setmanes abans una carta on sol·licitava la seva presència. La carta, entre d'altres coses, parlava *of acute bodily illness –of a mental disorder which oppressed him– and of an earnest desire to see me (...) with a view of attempting, by the cheerfulness of my society, some alleviation of his malady*¹⁶⁶ (2005: 172).

¹⁶³ Què m'abatia tant – em vaig aturar a pensar – en la contemplació de la Casa d'Usher? Era un misteri del tot insoluble, i tampoc no podia explicar-me les fantasies fosques que m'aclaparaven enmig d'aquestes reflexions. Vaig haver d'acceptar la conclusió insatisfactòria que, si bé indubtablement hi ha combinacions d'objectes naturals molt simples capaces d'afectarnos fins a aquest punt, l'anàlisi d'aquesta capacitat es troba entre les consideracions que depassen la nostra profunditat. (2002: 192).

¹⁶⁴ (...) per modificar o potser per eliminar aquesta capacitat de crear impressions doloroses. (2002: 192).

¹⁶⁵ (...) al caire rostre d'una llacuna negra i lurid que emanava un llustre sense ondulacions prop de l'edifici. (2002: 192).

¹⁶⁶ (...) d'una malaltia física aguda, d'un trastorn mental que l'oprimia i d'un desig fervorós de veure'm (...) amb vista a provar si la meua companyia alegre representava cert alleujament per a la malaltia (2002: 192-193).

Tot aquest entramat de pensaments i justificacions, col·locats brillantment pel propi autor, aconsegueixen allunyar-nos temporalment de la lúgubre escena que tenim davant, gràcies sobretot a un subtil gir de guió on ens fa partícips del sentit d'aquest viatge. El treball és excel·lent, perquè amb breus pinzellades ha introduït al lector plenament dins el relat, i l'ha convertit en part activa de la història.

Mentre cavil·la com modificar lleument la distribució dels elements que colmen l'escena, el narrador, un cop descavalga, abaixa instintivament la mirada cap a la llacuna, tot esperant que les imatges invertides d'aquella estampa terrorífica aconsegueixin rebaixar l'angoixa; de seguida, però s'adona que aquest intent d'enganyar la ment resulta un experiment que el propi narrador titlla d'infantil:

I have said that the sole effect of my somewhat childish experiment –that of looking down within the tarn– had been to deepen the first singular impression. There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition –for why should I not so term it?– served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis. And it might have been for this reason only, that, when I again uplifted my eyes to the house itself, from its image in the pool, there grew in my mind a strange fancy –a fancy so ridiculous, indeed, that I but mention it to show the vivid force of the sensations which oppressed me. I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity –an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the grey wall, and the silent tarn –a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued¹⁶⁷

(2005: 172)

Aclaparat per la terrorífica escena, el protagonista intenta fugir d'aquest somieig amb una anàlisi minuciosa dels trets més significatius de l'edifici: *Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity (...) Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves*¹⁶⁸ (2005: 172-173); d'entre aquests trets, el narrador destaca un petit detall que

¹⁶⁷ He dit que el meu experiment una mica infantil – abaixar la vista cap a la llacuna – no havia tingut altre efecte que aprofundir la primera impressió singular. No hi pot haver cap dubte que la consciència del ràpid augment de la meua superstició va provocar més que res l'acceleració d'aquest augment. Aquesta, ho sé de fa temps, és la llei paradoxal de tots els sentiments que tenen el terror com a base. I potser va ser per aquest motiu i prou que, en alçar els ulls cap a la casa real des del seu reflex a l'estany, em va sorgir al pensament una fantasia estranya, en veritat tan ridícula que només l'esmento per mostrar la gran força de les sensacions que m'oprimien. Havia forçat tant la imaginació que creia de tot cor que al voltant de la mansió i el terreny hi havia una atmosfera peculiar d'ells i de la zona immediata, una atmosfera que no tenia cap afinitat amb l'aire del cel, sinó que s'havia exhalat dels arbres marcits i el mur gris i la llacuna silenciosa: un vapor pestilent i místic, fosc, pesant i amb prou feines discernible, de color plomís. (2002: 194).

¹⁶⁸ El seu tret més notori semblava una antiguitat extrema (...) Fongs diminuts en recobrien tot l'exterior i penjaven des dels ràfecs en una xarxa fina i imbrincada (2002: 194).

copsa a la façana, *a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn*¹⁶⁹ (2005: 173).

Enmig del batibull de sensacions, el nostre guia accedeix a la mansió a través de l'arcada gòtica del vestíbul, i un ajudant de cambra l'acompanya entre els intrincats passadissos de la mansió mentre n'observa els detalls de les seves parets –*the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors, and the phantasmagoric armorial trophies which rattled as I strode* (2005: 173)¹⁷⁰–, que tot i conèixer des de petit, *I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up* (2005: 173)¹⁷¹. Finalment accedeix a l'estança principal, on es reuneix amb el seu amic Roderick:

The room in which I found myself was very large and lofty. The windows were long, narrow, and pointed, and at so vast a distance from the black oaken floor as to be altogether inaccessible from within (...) the eye, however, struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling¹⁷²

(2005: 173)

Aquella cambra li provoca un ofec instantani, *an air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all* (2005: 173)¹⁷³ que el deixa garratibat, i no s'adona de la presència del seu amic, que només veure'l s'alça del sofà i el rep amb una gentilosa vivaç, fins un punt exagerada, *of the constrained effort of the ennuyé man of the world* (2005: 173)¹⁷⁴.

El narrador l'observa detingudament i (...) *with a feeling half of pity, half or awe. Surely, man had never before so terribly altered, in so brief a period, as had Roderick Usher! It was with difficulty that I could bring myself to admit the identity of the man being before me with the companion of my early boyhood*¹⁷⁵ (2005: 173). Encara sorprès per aquella primera imatge, el narrador es centra en el rostre, i l'analitza minuciosament, tot descrivint, de forma exhaustiva, els trets més destacables:

¹⁶⁹ Una fissura a penes perceptible que, allargant-se des del teulat de l'edifici, a la part anterior, descencia sinuosament pel mur fins a perdre's a les aigües fosques de la llacuna (2002: 195).

¹⁷⁰ (...) els tapissos sinistres de les parets, la negror d'eben dels terres i els trofeus heràldics que xerricaven al meu pas (2002: 195).

¹⁷¹ (...) no deixava de sorprendre'm davant les fantasies estranyes engendrades per imatges habituals (2002:195)

¹⁷² Em vaig trobar en una cambra molt gran i alta. Les finestres eren llargues, estretes i apuntades, i a tanta distància del terra de roure negre que des de dins eren del tot inaccessibles (...); l'ull s'esforçava en va per atènyer els angles més remots de la cambra i els racons del sostre (2002: 195).

¹⁷³ Hi havia suspès un aire de malenconia severa, profunda i irredimible que ho impregnava tot (2002: 196).

¹⁷⁴ (...) d'un esforç obligat de l'home de món ple de fatic (2002: 196).

¹⁷⁵ (...) amb un sentiment en què es barrejaven a parts iguals la pietat i l'estupefacció. Cap home no pot haver experimentat una alteració tan terrible en tan poc temps com Roderick Usher! Em va costar reconèixer una identitat entre l'ésser macilent que tenia al davant i el company de la primera infantesa (2002: 196).

A cadaverousness of complexion; and eye large, liquid, and luminous beyond comparison (...) a finely moulded chin, speaking, in its want of prominence, of a want of moral energy; hair of a more than web-like softness and tenuity (...)

And now in the mere exaggeration of the prevailing character of these features, and of the expression they were wont to convey, lay so much of change that I doubted to whom I spoke. The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and even awed me¹⁷⁶

(2005: 173-174)

Són, però, les maneres d'en Roderick les que el desconcerten, accions d'una incoherència i una inconsistència tal que revelen una preocupant agitació nerviosa. El silenci entre ambdós amics és trencat per Roderick, que de seguida confessa la intencionalitat d'aquella la carta que el narrador encara tenia entre les mans, la qual estava relacionada intrínsecament amb la malaltia que patia,

(...) a constitutional and a family evil, and one for which he despaired to find a remedy (...) in a host of unnatural sensations (...) He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garment of certain texture; the odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror. To an anomalous species of terror I found him a bounden slave¹⁷⁷

(2002:174)

Roderick continua el seu entrebancat i agitat discurs revelant el temor per tot allò que l'envolta, segur de morir *in this deplorable folly* (2005: 174).¹⁷⁸ L'excel·lent discurs d'Usher segueix amb aquestes paraules:

¹⁷⁶ La pell cadavèrica, els ulls grans, líquids i incomparablement lluminosos (...) un mentó ben modelat que revelava, per la poca prominència, manca d'energia moral; cabells més suaus i tènues que una teranyina (...) En aquell moment, la mera exageració del caràcter predominant d'aquests trets i de l'expressió que transmetien, havia produït un canvi tan radical que no sabia del cert amb qui parlava. Sobretot em sorprenien i fins i tot m'espantaven la pal·lidesa espectral de la pell i la brillantor miraculosa de l'ull (2002: 196-197).

¹⁷⁷ Un mal congènit i familiar, al qual no es feia il·lusions de trobar remei (...) una munió de sensacions anormals: (...) Patia una greu agudesa mòrbida dels sentits; només tolerava la menja més insípida; tan sols podia dur roba d'una textura determinada; l'aroma de les flors l'oprimia; fins i tot la llum tènue li torturava els ulls, i tots els sons, fora dels produïts per certs instruments de corda, l'omplien d'horror. Em va semblar sotmès com un esclau a una mena de terror anòmal (2002: 197-198).

¹⁷⁸ (...) en aquesta follia deplorable (2002: 198).

I dread the events of the future, not in themselves, but in their results. I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul. I have, indeed, no abhorrence of danger, excepte in its absolute effect – in terror. In this unnerved, in this pitiable, condition I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, in some struggle with the grim phantasm, FEAR¹⁷⁹

(2005: 174)

Aquest pànic emocional, segons explica Roderick, està fortament lligat amb la casa que habita, però també amb certes impressions supersticioses relacionades amb aquesta

(...) and whence, for may years, he had never ventured forth – in regard to an influence whose supposititious force was conveyed in terms too shadowy here to be restated – an influence which some peculiarities in there mere form and substance of his family mansion had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit – an effect which the *physique* of the gray walls and turrets, and of the dim tarn into which they all looked down, had, at lenght, brought about upon the *morale* of his existence¹⁸⁰

(2005: 174-175)

Roderick, sortint d'aquest ensimismament angoixant, conclou que bona part de la seva melancolia es podia atribuir (...) *to a more natural and far more palpable origin – to the severe and long-continued illness – indeed to the evidently approaching dissolution – of a tenderly beloved sister (...), his last and only relative on earth* (2005: 175)¹⁸¹, la qual cosa el convertiria en l'últim supervivent de l'estirp Usher. Mentre Roderick segueix amb el seu inquietant monòleg, el nostre protagonista copsa una figura a la llunyania que es mou apressadament i, que en absolut silenci, travessa l'estança i desapareix per una de les portes al fons de la sala. Aquesta figura espectral és la germana d'en Roderick, Lady Madeline, la qual pateix una malaltia misteriosa que en paraules del germà, cap dels metges sap diagnosticar. El narrador la descriu d'aquesta manera:

¹⁷⁹ Temo els fets futurs, no per si mateixos sinó pels seus resultats. Tremolo només de pensar en qualsevol incident, fins i tot en el més trivial, que pugui afectar aquesta agitació anímica intolerable. En veritat no avorreixo el perill, excepte en el seu efecte absolut: el terror. Estic convençut que en aquesta condició nerviosa i lamentable tard o d'hora arribarà el moment en què hauré d'abandonar la vida i la raó alhora, en una lluita amb el fantasma infaust, la POR (2002: 198).

¹⁸⁰ (...) del qual feia anys que no s'aventurava a sortir, relacionades amb una influència que exercia la seva pretesa força en termes massa imprecisos per reproduir-los aquí; peculiaritats de la forma i el material de la mansió familiar, l'aspecte físic de les muralles i torretes grises i de la llacuna fosca a la qual donaven havia acabat imposant a l'aspecte moral de la seva existència (2002: 198).

¹⁸¹ (...) a un origen més natural i molt més objectiu: a la malaltia greu i molt prolongada, en realitat a la dissolució sens dubte propera, d'una germana que estimava amb tendresa (...), la darrera i sola parenta que tenia al món (2002: 198-199).

A sensation of stupor oppressed me as my eyes followed her retreating steps. When a door, at length, closed upon her, my glance sought instinctively and eagerly the countenance of the brother; but he had buried his face in his hands, and I could only perceive that a far more than ordinary wanness had overspread the emaciated fingers through which trickled many passionate tears ¹⁸²

(2005: 175)

Aquesta figura femenina, de la qual en parlarem amb més profunditat a l'anàlisi, és el prototip de figures femenines creades per l'autor de Baltimore: fràgils, espectrals, dotades d'una especial "esencia platónica, como la gran mayoría de personajes femeninos del universo literario de Poe; incorpóreas, sombras espectrales y ultraterrenas, vagan o flotan cerca de sus sombríos ámbitos" (Knapp 1986: 10).

Durant els dies successius a l'arribada del narrador, ambdós personatges intenten distreure's tot practicant diverses activitats artístiques. Roderick, sense anar més lluny, posseïa un talent natural per la pintura i l'escriptura; el mateix narrador destaca una obra per sobre de la resta, una creació pictòrica que li provoca esglai:

One of the phantasmagoric conceptions of my friend, partaking not so rigidly of the spirit of abstraction, may be shadowed forth, although feebly, in words. A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendor¹⁸³

(2005: 176)

No és, tanmateix, l'única obra que l'impressiona d'aquest home carregat d'un esperit que projectava fosc *upon all objects of the moral and physical universe in one unceasing radiation of gloom* (2005: 175)¹⁸⁴. També en destaca un poema musicat, titulat "The Haunted Palace", que palesa l'opinió d'Usher envers la sensibilitat de tots els ésser vegetals:

¹⁸² Vaig sumir-me en l'estupor mentre seguia amb els ulls les seves passes de retirada. En tancar-se finalment una porta darrere seu, la mirada em va buscar instintivament i amb ansietat el rostre del germà; però ell havia amagat la cara a les mans, i només podia percebre que una pal·lidesa ben extraordinària s'havia estès pels dits demacrats entre els quals es filtraven moltes llàgrimes apassionades (2002: 199).

¹⁸³ Una de les concepcions fantasmagòriques del meu amic que no participava tan absolutament d'aquest esperit d'abstracció admet un esbós en paraules, tot i que feble i desdibuixat. Una pintura petita representava l'interior d'una cripta o túnel rectangular i immensament llarg, de parets baixes, llises, blanques i sense interrupcions ni ornaments. Certs punts accessoris del dibuix aconseguien transmetre la idea que s'obria a gran profunditat sota la superfície de la terra. En cap part de la seva vasta extensió no es discernien sortides, ni torxes ni cap altra font artificial de llum; però pertot corria un devessall de raigs intensos que ho amaraava tot d'una resplendor espectral i inadequada. (2002: 200-201).

¹⁸⁴ (...) sobre tots els objectes de l'univers moral i físic en una radiació incessant de penombra (2002: 200).

The belief, however, was connected (...) with the gray stones of the home of his forefathers. The conditions of the sentence had been here, he imagined, fulfilled in the method of collocation of these stones – in the order of their arrangement, as well as in that of the many *fungi* which overspread them, and of the decayed trees which stood around – above all, in the long undisturbed endurance of this arrangement, and in its reduplication in the still waters of the tarn. Its evidence – the evidence of the sentence – was to be seen (...) in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls. The result was discoverable, he added, in that silent yet importunate and terrible influence which for centuries had moulded the destinies of his family, and which made *him* what I now saw him – what he was¹⁸⁵

(2005: 178)

Un vespre, Roderick informa abruptament que la seva germana Madeline ha traspassat a causa de la naturalesa insòlita de la malaltia que patia. Però després d'assabentar-se de certes indagacions entujoses i ansioses realitzades per part dels metges, axí com la situació remota on es trobava el cementiri familiar, Roderick pren la decisió d'enterrar la seva germana en una de les nombroses criptes de la mansió. El narrador no s'hi oposa, sobretot *to mind the sinister countenance of the person whom I met upon the staircase, on the day of my arrival at the house* (2005: 178).¹⁸⁶ Ambdós amics, doncs, accedeixen en aquella *region of horror* (2005: 179) amb el cadàver de la difunta i tot seguit la dipositen al fèretre. La cripta,

(...)(which had been so long unopened that our torches, half smothered in its oppressive atmosphere) (...) was small, damp, and entirely without means of admission for light (...) It had been used, apparently, in remote feudal times, for the worst purposes of a donjon-keep¹⁸⁷

(2005: 178-179)

De sobte, el narrador, tot contemplant el rostre marcit de Madeline, s'adona de la sorprenent semblança entre tots dos germans. Usher revela que eren bessons i que (...) *sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed between them* (2005: 179).¹⁸⁸

¹⁸⁵ La creença, però, estava vinculada (...) a les pedres grises de la casa dels seus avantpassats. Ell imaginava que les condicions de la sensibilitat s'havien complert en el mètode de col·locació d'aquelles pedres: en l'ordre de la disposició, així com en el de molts fongs que les recobrien i dels arbres marcits que les envoltaven: sobretot, en la resistència prolongada i constant de l'arranjament i en la seva duplicació a les aigües estancades de la llacuna. Deia que la prova – la prova de l'existència d'aquesta sensibilitat – calia veure-la (...) en la condensació gradual però evident d'una atmosfera pròpia al voltant de les aigües i els murs. El resultat era constatable, va afegir, en la influència silenciosa però dissortada i terrible que durant segles havia modelat els destins de la seva família, i que havia fet d'ell el que ara hi veia: el que era (2002: 204).

¹⁸⁶ (...) en recordar l'aspecte sinistre de la persona que vaig trobar a les escales el dia d'arribar a la casa. (2002: 205).

¹⁸⁷ (...) (que havia estat tant temps tancada que les torxes, mig ofegades per l'atmosfera opressiva) (...) era petita, humida i del tot desproveïda de mitjans d'accés per a la llum (...) Semblava que l'havien utilitzada en temps feudals remots per servir els pitjors fins de la masmorra. (2002: 206).

¹⁸⁸ (...) entre tots dos sempre havien existit simpaties d'una naturalesa a penes intel·ligible. (2002: 206).

És indubtable que entre Roderick i Madeline hi ha un amor apassionat i exclusiu, tal com afirma Lawrence, “el mismo amor absorbente había entre ambos, un proceso de armonización de las vibraciones nerviosas, que daba como resultado una exaltación y una especie de conciencia cada vez más extremas y un gradual descenso hacia la muerte” (Lawrence 2008: 83). Aquest amor és clau per entendre la progressiva bogeria que va posseint a en Roderick al llarg dels dies posteriors a l’enterrament, una “innombrable locura causada por el terror y la culpabilidad” (Lawrence 2008: 83), i que també influirà en el seu amic: *It was no wonder that his condition terrified – that it infected me. I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions* (2005: 179).¹⁸⁹

Al setè o vuitè dia després d’enterrar Lady Madeline, el narrador experimenta tota la força d’aquestes sensacions:

I struggled to reason off the nervousness which had dominion over me. I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room – of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed. But my efforts were fruitless. An irrepressible tremor gradually pervaded my frame; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utter causeless alarm (...) I uplifted myself upon the pillows, and, peering earnestly within the intense darkness of the chamber, hearkened – I know not why, excepte that an instinctive spirit prompted me – to certain low and indefinite sounds which came, through the pauses of the storm, at long intervals, I knew not whence. Overpowered by an intense sentiment of horror, unaccountable yet unendurable, I threw on my clothes with taste¹⁹⁰

(2005: 179-180)

Profundament angoixat, s’alça prest del llit i es dirigeix al passadís exterior; però, de sobte, escolta unes tènues passes que s’apropen i de seguida apareix Usher, amb una pal·lidesa cadavèrica al rostre; (...) *there was a species of mad hilarity in his eyes – and evidently restrained hysteria in his whole demeanour. His air appalled me – but any thing was preferable to the solitude which I had so long endured* (2005: 180).¹⁹¹

¹⁸⁹ No és estrany que el seu estat m’aterrís, em contagiés. Sentia com avançaven cap a mi, de manera lenta però segura, les influències estranyes de les supersticions fantàstiques i amb tot transmissives (2002: 207).

¹⁹⁰ Vaig maldar per expulsar amb raonaments el nerviosisme que em dominava. M’esforçava a creu que molt, si no tot, del que sentia era degut a la influència desconcertant dels mobles sinistres de la peça, de les draperies fosques i desgastades que, forçades al moviment per l’aire d’una tempestat congriada, onejaven irregularment sobre les parets i provocaven uns cruixits desagradables als ornaments del llit. Però els esforços eren vans. Un tremolor irresistible em va anar envaint el cos; i, finalment, se’m va instal·lar al bell mig del cor un malson d’alarma mancat de tot fonament. (...) Em vaig incorporar sobre els coixins i, escrutant amb ansietat la intensa foscor de l’estança, vaig escoltar –no sé per què, tot i que m’hi impel·lia un esperit instintiu – uns sons fluïxos i indefinits que m’arribaven durant les pauses de la tempestat, a llargs intervals, no sabia d’on. Aclaparat per un intens sentiment d’horror, inexplicable però insuportable, em vaig vestir a corre-cuita. (2002: 207-208).

¹⁹¹ (...) als ulls hi havia una mena d’hilaritat embogida, una histèria evidentment reprimida en tot el

Roderick, absolutament enfollit, l'arenga a mirar cap a l'exterior; tot seguit, es precipita cap a una de les finestres i l'esbatana a la tempesta:

The impetuous fury of the entering gust nearly lifted us from our feet. It was, indeed, a tempestuous yet sternly beautiful night, and one wildly singular in its terror and its beauty. A whirlwind has apparently collected its force in our vicinity; for there were frequent and violent alterations in the direction of the wind; and the exceeding density of the clouds (which hung so low as to press upon the turrets of the house) did not prevent our perceiving the like-like velocity with which they flew careering from all points against each other, without passing away into the distance. I say that even their exceeding density did not prevent our perceiving this – yet we had no glimpse of the moon or stars, nor was there any flashing forth of the lightning. But the under surfaces of the huge masses of agitated vapor, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion¹⁹²

(2005: 180)

El seu amic el subjecta amb força i l'introdueix de nou a l'estança amb un crit d'advertència:

'You must not – you shall not behold this!' said I, shuddering, to Usher, as I led him, with a gentle violence, from the window to a seat. 'These appearances, which bewilder you, are merely electrical phenomena not uncommon – or it may be that they have their ghastly origin in the rank miasma of the tarn¹⁹³

(2005: 180)

Per intentar calmar l'estat de bogeria insana que ha posseït al seu amic, el narrador pren de la prestatgeria una de les novel·les preferides del seu amic, el *Mad Trist*, de Sir Launcelot Channing, una novel·la d'herois, de prosa simple i tosca, però tanmateix adient, creu, per allunyar els mals pensaments (el propi narrador admet la ironia d'aquesta sentència, ja que

comportament. El seu aspecte em va horroritzar, però tot era preferible a la soledat que havia patit durant tant de temps. (2002: 208).

¹⁹² La fúria impetuosa de l'embat que va irrompre gairebé ens va alçar. Era en veritat una nit tempestuosa però d'una bellesa severa, estranyament singular en el seu terror i bellesa. Semblava que ben a prop un remolí desplegava tota la seva força, perquè en la direcció del vent es produïen alteracions freqüents i violentes, i la densitat extrema dels núvols (tan baixos que pressionaven les torretes de la casa) no impedia que percebéssim la velocitat viva amb què es llançaven els uns contra els altres des de tots els punts, sense dissoldre's a la llunyania. Dic que ni tan sols la seva densitat extrema no ens impedia percebre-ho, però no vèiem la lluna ni les estrelles ni cap resplendor de llampecs. Però les superfícies inferiors de les enormes masses de vapor agitat, així com tots els objectes terrestres immediatament continguts, brillaven a causa de la llum anormal de l'exhalació gasosa, lleument encesa i clarament visible, que flotava al voltant de la mansió i l'amortallava. (2002: 209).

¹⁹³ -No ho miris, no ho pots mirar!- vaig dir a Usher, tremolant, mentre el menava amb certa violència de la finestra a una cadira -. Aquests espectacles que t'impressionen són tan sols fenòmens elèctrics no gens extraordinaris, o potser tenen un origen espectral en la miasma pestilent de la llacuna. (2002: 209).

que la seva prosa res tenia a veure amb l'idealisme elevat i espiritual d'Usher¹⁹⁴). Poe descriu els diversos passatges donant per fet que els lectors ja coneixien l'obra en qüestió.

A continuació, llegeix diversos fragments del passatge en què Ethelred, protagonista de l'obra, després de pregar en va l'accés a casa de l'eremita, passa a entrar-hi per la força. En aquest passatge, l'heroi intenta esbotzar la porta a força de cops de maça. De sobte, el narrador s'atura quan el ressò dels cops s'escolta des d'una part remota de la mansió. Breument intenta cercar una explicació racional d'aquests fenòmens estranys, però en veure que no es repeteixen, decideix seguir amb la lectura.

De nou al text, llegeix en veu alta un passatge en el qual Ethelred es troba davant d'un enorme drac amb llengua de foc. L'heroi, valent, etziba un fort cop al drac amb la seva maça i aquest cau, alliberant un alè fètid i un xiscler tan horrible i estrident que l'heroi s'ha de tapar les orelles per protegir-se del soroll espantós. De nou, l'estrident xiscler del drac ressona en alguna part de la mansió:

Here again I paused abruptly, and now with a feeling of wild amazement – for there could be no doubt whatever that, in this instance, I did actually hear (although from what direction it proceeded I found it impossible to say) a low and apparently distant, but harsh, protracted, and most unusual screaming or grating sound – the exact counterpart of what my fancy had already conjured up from the dragon's unnatural shriek as described by the romancer¹⁹⁵

(2005: 181)

¹⁹⁴ Tot i que no contemplem analitzar aquest aspecte, ja que per nosaltres està relativament allunyat d'aquest estudi sobre la representació de l'espai i en concordança amb la construcció de la identitat subjectiva al relat seleccionat, volem ressaltar una reflexió d'Álvaro Bisama publicada a l'edició comentada dels *Cuentos Completos* d'Edgar Allan Poe. A la introducció prèvia al conte de *The Fall of the House of Usher*, Álvaro Bisama enumera una sèrie de criteris sobre la relació intrínseca entre el conte i la literatura [la relació numèrica no concorda amb la del text de Bisama]:

1.<<La Caída de la Casa Usher>> es un cuento sobre literatura: en su mayor momento – aquel clímax brillante que ya se quisiera cualquier cinta de *j-terror* – un libro lo destruye al mundo (...)

2. Lo más inquietante de <<La caída de la Casa Usher>> yace en el hecho de que involucra, al lado de una cantidad interesante de clichés góticos, el *morbus melancholicus* de un héroe contaminado por la literatura, devorado por la farsa de las ficciones y enfermo terminal de poesía (...)

3.La culpa lo tienen los malos libros. Siempre. En <<La caída de la Casa Usher>> brilla un detalle más que ridículo: Mad Triste, el volumen de Lancelot Channing que Usher lee y que desencadena el fin de todo, le parece insoportable al narrador quien sostiene que poco <<había en su prolijidad tosca, sin imaginación, que pudiera interesar a la elevada e ideal espiritualidad de mi amigo>>. Poe introduce ahí una broma o una sugerencia para las generaciones posteriores: el horror debe desatarse desde lo fútil, desde la nimiedad de una literatura olvidable, desde la lógica bizca de una tradición menor (Poe 2013: 317-318).

¹⁹⁵ Vaig tornar a fer una pausa abrupta, i esglaiat – perquè no hi havia cap dubte que, en aquell cas, sentia realment (per bé que m'era impossible determinar de quina direcció provenia) un soroll, flux i en aparença distant, però estrident, prolongat i del tot insòlit, d'esgarrapades: la rèplica exacta del que la meua fantasia havia concebut com el xiscler aberrant del drac segons com el descrivia el novel·lista. (2002: 211).

El narrador, incrèdul, intenta tornar a la lectura, no sense abans fitar de cua d'ull el seu amic, que *had gradually brought round his chair, so as to sit with his face to the door of the chamber; and thus I could but partially perceive his features, although I saw that his lips trembled as if he were murmuring inaudibly* (2005: 181-182).¹⁹⁶ El narrador, doncs, torna de nou al *Mad Trist*, al passatge on Ethelred, després d'haver occit el drac, intenta prendre l'escut màgic recolzat a la pared; abans de prendre'l, però, l'escut cau sobre el paviment, alliberant tot d'una un eixordador estrèpit metàl·lic: *No sooner had these syllables passed my lips, than (...) I became aware of a distinct, hollow, metallic, and clangorous, yet apparently muffled, reverberation* (2005: 182).¹⁹⁷ El narrador, de sobte, cau presa de l'horror; s'acosta prest al seu amic i s'ajup davant seu:

His eyes were bent fixedly before him, and throughout his whole countenance there reigned a stony rigidity. But, as I placed my hand upon his shoulder, there came a strong shudder over his whole person; a sickly smile quivered about his lips; and I saw that he spoke in a low, hurried, and gibbering murmur, as if unconscious of my presence¹⁹⁸

(2005: 182)

Roderick li retorna la mirada amb un moviment de follia descontrolada i llança a l'obscuritat aquestes caòtiques paraules, completament fora de sí:

Not hear it? – yes, I hear it, and *have* heard it. Long – long – long – many minutes, many hours, many days, have I heard it – yet I dared not – oh, pity me, miserable wretch that I am! – I dared not – I *dared* not speak! *We have put her living in the tomb!* (...)

And now – to-night – Ethelred – ha! ha! – the breaking of the hermit's door, and the death-cry of the dragon, and the clangor of the shield – say, rather, the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault! Oh! whither shall I fly? Will she not be here anon? Is she not hurrying to upbraid me for my haste? Have I not heard her footstep on the stair? Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart? Madman! (...)
*Madman! I tell you that she now stand without the door!*¹⁹⁹

(2005: 182)

¹⁹⁶ (...) havia fet girar a poc a poc la cadira, de manera que seia mirant cap a la porta de la cambra; així, només li podia veure parcialment el rostre, tot i que percebia que els llavis li tremolaven, com si murmurés sense emetre sons (2002: 211-212).

¹⁹⁷ Així que aquestes darreres síl·labes em van sortir dels llavis vaig adonar-me (...) d'una ressonància clara, profunda i metàl·lica, tot i que en aparença ofegada (2002: 212).

¹⁹⁸ Tenia els ulls fixos davant seu, i a tot el rostre imperava una rigidesa de pedra. Però en posar-li la mà sobre l'espatlla tot el cos se li va estremir, i un somriure malaltís li va tremolar als llavis; vaig veure que parlava en un murmuri baix, precipitat i confús, com si no s'adonés de la meua presència (2002: 212-213).

¹⁹⁹ -¿Ho sents? Sí, ho sento, i ho he sentit. Molt i molt temps, molts minuts, moltes hores, molts dies ho he sentit... però no gosava...oh, pobre de mi, dissortat!... No gosava... no gosava parlar! L'hem enterrada viva! (...) I ara... aquesta nit... Ethelred... Ha! Ha!... el trencament de la porta de l'eremita, i el crit mortal del drac, i l'estrèpid de l'escut... val més que diguis l'obertura del taüt i el xerric de les frontisses de ferro de la seva presó, i els esforços dins l'arcada revestia de coure de la cripta! Oh! ¿On podré fugir? ¿No hi serà ella? ¿No corre ara mateix per retreure'm la precipitació? ¿No he sentit les passes a l'escala? ¿No percebo els batecs feixucs i horrorosos del seu cor? Boig! (...) Boig! Et dic que ara mateix és a l'altra banda de la porta! (2002: 213).

De sobte, la porta de l'estança s'obre violentament i apareix l'amortallada figura de la seva germana, Lady Madeline, que amb passes maldestres avança decidida cap a en Roderick:

(...) and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame. For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold – then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim of the terrors he had anticipated²⁰⁰

(2005: 182-183)

El narrador, completament horroritzat, fuig de la mansió a cuita corrents i sense mirar enrere. A certa distància d'aquella terrorífica casa contempla aterrit la caiguda de la mansió:

The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued (...) The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely discernible fissure (...) as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base (...) this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the '*House of Usher*'²⁰¹

(2005: 183)

Aquí acaba el relat de *The Fall of the House of Usher*, amb aquestes sublimes últimes paraules que tanquen un cercle perfecte, iniciat sota un dia rúfil, fosc i silenciós, i que finalitzen sota una nit de tempesta, terrible i angoixant, quan les aigües pestilents de la llacuna engoleixen

²⁰⁰ Darrere d'aquells batents s'erigia el cos elegant i amortallat de Lady Madeline d'Usher. Tenia ensangonades les robes blanques i mostres evidents d'un gran afany per tot el cos demacrat. Durant un moment va restar tremolosa i oscil·lava endavant i enrere al llindar; després, amb un gemec esmorteït, es va desplomar feixugament cap endins, sobre el seu germà, i en l'agonia violenta i definitiva, el va fer caure a terra convertint en cadàver i en víctima dels terrors que havia previst. (2002: 213).

²⁰¹ Fora, la tempestat continuava amb tota la seva ràbia mentre jo travessava atordit el vell pas elevat. De sobte va sorgir al llarg del camí una llum ferotge, i em vaig tombar per veure d'on provenia una resplendor tan insòlita (...) La radiació era la de la lluna plena, descendent i ensangonada, la qual brillava amb vivesa a través d'aquella fissura abans amb prou feines discernible (...) que s'estenia des del teulat fins a la base de l'edifici (...) La fissura es va eixamplar ràpidament, el remolí es va obrir amb violència, tota l'òrbita del satèl·lit va esclatar davant dels meus ulls, el cervell em va giravoltar en veure que els murs poderosos se separaven, vaig sentir un crit llarg i tumultuós com la veu de mil aigües, i la llacuna profunda i pestilent es va tancar davant meu, lúgubre i silenciosa, sobre els fragments de la Casa d'Usher (2002: 214).

aquella casa espectral, juntament amb els seus atormentats habitants, fins a les profunditats insondables de l'oblit.

El que ens proposem a partir d'aquí és desenvolupar un estudi sobre la representació espacial plasmada al text seleccionat, i en concordància amb la construcció de la identitat subjectiva que en queda reflectida. Per dur a terme aquesta tasca hem considerat oportú, igualment com havíem fet a la macroseqüència anterior, dedicada a l'espai del bosc, descabdellar els fragments del relat seguint lleument el fil de l'obra, i alhora entrelligant l'estudi de l'espai representat, les restitucions de sentit que se'n deriven, i la construcció de la identitat subjectiva. Ho fem d'aquesta manera perquè al relat triat la línia que separa ambdues representacions queda totalment diluïda, i tant l'espai com la identitat es van superposant de manera contínua.

Per últim, hem decidit emprar de nou alguns dels fragments ja plasmats amb anterioritat, els quals ens serviran per exemplificar el nostre objectiu; dits fragments, emperò, seran únicament extrets de l'obra traduïda al català d'editorial Columna a fi efecte d'agilitzar la lectura.

6.2 La representació espacial a *The Fall of the House of Usher*

El relat, tot i que conté alguns dels elements del fantàstic, reuneix més paral·lelismes amb la pura literatura d'horror, ja que el que més atreïa Poe era el que produïa el suprem horror. Aquest, això és important, no provenia de l'exterior, sinó que tenia el seu origen a l'interior de l'ànima. A l'edició comentada dels contes de Poe (2013), Fernando Iwasaki ofereix una reflexió sobre els escenaris representats als contes que mereixen atenció: segons el seu parer, els escenaris que Poe representava “no contaban que el paisaje verdadero de su imaginación era el de su propia alma, y que en esa alma no había una asoleada prosperidad común y corriente, sino la sombra y el misterio” (Poe 2013:15). Bettina Knapp també arriba a la mateixa conclusió quan conclou que

Los relatos de Poe acerca del horror, el terror y lo sobrenatural pueden ser considerados como descensos a un infierno interior, un ámbito sombrío, húmedo y descompuesto, a menudo colmado de mazmorras y cámaras de tortura. Desde el punto de vista psicológico son exploraciones de las profundidades aún no sondeadas del inconsciente colectivo, el corazón mismo del misterio y el ser

(Knapp 1986: 109-110)

Davidson apunta amb encert que a Poe el principi d'horror sembla implicar que tot allò horrorífic trastorna súbitament l'ordre racional de l'univers; però malgrat “la perfección con que ese orden se restaura, la mente humana, que ha sido obligada a sufrir ese apocalipsis, esa tremenda sacudida, queda enloquecida para siempre” (Davidson 1960: 145-146). Per Poe, en aquest sentit, l'horror era un món on la voluntat no podia existir, però no pas perquè aquesta hagués mancat sempre d'una existència, “(...)sino porque, por una razón u otra, perdió su poder de actuar” (Davidson 1960: 135).

L'horror fou, sense cap dubte, la manera en què Poe penetrà en l'autosconsciència romàntica. Aquest ús de l'horror, cal insistir, tenia la base en la tendència dels artistes romàntics per posar la mirada sobre tot allò desordenat, macabre, terrorífic i estrany, un nou interès estètic que prenia l'horror com a font de bellesa:

(...) lo horrendo, cuanto más triste y doloroso es, más la saborean (...) El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó por transformarse en uno de los elementos propios de la belleza

(Praz 1999: 68-69)

La grandesa de Poe, emperò, fou la de projectar aquest horror en uns termes completament revolucionaris, i obrir d'aquesta manera el camí cap a una gama més extensa i profunda de l'extensió simbòlica; aquesta novedosa manera de projectar l'horror, en certa manera, contribuï “a la obscura literatura del subconscient que vendria després, pues demostró que los estados de la conciencia no son simplemente formas aisladas de la locura, sino que se relacionan, de algún modo íntimo, con el mundo físico del exterior” (Davidson 1960: 138).

Més enllà d'aquesta enorme influència de Poe en la literatura moderna, el que ens interessa esbrinar és on pertany l'horror. Per Tzvetan Todorov, l'horror pertany a l'estrany, dins del qual s'hi relacionen aconteixements que es poden explicar perfectament a través de les lleis de la raó, però que alhora segueixen essent increïbles, extraordinàries i inquietants. A l'estrany, cal remarcar, només s'acompleix una de les condicions del fantàstic: “la descripción de ciertas reacciones, en particular la del miedo” (Roas 2001: 71), i es relaciona únicament amb els sentiments de les persones i “no con un acontecimiento material que desafía a la razón” (Roas 2001: 71). Per Jules Verne, Edgar Allan Poe fou, sense cap mena de dubte, un mestre de l'estrany, un “jefe de la Escuela de lo extraño” (Verne 2018), i creador d'un gènere inexplicable, impossible, produït per una imaginació que l'escriptor de Baltimore duia fins el deliri. En aquesta línia hem d'incloure la figura de H.P. Lovecraft (2020), sobretot pel que fa a l'anàlisi de l'obra *The Fall of the House of Usher* i els seus paral·lelismes amb l'estrany. Per Lovecraft, a l'obra s'acomplien una sèrie d'indicadors envers els terrors bàsics subjacents a la ficció de l'estrany: en primer lloc, l'existència de vida antinatural en una casa, i un vincle antinatural de les vides de persones separades; en segon lloc, un enterrament prematur; i en darrer lloc, la percepció auditiva d'un terror que s'aproxima.²⁰²

A Poe, el fenomen de l'estrany conté una particularitat sobre l'evocació dels successos que es desenvolupen a les obres literàries i que el fa únic: aquesta particularitat és la suggestió, la qual cosa permet al terror esdevenir l'absolut dominador del relat. Segons el criteri de Buranelli: “gran parte del éxito de Poe se debe a su capacidad de sugestión antes que a la de expresión directa” (Buranelli 1961: 96). Aquesta capacitat de suggestió tenia en el món oníric de Poe el seu espai ideal. Per Cortázar, el món oníric és l'autèntic impulsor de les històries que es desenvolupen en molts dels relats de Poe: “las pesadillas organizan seres como los de los cuentos; basta verlos para sentir el horror, pero es un horror que no *se explica*, que nace

²⁰² A aquesta última característica li hauríem d'afegir una percepció mancomunada des de tots els sentits, no només l'auditiva, tal com havíem defensat als marcs referencials, concretament al punt dedicat a *Percepció*.

de la sola presència, de la fatalitat a que la acció los condena o a la que ells condemnaran su acció” (Cortázar 1973: 20). Aquests relats, és important, “se desenvolupen tant dins com fora del món racional objectiu. Indueixen al lector a penetrar en lo que Charles Budelair denominà les “càmeres secretes de la menta”” (Knapp 1986: 9).

Els mons construïts a les obres de Poe són, segons el crític Van Wyck Brooks, silenciosos, arrasats, llunàtics i estèrils, misteriosos i hostils, i al seu interior no hi ha sortida possible; les escenes, en conseqüència, esdevenen excessives i sufocants, un escenari, diu Cortázar, “que es sempre o quasi sempre *deformación* del escenari humà” (Cortázar 1973: 43). Aquestes escenes i ambientacions, plasmades als relats de Poe, són adients “para sus espectros y emanaciones fantasmales, y acentúan el sentimiento de misterio y expectativa” (Knapp 1986: 111). Però perquè aquesta accentuació sigui efectiva, és necessària una lluminositat colpidora, estranya i sorprenent, la qual prepara al lector pels episodis inquietants que la seva ment ha elaborat a consciència.

El gran mèrit de Poe, com hem enunciat en paràgrafs anteriors, fou la suggestió de l'horror. Aquesta, de la qual anirem parlant al llarg de l'anàlisi, es dona “por medio de la imposición, de la insinuación. La indeterminación se convierte en un artificio para poner en marcha la imaginación del lector” (Roas 2001: 29-30). La suggestió, identificable a tot el relat de *The Fall of the House of Usher*, està construïda a partir de dos atributs especialment singulars que queden perfectament identificats als seus contes: en primer lloc, la recreació d'una atmosfera, entent aquesta com a una construcció espacial concreta i determinada; i en segon lloc, la descripció dels estats d'ànims. Ambdós atributs convergeixen de manera contínua al relat, i doten l'espai d'ànima i vida pròpies, les quals interactuen amb els personatges, els condicionen i els transformen. Ara bé, per entendre el missatge que vol traslladar l'autor resulta essencial que aquesta dualitat s'acompleixi; així, segons el criteri de Gargano, i cita Regan:

The structure of Poe's stories compels realization that they are more than the effusions of their narrators' often disordered mentalities. Through the irony of his characters' self-betrayal and through the development and arrangement of his dramatic actions, Poe suggests to his readers ideas never entertained by the narrators. Poe intends his readers to keep their powers of analysis and judgment ever alert; he does not require or desire complete surrender to the experience of the sensations being felt by his characters. The point of Poe's technique, then, is not to enable us to lose ourselves in strange or outrageous emotions, but to see these emotions and those obsessed by them from a rich and thoughtful perspective

(Regan 1967: 166)

No es poden entendre els estudis actuals sobre l'espai sense un autor com Edgar Allan Poe. Als seus relats, en especial el que tenim aquí, l'espai esdevé un protagonista absolutament transcendental en el devenir de les històries que s'hi desenvolupen al seu interior; i es conjuga com un personatge on la resta d'éssers insignificants i indefensos, característics de l'autor de Baltimore, queden presos pel seu poder de suggestió. Aquest espai sortit de la ment de l'autor, "está en función de un esquema vivencial" (Llopis 2013: 99); dit amb altres paraules, és un espai viu i en constant moviment que es comunica amb la resta de personatges de forma contínua a través d'un llenguatge propi i únic que afecta als paràmetres perceptius dels personatges que circulen entre els seus dominis.

Com podem analitzar tot seguit, la representació de l'espai al relat de Poe parteix de dos punts de vista perceptius molt concrets: el que s'origina a través de la figura del narrador, i el que prové de la resta dels personatges de l'obra. La percepció del narrador, que aquí anomenem punt de partida perceptiu exterior-interior, l'entendem com la reacció perceptiva del narrador davant la projecció de l'espai envoltant. Aquesta reacció és constatable tant a través dels sentiments i les emocions que embarguen el protagonista, quan aquest convergeix amb l'espai que el circumda, com per la interacció del narrador amb els personatges que es creuen amb ell dins la pròpia mansió.

El punt de vista perceptiu que parteix de la resta de personatges l'anomenem punt de partida perceptiu interior-exterior, i el podríem definir com la projecció, sobre els espais de la mansió, de la identitat dels personatges que hi resideixen al seu interior. Cal dir que aquesta projecció es palesa també de manera inversa; en aquest sentit, podem entendre aquest punt de partida perceptiu com un mirall amb dos reflexos idèntics, interdependents, els quals es retroalimenten de manera contínua al llarg del relat conforme se succeeixen els aconteixements. Dins d'aquest punt de partida destacariem dues figures: la d'en Roderick Usher i la de la seva germana, Madeline. Ara bé, no hem de menystenir les altres figures amb les quals el narrador interactua i que també encaixarien dins d'aquest punt de partida interior-exterior. Aquets personatges serien el del criat i el del metge, els quals representarien l'ambient auditiu de la pròpia casa. Ho analitzarem amb profunditat tot seguit.

El punt de vista perceptiu exterior-interior queda ja delimitat a les primeres frases del relat. Recordem breument el primer fragment: som dalt d'un cavall en companyia de l'alter ego de l'autor, tot travessant una gran extensió erma i solitària colmada de núvols *suspesos a una alçada opressivament baixa* (2002: 191). Al vespre, *quan ja descendien les ombres* (2002: 191), arribem per fi a l'indret indicat i descavalguem.

Només s'han necessitat sis línies per aconseguir el que pretén Poe i que no és altre que situar-nos geogràficament en un punt determinat d'un mapa concret i condicionar la nostra percepció. Aquesta delimitació geogràfica, que el narrador reconeix només arribar a les envistes de la casa d'Usher, està perfilada per una atmosfera opressiva i angoixant on les emocions s'alteren, el cos es tensiona, l'ànima s'omple d'una *tristor insuportable* (2002: 191), i un profund abatiment recorre l'interior espiritual. Els lectors, acompanyant al narrador i escoltant les seves reflexions, quedem immediatament assimilats –segons el sentit que dona Noël Carroll i que hem pogut desenvolupar a la *guia per al lector intrèpid*– amb les emocions que embarguen al narrador, i sense saber-ho participem activament del relat.

Aquesta recreació ambiental, que també es pot veure a les obres de Poe, és el resultat de l'eliminació quasi absoluta de punts, presentacions i retrats. Segons Julio Cortázar als relats del genial escriptor “(...) se nos pone en el drama, se nos hace leer el cuento como si estuviéramos dentro (...) Sus mejores cuentos son ventanas, agujeros de palabras. Para él, el ambiente no hace como un halo de lo que sucede, sino que forma cuerpo con el suceso mismo y a veces es el suceso” (Cortázar 1973: 37). L'èxit d'aquesta ambientació espacial recau en la figura del narrador. Aquestes figures perifèriques, dotades de raonament objectiu, representacions generalment solitàries, introvertides i alienades, tant pel que fa al món exterior com de sí mateixes, posseeixen, per Gargano (cita Regan), un caràcter i una consciència distinta a la del seu creador:

These protagonists, I am convinced, speak their own thoughts and are the dupes of their own passions. In short, Poe understands them far better than they can possibly understand themselves. Indeed, he often designs his tales as to show his narrators' limited comprehension of their own problems and states of mind; the structure of many of Poe's stories clearly reveals an ironical and comprehensive intelligence critically and artistically ordering events so as to establish a vision of life and character which the narrator's very inadequacies help to prove

(Regan 1967: 165)

Segons el criteri de Rosa Eugenia Montes Roncel, aquest testimoni, espectador directe dels successos que es transmeten al relat, és necessari des d'un punt de vista funcional, i per sobre de tot com a un reflector dels aconteixements:

(...) pensemos en cuánta intensidad perdería el discurso si fuese enunciado por un narrador heterodiegético, dotado en su condición de tal de unas prerrogativas que entorpecerían la empatía rápidamente emanada hacia el lector por un ente humanizado que sabe lo mismo que él

(Roncel 2012: 574)

Dits aconteixements queden reflectits en dos mons oposats, amb els quals el narrador, tal i com veiem al text, hi juga deliberadament: el dels somnis, on se succeeixen aconteixements sobrenaturals o preternaturals, i el de la realitat, predominat per l'anàlisi racional dels esdeveniments. Aquest joc, característic del Romanticisme, permet que el lector assimili les emocions viscudes pel narrador, i alhora interactui amb l'espai representat a l'obra, gràcies sobretot a un treball descriptiu ambientat en llocs reals que el lector pot identificar:

One of his fundamental convictions concerned a peculiar and indubitable knowledge attainable only in dreams. He was not referring to sleep. He meant those wakeful moments which approximate dreams because the individual drifts off into a private world of his own making where the scenes cease to bear on mundane reality and the reason ceases to criticize. It is the world of reveries, daydreams, trances, hypnotic states, even attacks of drunkenness and hallucination

(Buraneli 1961: 26)

Al relat, tot el que el narrador expressa i manifesta es converteix en una interacció emocional amb l'espai envoltant, àdhuc amb els objectes que allí s'hi disposen. Aquesta interacció és dual, ja que tant el paisatge com la casa estan dotats d'un llenguatge propi amb el qual es comuniquen, un diàleg que alhora extrapolen als diferents personatges del relat.

Una de les primeres representacions espacials importants que apareix al relat és l'estany que envolta la casa. Recordem la primera aparició d'aquest sinistre estany, quan el narrador s'atura davant la mansió, descavalga, i aterroritzat per la imatge que projecta la melancòlica casa, intenta cercar una resposta intel·ligible al seu voltant que en mitigui la sensació. Instintivament, el narrador posa la mirada sobre l'obscur i silenciós estany, situat al peu de la mansió, creient *possible que amb tan sols una distribució diferent de les parts de l'escena, dels detalls del quadre, n'hi hagués prou per modificar o potser per eliminar aquesta capacitat de crear impressions doloroses* (2002: 192). Però el que veu reflectit el deixa sense alè. ¿Què veu, doncs, el nostre guia en aquella superfície aquosa? Ni més ni menys que el reflex difuminat de la casa d'Usher, que el crida des de les profunditats, i que intenta absorbir-lo amb el seu cant de sirena. Com afirma Halliburton

The water of the tarn – the medium between the *now* of present consciousness and the *then* of the gulf beyond – is opacity, prevention, an expanse of matter that, merging the properties of the wall and the mirror, keeps the world in its place by throwing its own image back upon it. The mirror-water-wall circumscribes and by circumscribing perfects, making the scene a kind of infinity to itself, which threatens to absorb the being of any human actor who comes within its sphere: peering into the tarn, the “reflectint” narrator can find no imatge of himself!

(Halliburton 1973: 282)

En la imaginació de Poe, recorda Gaston Bachelard (2005: 66), “el destino de las imágenes del agua acompaña con toda exactitud el destino de la ensoñación principal, es decir, la ensoñación de la muerte.” Aquesta ensoñació és ambivalent, ja que ens terroritza però també ens atrau, i personatge i lectors quedem de manera automàtica abandonats a les aigües, entregats a la mort total, a la mort sense recursos. Aturats davant d’aquell terrible espai arribem a sentir un lleuger desfalliment del cos, i notem com una força desconeguda vinguda de les profunditats ens impulsa cap a les aigües. Però en l’últim moment l’autor ens subjecta amb un gir inesperat: canvia subtilment d’escena tot justificant-nos la raó d’aquell viatge. És només un breu espai de temps, suficient, emperò, perquè aquell irrefrenable impuls de llançar-nos al buit esdevingui només un somni. Poe, aquí, juga amb l’espai i el temps i instintivament ens retorna a un passat de joventut on les ànimes dels personatges del relat, alegres i innocents, quedaven allunyades d’aquest abatiment i dolor que experimenta el narrador davant l’estany. Aquest joc de contrastos, és important recalcar, s’anirà repetint estratègicament durant el relat, no només a través del recurs del temps, sinó també mitjançant el raonament analític del propi narrador quan aquest s’enfronta amb tot allò inexplicable.

La imatge de mort projectada per l’estany que hem pogut analitzar, tanmateix, no desapareix. El narrador ens ho fa saber quan admet que l’experiment d’abaixar la mirada no ha fet més que potenciar-la. D’aquesta impressió, el narrador en diu superstició, que segons creu, *és la llei paradoxal de tots els sentiments que tenen el terror com a base* (2002: 194). L’ús d’aquest vocable és totalment intencional: no només remarca que la percepció espacial sempre ve condicionada per les creences, les experiències i els coneixements, adquirides i apreses per la identitat subjectiva, sinó també perquè el terror només es pot desenvolupar des d’una vessant irracional. Per això precisament comprovem com el narrador lluita de durant tot el relat contra aquesta superstició a través de l’ús de la raó.

L’estany, no cal dir, és un element espacial de cabdal importància des del punt de vista perceptiu exterior-interior. Tal i com queda reflectit al text a través de les paraules del narrador, l’estany desperta *una atmosfera que no tenia cap afinitat amb l’aire del cel, sinó que s’havia exhalat dels arbres marcits i el mur gris i la llacuna silenciosa: un vapor pestilent i místic, fosc, pesant i amb prou feines discernible, de color plomís* (2002: 194), una atmosfera peculiar, etèria i atemporal, dominada pel silenci i la foscor. Aquesta visió esfereïdora de l’estany, no gensmenys, s’incrementa conforme avança el relat. Ho veiem en una de les escenes finals, quan en una nit espectral i de forta tempesta, on *les superfícies inferiors de les enormes masses de vapor agitat*, com

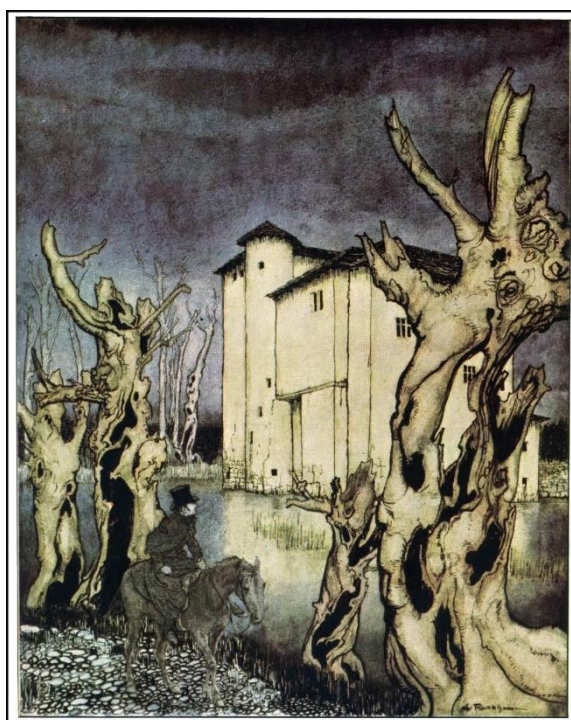
expressa el narrador, *brillaven a causa de la llum anormal de l'exhalació gasosa, lleument encesa i clarament visible, que flotava al voltant de la mansió i l'amortallava* (2002: 209), intuïm que, sense adonar-nos, hem traspassat el mirall de la llacuna, i ja ens trobem a l'altra banda de l'horitzó, observant astorats i embadalits el món real que s'obre a l'exterior, aliè a la nostra presència. És precisament des d'aquesta vessant de l'espai, al delà del món, que copsem amb tota la seva magnitud la mort dels dos germans, i la conseqüent unió amb la mansió; en aquest precís moment, narrador i lectors quedem alliberats de la pressió gravitacional que exerceix la pròpia casa, i que ens permet retornar al món real de l'exterior, just l'instant en què el relat arriba a l'èxtasi final, que és quan l'estany, recordem, engoleix cap a les profunditats insondables del seu regne l'edifici i els dos germans, Roderick i Lady Madeline, convertint-se d'aquesta manera en la tomba eterna i invisible dels Usher.

A més a més de la llacuna, altres elements del paisatge exterior conformen un tot espacial i atmosfèric homogèniament espectral, com els arbres i els troncs marcits, que juntament amb l'estany, representen la porta d'entrada a la gran protagonista del relat, l'origen i el sentit d'aquest: parlem de la Casa d'Usher. L'espai de la casa, com ja hem indicat als fragments anteriors, està configurat com un espai de mort, on la vida, alienada i torturada, deambula entre els seus tenebrosos passadissos, aïllada del món exterior. Al seu interior succeïxen esdeveniments que no tenen resposta –com la mort de Lady Madeline, o la inexplicable malaltia de Roderick–; i entre les seves parets la veu humana no té cabuda, ni els servents, ni el metge, ni tan sols Lady Madeline, articulen paraula alguna:

No breath of air enters it from the outside world: either its atmosphere is dead, or its draperies are stirred by magical and intramural air currents. No earthly sound invades the chamber: either it is deadly still, or it echoes with a sourceless and unearthly music. Nor does any odor of flower or field intrude
(Regan 1967: 116)

L'espai de la casa el veiem representat a través dels dos punts de partida perceptius abans exposats, és a dir, exterior-interior i interior-exterior, constatables, com ja havíem indicat, a través de la veu del narrador i dels personatges que resideixen a la casa, respectivament.

La primera imatge de la mansió, vista des del punt de vista exterior-interior la ofereix el narrador. Tota l'escena rau envoltada d'una lluminositat espectral i crepuscular i d'un vapor pestilent de color plomís que impregna l'espai. Per fer-nos una idea de l'atmosfera intencional construïda per l'autor, reproduïm aquí el gravat de l'il·lustrador britànic Arthur Rackham, titulat "The Fall of the House of Usher" (1935), que des del nostre punt de vista plasma d'una manera fidedigna aquesta primera impressió de la mansió d'Usher expressada pel narrador.



A la imatge podem veure, en primer pla, un genet, cos contret i arquejat, aturat davant d'una imponent mansió, d'altíssims murs i allargassades torres que s'alcen de forma arrogant cap al cel, el qual rau cobert per espessos núvols d'una negror d'ebèn. La mansió està envoltada per un estany, silenciós i espectral, que reflecteix la silueta de la casa i que sembla protegir-la de l'exterior. Al voltant del genet, una sèrie de troncs morts de formes sinuoses es distribueixen a banda i banda, tot perfilant una porta d'entrada natural cap a aquesta casa-fortalesa, aparentment inexpugnable, convertida aquí en el punt central de tot el quadre, graciès sobretot a la lluminositat que desprèn l'edificació, pintada d'un color groguenc pàl·lid i somort, talment com si d'un fantasma es tractés.

Aquesta impressió de l'ambient exterior de la casa la defensa Aguirre Delgado González-Rivas. En un article seu titulat "Plinio el Joven y la imagen del fantasma en la ilustración literaria del siglo XIX", l'autora veia en aquest paisatge exterior, inspirat en les recreacions artístiques de Gustave Doré, una representació de la fantasmagoria:

Los árboles emergen dolentes, corrompidos, junto al lago que rodea la casa en el Páramo, estirando sus ramas como huesos secos y rotos, y dejando escapar gritos sordos por los huecos del tronco podrido, huecos semejantes a rostros de calaveras desfiguradas; y en contraste con ello, el caserón aparece sólido, sobrio y austero como un inmenso mausoleo. El fantasma (o lo fantasmal) es visto de forma figurada a través de la escena como conjunto, como el maleficio de la muerte proyectado sobre el paisaje

(González-Rivas 2014: 284)

Com veiem en aquesta acurada descripció, tots els elements que conformen l'espai evocat convergeixen de manera excel·lent per oferir-nos el que volia transmetre Poe: la recreació d'un espai d'horror dotat de vida pròpia que trascendeix el propi relat.

Aquesta intenció de l'autor per oferir la imatge d'una casa animada en termes gairebé vius la veiem ja a l'inici quan el narrador admira la casa i assimila les finestres amb conques oculars: *Vaig observar l'escena que tenia al davant – la casa solitària i els senzills trets paisatgístics del terreny, els murs tenebrosos, les finestres com ulls buits, els joncs escassos i pestilents i uns quants troncs blancs d'arbres decrepits* (2002: 191). Més endavant, afegeix Arthur Robinson,

(...) he calls the vapor enshrouding the mansion an “exhalation,” and when the Building falls, it is to “a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters.” Such figures of speech, apparently incidental, associate the inorganic with the organic or even human worlds, and condition the reader to accept an ever closer and closer relationship between the two

(Robinson 1961: 70)

Ara bé, el mot per nosaltres més significatiu per dotar l'espai de la casa de vida pròpia és quan davant d'aquesta imponent imatge de la casa que provoca un estat de tristor insuportable al narrador, aquest, glaçat i amb el cor compungit, només pot articular una paraula: *melanconiosa*. Poe empra aquest vocable diverses vegades al llarg del relat, tant per referir-se a la casa com a l'estat d'ànim d'en Roderick Usher, en una simbiosi perfecta entre ambdues figures; l'objectiu aquí, no tenim cap dubte, seria fer convergir el trinomi atmosfera-casa-protagonista i convertir-lo en un personatge únic que respira a l'uníson.

El vocable el trobem, novament, quan el narrador, arriba a l'estança on reposa Roderick, i afligit, expressa aquestes paraules: *Hi havia suspès un aire de melancolia severa, profunda i irredimible que ho impregnava tot* (2002: 196). Unes pàgines més endavant, Poe torna a fer ús d'aquest vocable per referir-se, en aquest cas, a les sensacions de melancolia que afligeixen a en Roderick: *va admetre, però, tot i que amb certa vacil·lació, que bona part de la melancolia singular que així l'oprimia es podia atribuir a un origen més natural i molt més objectiu: a la malaltia greu (...) d'una germana* (2002: 198-199). Aquí, com veiem, l'ús del vocable va dirigit a l'estat anímic i espiritual d'en Roderick. En uns paràgrafs més endavant del propi relat, Poe torna a emprar el mot amb la mateixa intencionalitat: *Ni Usher ni jo no vam pronunciar el seu nom [el nom de la germana] durant força dies; en aquest període em vaig esforçar a alleugerir la melancolia del meu amic* (2002: 199-200). Amb el terme “*melanconiosa*”, doncs, conjuntament amb les expressions vivencials aportades per Arthur Robinson, Poe ens vol representar una casa que respira, que rau sotmesa a la influència de tot el que l'envolta, capaç de transformar els estats d'ànim dels

personatges que poblen els seus espais; però, alhora, reforça, des del nostre punt de vista, l'estret i indissoluble lligam que uneix la subjectivitat representada per Roderick Usher i la mansió que l'abriga, convertida aquí en un espai influenciat per les emocions i els sentiments del seu amo, les quals projecta cap a l'exterior i queden reflectides en aquella façana crepuscular i esquerdada que el narrador veu en primera instància.

No marxem però d'aquesta imatge, ja que en ella apareix un dels aspectes més transcendents per que fa a la representació de la casa com a espai vivencial, i àdhuc a la seva projecció cap a l'interior dels seus dominis. Ens trobem davant la mansió. El narrador, aterrit davant d'aquesta primera impressió exterior, expressa les següents paraules: *Vaig expulsar de l'esperit el que no podia ser sinó un somni i vaig examinar més exhaustivament l'aspecte real de l'edifici* (2002: 194). Seguidament, i en un intent per abstreure's dels terribles pensaments que l'embarguen, fa ús del raonament tot descrivint els trets constructius de la mansió, dels quals en destaca la presència d'uns diminuts fongs que pengen dels ràfecs i que recobreixen de forma salvatge els antics murs de pedra; també pren relleu una petita fissura situada al capdamunt de la façana central, *a penes perceptible que, allargant-se des del teulat de l'edifici, a la part anterior, descendia sinuosament pel mur fins a perdre's a les aigües fosques de la llacuna* (2002: 195).

La minuciosa descripció de les particularitats constructives de la mansió té la seva continuïtat a l'interior d'aquesta un cop travessem, conjuntament amb el narrador, la portada gòtica de l'entrada i hi accedim als seus dominis. De seguida quedem presos per l'escenografia proposada per l'autor: passatges sinistres i imbrincats, negror d'ebèn de les lloses del terra, finestres llargues, estretes i apuntalades, vidres enreixats per on penetren brillantors tènues de llum carmesina, tapissos negres penjats a les parets. Tota l'escena provoca una sèrie d'estranyes fantasies i afliccions que el narrador no dubta en manifestar.

Les dues imatges que hem vist, l'espectral façana exterior i els sinistres passatges de l'interior, que clarament ofereixen un contrast entre la brillantor tènue de la façana i la negror d'ebèn de les lloses de terra, denota la gran influència de l'estil gòtic sobre la capacitat imaginativa de l'autor de Baltimore. Com assenyala Buranelli, "el elemento gótico proporcionó a Poe una atmósfera literaria perfectamente adaptada a su gusto y su talento" (Buranelli 1961: 25). Aquesta influència gòtica és important, sobretot si tenim present que Poe procedia d'una família d'actors; aquest fet demostra el talent natural d'aquest autor per a l'art dramàtic, però sobretot per aconseguir representar excel·lentment unes escenografies teatrals, que dotades per una gran quantitat d'efectes melodramàtics capaços de generar sensacions de terror i d'aflicció, aconseguen absorbir-nos cap als seus dominis, introduir-nos al relat i fer possible que els lectors ens sentim assimilats amb els personatges. Ara bé, perquè l'espai

adquireixi vida pròpia és cabdal la participació activa precisament d'aquests personatges que poblen els relats de Poe, tal com hem pogut apreciar des de la veu del narrador, i podrem comprovar tot seguit quan analitzem el punt de partida perceptiu interior-exterior.

Per entendre aquest punt de partida és important que tinguem molt present que la fascinació que desperten els relats de Poe, segons Bettina Knapp, vindria condicionada per la seva capacitat d'oferir

(...) un juicio objetivo de la situación exterior combinada con el mundo interior de sus personajes. La descripción objetiva detallada del mundo exterior aportaba más verosimilitud al dominio interior desintegrado y mefítico, y acrecentaba enormemente la credibilidad y por lo tanto el horror de las situaciones reveladas

(Knapp 1986: 112)

Al relat ho podem corroborar quan el narrador creua per fi la porta de l'estança on reposa Roderick i s'apropa al seu amic. La primera imatge que tenim d'aquest personatge és impactant: pell cadavèrica i espectral, ulls grans, líquids i incomparablement lluminosos, llavis pàl·lids, cabells enteranyinats. La precisió en la descripció dels seus trets fisonòmics ens recorda la descripció de les particularitats constructives de la mansió, coronada per aquella petita fissura vertical que es perdia cap a les profunditats de la llacuna. Però també ho copsem per la lluminositat espectral que desprèn el propi personatge d'en Roderick, igual que la imponent imatge exterior de l'envellida mansió:

The extreme decay of the House of Usher –a decay so extreme as to approach the atmospheric– is quite simply a sign that the narrator, in reaching that state of mind which he calls Roderick Usher, has very nearly dreamt himself free of his physical body, and of the material world with which that body connects him

(Regan 1967: 110)

Arthur Robinson, però, argüeix que aquesta similitud entre Usher i la mansió no queda només implícita en la ment del narrador, sinó que també s'accentua a través de la descripció de les qualitats de la casa “in the direction of human sensibilities” (Robinson 1961: 71); en aquest sentit, “the physical organization of Usher is also depressed, figuratively and perhaps literally, toward that of his dwelling-place” (Robinson 1961: 71).

Al rostre del personatge d'en Roderick Usher hi conviuen els dos punts de partida perceptius abans esmentats: l'exterior-interior, manifestat, tal com hem vist, pel narrador, i l'interior-exterior expressat pel propi personatge d'Usher. A les primeres pàgines del relat, el nostre

acompanyant esmenta l'estret lligam, certament complex, que existeix entre la mansió i la família Usher. Aquesta relació ens la presenta d'una manera subtil en un dels passatges de la història, moment en què es dedica a esgrimir algunes de les particularitats que caracteritzen l'estirp familiar dels Usher: un temperament molt sensible, una devoció apassionada per les complexitats de la ciència musical, una descendència linial directa i poc duradora. Al mateix fragment, el narrador, alhora que es pregunta si aquesta manca de descendència col·lateral, així com la transmissió patrimonial i gentilícia del nom, havien provocat la fusió entre el títol original de la propietat i el nom de Casa d'Usher, valora també (en silenci) *la coherència perfecta de l'indole de l'habitatge amb la dels ocupants i conjecturava sobre la possible influència que el primer, en el decurs dels llargs segles, podia haver tingut sobre els segons* (2002: 193). Sembla evident, doncs, que la línia vertical que lliga la descendència directa de l'estirp familiar dels Usher presenta una analogia perfecta amb les línies verticals que dominen les parets de la mansió. Aquesta línia relacional, quasi bé indistinguible, representaria aquí la unió indissoluble entre ambdós elements, és a dir, l'estirp d'Usher i la mansió, aïllades d'aquell món exterior que les ignora, i irremeiablement condemnades a marcir-se lentament en el temps. Així, talment com dos miralls, la casa representaria la projecció de l'ànima de Roderick cap a l'exterior –moviment que es produeix també de forma inversa, com bé hem enunciat en fragments anteriors.

Aquesta projecció, nogensmenys, queda palesa a través de la mirada del narrador, convertit aquí en el testimoni real i àdhuc l'interlocutor entre el món interior de la mansió, aïllat, atemporal i silenciós, on qualsevol contacte humà queda elidit, i el món exterior, tangible i real. De tots aquests aspectes en parlarem a bastament en pàgines successives. De moment, però, tornem a aquell rostre pàl·lid i cadavèric d'en Roderick, punt de partida perceptiu definit anteriorment com interior-exterior. Per poder aprofundir en el seu estudi és important que prèviament analitzem breument el gran protagonista humà del relat, el personatge d'en Roderick Usher.

Tenim accés a aquesta figura a través, com no, de la mirada del narrador. La primera impressió que ens arriba, gràcies a la minuciositat descriptiva dels seus trets finonòmics, res té a veure amb aquell amic d'infantesa del narrador, amb el qual compartia interessos i desitjos. Recordem el què diu el narrador: *cap home no pot haver experimentat una alteració tan terrible en tant poc temps com Roderick Usher!* (2002: 196). El seu caràcter turmentat i taciturn, així com les seves formes i expressions maldestres, incoherents i inconsistents, semblen sorgides, segueix el narrador, *d'una sèrie d'esforços febles i fútils per reprimir una ansietat habitual, una agitació nerviosa excessiva* (2002: 197). Així mateix, la seva veu, com queda plasmat el relat, passa d'una indecisió tremolosa a una consició enèrgica i equilibrada difícil de comprendre.

El narrador ens fa conèixer de l'estranya malaltia que pateix el seu amic, en un intent estèril de justificar el rostre marcat d'aquest, que rau dominat per *una greu agudesa mòrbida dels sentits* i que l'omple d'horror; tot seguit, conclou amb una frase estremidora les impressions causades en la contemplació del seu amic: *Em va semblar sotmès com un esclau a una mena de terror anòmal* (2002: 198). Aquest terror anòmal, confessa llavors Roderick, desencadenarà irremeiablement en un abandonament de la vida i la raó, una lluita *contra el fantasma infaust: la POR* (2002: 198).

Segons Lawrence, Roderick "ha perdido su yo, su alma viviente, y se ha convertido en un instrumento sensible a las influencias externas" (Lawrence 2002: 82). Semblant analogia argüeix Bloom, quan diu que

[Roderick] is ill with the nervous malady of his family. It is he whose nerves are so strung that they vibrate to the unknown quiverings of the ether. He, too, has lost his self, his living soul, and becomes a sensitized instrument of the external influences; his nerves are verily like an aeolian harp which must vibrate. He lives in "some struggle with the grim phantasm, Fear," for he is only the physical, post-mortem reality of a living being

(Bloom 1985: 31)

Ara bé, diferim substancialment del criteri de Lawrence: no és que Roderick hagi perdut la seva identitat, com argumenta el crític, sinó que el seu jo es va desfragmentant lentament per, de forma progressiva, metamorfositzar-se amb la casa; d'aquí la identificació entre el rostre envellit i torturat de Roderick i la imatge exterior de la casa: "The kinetic element in the House is embodied for a time in its chief occupant who is undergoing a continuous and rapid transformation" (Halliburton 1973: 288). Aquesta identificació és conseqüència de la influència exterior, amb la qual mantenen una evident submissió, i que causa instintivament un aïllament i una abstracció envers la realitat física exterior, que àdhuc "helps the impression of a self-contained world, a totality" (Beebe, cit a Regan 1967: 124). Si recordem bé, la primera imatge exterior de la casa, protegida per la llacuna i els arbusts i troncs morts que l'envolten, manifesta una clara evidència d'aquest intent d'aïllament de la influència exterior i que també queda reflectida en la figura d'en Roderick.

La relació del personatge amb l'aïllament no és casual, sinó que manté un fort paral·lelisme amb el propi autor. Poe es delectava en la seva soledat. Per ell hi havia una necessitat vital en el fet de poder aïllar-se i abstroure's de la realitat quotidiana del món envoltant, ja que només d'aquesta manera podia penetrar amb èxit a l'interior de la naturalesa del jo i del món. Dita abstracció queda projectada sobre Roderick a través del seu caràcter alienat; però també és visible a través de les seves creacions artístiques, les quals exemplifiquen també, de manera

excel·lent, el punt de partida interior-exterior.

En un dels passatges de l'obra, ambdós amics jeuen abstrerts en una de les cambres de la mansió tot pintant, llegint i improvisant sons musicals *extravagants* –diu el narrador– amb la guitarra. Una de les obres pictòriques que pren especial rellevància pel propi narrador és la representació d'una cripta, aparentment imaginària, que transmet sensacions de pànic i esglai. Recordem el fragment:

Una pintura petita representava l'interior d'una cripta o túnel rectangular i immensament llarg, de parets baixes, llises, blanques i sense interrupcions ni ornaments. Certs punts accessoris del dibuix aconseguien transmetre la idea que s'obria a gran profunditat sota la superfície de la terra. En cap part de la seva vasta extensió no es discernien sortides, ni torxes ni cap altra font artificial de llum, però pertot corria un devessall de raigs intensos que ho amarava tot d'una resplendor espectral i inadequada

(Poe 2002: 201)

En aquesta petita però suggestiva descripció del quadre, en la qual veiem representat un llarg túnel, tènueament il·luminat per la suau blancor de les parets, i dominat per una absència total de llum exterior. La imatge, d'una profunditat angoixant, ens suggereix la intensa possessivitat i l'empresonament que embarguen Usher; però també un marcat secretisme i una repressió inconfessable. Aquesta cripta, que posteriorment el narrador i Roderick recorreran quan acompanyin el fèretre de Lady Madeline, es configuraria aquí com una recreació ficcional de la ment complexa, torturada i castigada d'en Roderick, com apunta amb encert Wilbur, i cita Regan:

(...) the one thing which remains to be said about Poe's buildings is that cellars or catacombs, whenever they appear, stand for the irrational part of the mind; and that is so conventional an equation in symbolic literature that I think I need not be persuasive or illustrative about it

(Regan 1967: 117)

La segona manifestació artística d'en Roderick és el poema musicat "The Haunted Palace", punt d'inflexió de tota l'obra. Estudiosos com John Riddel, cita que recull Ether Rashkin, han vist en el poema la història d'una infiltració il·lícita dins la línia familiar dels Usher, "(...) suspended within I can unspoken and unspeakable birth, an entombed secret whose oppressive, supposititious force has weighted down upon and been transmitted through successive generations of Ushers, falling inexorably upon its Ultimate victims: Roderick and his sister Madeline"(Rashkin 1992: 132). Aquesta idea aniria en consonància, segons Rashkin,

amb la nota que Poe envià a Rufus Griswold el 1841, i que recull la pròpia Rashkin, on deia que al poema musicat *The Haunted Palace*, “I mean to imply a mind haunted by phantoms—a disordered brain...” (Rashkin 1992: 141). Rashkin considera, doncs, que hi hauria una associació intrínseca entre el pensament desordenat i “the secret haunting the Usher race (madness, disorder – lose one’s head – lose the head [of the family])” (Rashkin 1992: 141). Richard Wilbur i Arthur Robinson, per altra banda, consideren el poema com una atàvica alegoria espacial on la casa representa el cos d’en Roderick, els diversos elements arquitectònics d’aquesta es correspondrien amb les diferents parts del cos del seu amo, i l’interior de la mansió simbolitzaria l’esperit d’en Roderick. Per Wilbur, cita Regan, “the exterior of the palace represents the man's physical features; the interior represents the man's mind engaged in harmonious imaginative thought” (Regan 1967: 104). En la mateixa línia de Wilbur segueix Arthur Robinson, quan descriu amb precisió els elements apareguts al poema, els quals considera estarien intrínsecament relacionats amb la figura d’en Roderick:

This song expresses the theme of the story: the increasing disorganisation and the final collapse of Usher’s personality. In the lyric the “palace” is Usher himself, or more properly his head, in “the monarch Thought’s dominion”: the yellow banners on the roof correspond to Usher’s uncut “silken hair” that “floated rather than fell about his face”; the “two luminous Windows” are his eyes, already characterized as “large, líquid, and luminous beyond comparison”; and the “fair palace door”, glowing “with Pearl and ruby,” from which issue Echoes praising the “wit and wisdom of their king,” is obviously the mouth. Usher’s lips have been described as having “a surpassingly beautiful curve” and his words at times an “intense mental collectedness and concentration.” All this is a mechanical correspondence, even grotesquely so. But now evil things have assailed the monarch’s “high estate,” and fantàstic forms and sounds have taken over the palace. The old fair days have gone; the “ruler of the realm,” which is the mind itself, is losing control of his domain”

(Robinson 1961: 72)

Robinson continua argumentant que “Thus “The Haunted Palace” looks symbolically in two directions, toward Usher’s turreted mansion and toward his present condition, and by so doing serves to bring together these two lines of action in the story” (Robinson 1961: 72). Aquesta línia de pensament queda palesa al relat quan el narrador, abans de transcriure els versos del poema, diu el següent: *en el corrent soterrat o místic del seu significat, em vaig imaginar que percebia, i per primer cop, una consciència plena per part d’Usher que la seva raó enaltida vacil·lava al tron* (Poe 2002: 201). La confessió és absolutament reveladora, ja que és justament en aquest moment quan el narrador descobreix per primer cop la malaltia del seu amic, una malaltia dominada per la hilaritat embogida, la qual desencadena en una pèrdua del sentit i la raó.

Així, des d'aquest punt de vista, el poema musicat "The Haunted Palace" representaria el transcurs entre l'harmonia imaginativa del poeta durant la primera infància, i una consciència adulta cada cop més envaïda per la corrupció del món exterior on el poeta acaba sucumbint a la passió, provocant una guerra dins la seva pròpia ment. Aquesta situació desemboca, segons les paraules d'Arthur Robinson, en una responsabilitat per part d'Usher "for perception of the bond between his mansion and his incipient madness; and Usher's perception, though sensitive, is growing progressively disorganized" (Robinson 1961: 72). Independentment d'aquestes dues interpretacions identificades al poema, el que queda clar a "The Haunted Palace" es palesa el lligam interdependent que uneix el personatge d'en Roderick i la seva casa, la qual, recordem, havia quedat ja plasmada des de la perspectiva del narrador en un fragment força il·lustratiu:

[Roderick] Estava aclaparat per centres impressions supersticioses relacionades amb l'habitatge que ocupava, de qual feia anys que no s'aventurava a sortir, relacionades amb una influència que exercia la seva pretesa força (...) una influència que havien cobrat sobre el seu esperit certes peculiaritats de la forma i el material de la mansió familiar, va dir que a força de molt temps de sofrir-les: un efecte que l'aspecte físic de les muralles i les torretes grises de la llacuna fosca a la qual donaven havia acabat imposant a l'aspecte moral de la seva existència

(Poe 2002: 198)

No és l'única manifestació d'aquesta índole que queda reflectida al relat. Unes pàgines més endavant s'observa un segon fragment, més intens, que parteix de la veu del mateix Roderick, i on queda palès el punt de partida perceptiu interior-exterior. Al fragment, Roderick, aclaparat per les suggestions manifestes al poema, expressa tot un seguit d'obstinacions que li desperta el regne de l'inorgànic, vinculades

A les pedres grises de la casa del seus avantpassats. Ell imaginava que les condicions de la sensibilitat s'havien complert en el mètode de col·locació d'aquelles pedres: en l'ordre de la disposició, així com en el de molts fongs que les recobrien i dels arbres marcits que les envoltaven; sobretot, en la resistència prolongada i constant de l'arranjament i en la seva duplicació a les aigües estancades de la llacuna. Deia que la prova (...) creia veure-la (...) en la condensació gradual però evident d'una atmosfera pròpia al voltant de les aigües i els murs. El resultat era constatable, va afegir, en la influència silenciosa però dissortada i terrible que durant segles havia modelat els destins de la seva família, i que havia fet d'ell el que ara hi veia: el que era

(Poe 2002: 204)

La lluita que es desencadena en la ment i l'esperit d'Usher ha estat interpretada a través de dues línies, recollides ambdues per Esther Rashkin: una primera, que han seguit diversos autors, com el mateix Robinson, “viewed the story as a psychological allegory in which the forces of life and death or reason and madness do battle for possession of Roderick, who is ultimately consumed by the decay and madness of his race” (Rashkin 1992: 124)²⁰³. La segona línia, amb Marie Bonaparte al capdavant, es concentren en l'estreta relació entre “Roderick and his sister Madeline, concluding, based on either psychoanalytic or sociological models of behavior, that the siblings' relationship is an incestuous one” (Rashkin 1992: 124)²⁰⁴. Des del nostre punt de vista, emperò, ambdues línies no són divergents, sinó que ambdues es complementen i queden reflectits no només sobre els Usher, sinó també sobre la pròpia casa. Més endavant, a les *restitucions de sentit*, intentarem dilucidar aquesta interpretació.

En pàgines anteriors indicàvem que la percepció interna-externa es manifestava a través dels personatges que residien a l'interior de la mansió. Fins ara hem vist un d'ells, Roderick Usher; però no és l'únic. Un altre dels personatges principals que pren rellevància en aquest punt de partida perceptiu és el de la seva germana, Lady Madeline. Aquesta figura és especialment significativa pel desenvolupament i el desenllaç final de la història, però també ho és per la seva relació intrínseca amb l'espai de la casa, i àdhuc amb el seu estimat germà. La primera imatge que tenim d'ella ens l'ofereix, evidentment, el narrador:

Lady Madeline (...) va passar per una part llunyana de l'estança i va desaparèixer sense adonar-se de la meua presència. La vaig observar amb un esbalaiment extrem en què no deixava de barrejar-se la por, per bé que em resultava impossible explicar aquests sentiments. Vaig sumir-me en l'estupor mentre seguia amb els ulls les seves passes de retirada

(Poe 2002: 199)

²⁰³ Destaquem també, a més de la figura de Robinson, Darrel Abel “A Key to the House of Usher” *The University of Toronto Quarterly* 18 (1949), Barton Levi St. Armand “Poe's Landscape of the Soul: Association Theory and The Fall of the House of Usher” *Modern Language Studies* 7 (1977), o J. Gerald Kennedy *Poe, Death, and the Life of Writing* (New York 1987)

²⁰⁴ Bonaparte, Marie *The life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytical Interpretation* (New York 1971); també destaquem els treballs de Leo Spitzer “A Reinterpretation of The Fall of the House of Usher” (*Essays on English and American Literature* Princeton 1962, D. H. Lawrence *Studies in Classic American Literature* (New York 1923), Allen Tate “Our Cousin, Mr. Poe” *Collected Essays* 1960, John March “The Psycho-Sexual Reading of The Fall of the House of Usher” *Poe Studies* no. 5 (1972), Daniel Hoffman *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe* (New York 1972), Renata Mautner Wasserman “The Self, the Mirror, the Other; The Fall of the House of Usher” *Poe Studies*, no. 10 (1977), i Sybil Wuletich-Brinberg *Poe: The Rationale of the Uncanny* (New York 1988). Aquesta línia interpretativa, que per nosaltres és complementària a l'altra, és essencial en les *restitucions de sentit* que analitzarem en pàgines successives.

En aquest petit fragment no hi ha mirades creuades, només la visió aterroritzada del narrador davant d'aquella delicada figura, espectral i silenciosa, que amb una lleugeresa estremidora creua l'estança sota un silenci sepulcral. Tot i aquesta curta seqüència, podem veure amb certa claredat la semblança entre Madeline i el seu germà, quan el narrador, un cop Madeline desapareix rere la porta, retorna la mirada al seu amic i *només podia percebre que una pal·lidesa extraordinària s'havia estès pels dits demacrats entre els quals es filtraven moltes llàgrimes apassionades* (Poe 2002: 199). Com bé apunta Gerald Kennedy, el personatge de Madeline esdevé el reflex de

(...) his fate and provides an image of his own eventual disintegration. Like Madeline, Usher is already marked for death (...) Madeline's disease had led to a gradual wasting away of the person, transforming her into a ghostlike presence; even the commonsensical narrator admits that he regarded her with an utter astonishment not unmingled with dread

(Gerald Kennedy 1987: 86)

El que realment sorprèn al narrador d'aquella figura, però, és el moviment cadenciós de la seva silueta, la qual li recorda lleument el reflex sinuós de la casa projectat sobre l'estany, empesa pel vent que bufava entre les escorces mortes dels arbres. Ambdues imatges, cal remarcar, mostren també una sensualitat fugissera que ens atrau i ens deixa embadalits amb el seu ritme cadenciós, com perfectament expressa el narrador, el qual queda petrificat i absort per la figura de Madeline, igual que havia experimentat amb la ondulant imatge de la casa reflectida sobre la llacuna. Com veiem, ambdues imatges queden perfectament entrelligades, gràcies a una particularitat del personatge de Lady Madeline, i que no és altre que la seva corporeïtat, convertida aquí en un llenguatge de comunicació entre l'espai envoltant i la resta de personatges del relat.

La segona trobada amb Madeline és la representació de la mort, quan el narrador contempla aquell rostre virginal i mortuori, marcat per un *somriure malfiat i durador* (Poe 2002:206). A Poe, “la muerte y el horror parecerían asociarse, y de hecho deben estarlo en toda investigación de la mente y del arte“ (Davidson 1960: 134). Al segle XVIII, recordem, “el hombre de las sociedades occidentales tiende a dar a la muerte un sentido nuevo. La exalta, la dramatiza, la quiere impresionante y acaparadora” (Airès 2000: 63). Un segle més tard, el ritual,

(...) which treated death as an elaborate celebration and melancholy as a fashionable affect. Death was not simply more acceptable to the nineteenth century; it was a subject of quiet fascination (...) a source of contemplative pleasure (...) The experience of dying was a public event

(Gerald Kennedy 1987: 5)

En aquest sentit, tant per Poe com per molts altres autors romàntics, temes com la mort, la ruïna o la catàstrofe, “(...) revelaron a la sensibilidad romántica el concepto estético de que las obras de arte (...) existen como representaciones simbólicas que existen en una dimensión de tiempo más allá de su mera creación. En efecto, el arte sería el triunfo del hombre sobre el tiempo, sobre la muerte y sobre la podredumbre” (Davidson 1960: 131). Tinguem molt present que la representació de la mort en l’art romàntic anà molt més enllà d’una mera plasmació paisatgística; aquesta representació, de manera gradual, s’anà convertint en una postura humana on la bellesa perdurava més enllà de la tomba i trascendia a la pròpia mort, tal com manifestava Víctor Hugo en un sonet de 1871 titulat *Toute la lyre*, i que transcriu Mario Praz:

La Muerte y la Belleza son dos cosas profundas
que tienen tanto de sombra y de azul que se diría que son
dos hermanas igualmente terribles y fecundas
poseídas por el mismo enigma y el mismo secreto
(Praz 1999: 79)

Com veiem al relat, el rostre de “palidez mortal de las mejillas” (Davidson 1960: 64) que la mort embalsamada, perfecta, immaculada i pura de la bella Lady Madeline projecta, tant característica del Romanticisme, queda perfectament identificada amb la descripció del rostre marcit de Lady Madeline: (...) *la malaltia que havia enterrat així la dama en plena joventut havia deixat, com és freqüent en totes les malalties d’ordre estrictament catalèptic, la mofa d’un lleu color al pit i a la cara, i aquell somriure malfiat i durador als llavis que resulta tan terrible en la mort* (Poe 2002: 206-207).

En les dues aparicions de Madeline analitzades –no comptem encara amb la última aparició, quan Madeline s’enduu el seu germà a la tomba– podem apreciar, de forma nítida, la imatge projectada de la pròpia mansió; però no només la imatge que tenim a través de les paraules del narrador, sinó també, i això és important, la projecció del que va ser o del que podria haver estat en temps passats aquella vella casa: jove, bella, radiant, talment com ens mostra el rostre de Madeline des de l’interior del taüt. En aquest sentit, i ho remarquem de nou, Lady Madeline, igual que el seu germà Roderick, però també la pròpia casa, representarien miralls de la pròpia casa projectats sobre la corporeïtat d’aquests dos germans; però alhora, els moviments i les expressions d’aquestes dues figures queden reflectides sobre els espais interiors i exteriors de la mansió.

El traspass de Madeline provoca el viatge, fora dels límits del món, del seu germà Roderick. Aquest viatge cap al més enllà no es materialitza immediatament, sinó que es va produint de forma gradual, i és només constatable en el propi personatge; és a dir, narrador i lectors, tot i que acompanyem Roderick en la seva progressiva desfragmentació, esdevenim mers espectadors d'aquest viatge de no retorn "allende los límites del conocer y del decir, allí, en ese ningún allí" (Trías 2000: 45).

La gradual desintegració de la identitat s'accentua passats uns dies a la mort de Lady Madeline. Roderick, posseït per la culpa i el penediment, va perdent gradualment la raó mentre s'arrossega en silenci per entre els passadissos obscurs de la casa, *amb passes apressades, irregulars i sense objectiu*.

Al relat veiem com el personatge es va perdent en la immensitat del buit mentre observa, durant llargues i espesses hores, el no res, *com si escoltés un so imaginari*. El seu rostre, d'un pàl·lid cadavèric, presenta, segons paraules del narrador, una *tonalitat més espectral, i la lluminositat de l'ull s'havia esvaït del tot*; el seu to de veu, així mateix, està marcat per una cadència arrítmica i el timbre *es caracteritzava per una tremolor que es diria causat per una por cervical* (2002: 207). Així mateix, el terrible aspecte que presenta, i la seva gestualitat, cada cop més espectral, causen tant terror dins la ment del narrador, fins el punt de sentir *com avançaven cap a mi, de manera lenta però segura, les influències estranyes de les supersticions fantàstiques* (Poe 2002: 207).

Segons el criteri de Davidson, la desintegració de la identitat del personatge d'Usher es comença a manifestar "cuando el mundo real se le escapaba de las manos, (...) y cuando la mente se vio a sí misma frente al horror de su propia soledad y de su propia perdición" (Davidson 1960: 135). L'horror, aquí, esdevé dons l'origen des d'on representar aquesta desfragmentació del jo; aquesta característica pròpia de l'autor, segons el propi Davidson, demostrava

(...) que el horror mismo, o las diversas fases de la pérdida del yo, podrían constituir el modo de llegar a un conocimiento más dilatado y más profundo. El horror, la locura y la muerte son caminos que conducen al hombre a la suma racionalidad de la existencia, de la cual nuestra propia vida mortal no es sino un crudo fragmento

(Davidson 1960: 146)

Per no només això; com insisteix el mateix Davidson, per Poe, el mal i el patiment eren la mesura que tenia la identitat de poder sentir i conèixer, i que si el dolor esdevenia la base de la vida, la mort era l'única via d'escapament

(...) de esa grotesca condición de perversidad, o sea de la determinación del hombre de dañarse y destruirse a sí mismo. De ese modo, los protagonistas de Poe ansían su propia muerte; deben arrojarse al vórtice común de la desgracia que abre sus fauces en espera de su ambicionada dotación. Sólo en la muerte pueden hallar alivio y paz

(Davidson 1960: 205)

No es casual doncs que la mort prematura de Madeline suposi l'inici de la dissolució del jo del seu germà, una dissolució que esclata en una nit fosca i lúgubre, propícia per a les fantasmagories, i que recrea espacialment les condicions adients per la caiguda definitiva del personatge. L'escena comença al dormitori del nostre guia:

La son no s'apropava al meu jaç, i les hores s'anaven escolant. Vaig maldar per expulsar amb raonament el nerviosisme que em dominava. M'esforçava a creure que molt, si no tot, del que sentia era degut a la influència desconcertant dels mobles sinistres de la peça, de les draperies fosques i desgastades que, forçades al moviment per l'aire d'una tempesta congriada, onejaven irregularment sobre les parets i provocaven uns cruixits desagradables als ornaments del llit

(Poe 2002: 208)

L'escena és genial, sobretot gràcies a la influència d'aquest inquietant espai, tant des de la pròpia estança, on els elements que s'hi reparteixen participen activament en el turment del narrador, com en l'espai d'enfora, dominat per una tempesta congriada que sembla haver-se instal·lat dins la ment del nostre guia. Els dos espais, doncs, accentuen enormement les sensacions d'angoixa i d'opressió que aclaparen al personatge.

El narrador, atemorit per les sinistres ombres de l'estança i pels cruixits espectrals dels mobles, panteixa sobre el jaç mentre una tremolor irresistible i un *sentiment d'horror, inexplicable però insuportable* (Poe 2002: 208) el van envaint; de seguida s'alça i camina per l'estança amb la intenció d'allunyar aquells espantosos pensaments que l'ennuolen la ment, quan de sobte, enfora l'habitació, *uns sons fluïxos i indefinits arriben durant les pauses de la tempestat, a llargs intervals* (Poe 2002: 208). Les passes s'aturen davant la porta i el pom d'aquesta cedeix, permetent l'entrada al seu amic Roderick, *pres d'una hilaritat embogida, una histèria evidentment reprimida en tot el seu comportament* (Poe 2002: 208). Roderick, tot articulant paraules sense sentit, s'apropa amb passes maldestres als finestrals i els obre a l'exterior. De sobte quedem presos per l'horror provocat per aquelles forces de la naturalesa que pugnen davant dels nostres ulls: uns vents huracanats que impedeixen veure més enllà de la casa, una densitat extrema dels núvols que es llencen amb virulència els uns contra els altres, enormes masses de vapor agitat alliberades per la llacuna i que projecten una llum espectral i anormal, *lleument encesa i clarament visible, que flotava al voltant de la mansió i l'amortallava* (Poe 2002: 209).

La descripció del narrador, absolutament sublim, enuncia un fet que ja intuïem: i és que ens trobem, indiscutiblement, a l'interior d'una caixa oblonga, aïllats de la realitat, un espai condemnat que ja no forma part de la vida, com expressa l'esperit d'en Roderick, un taüt que s'enfonsa lentament cap a l'interior de la terra, i ens condueix irremeiablement cap a una mort oblidada. Els fenòmens exteriors, expansions de l'ànima torturada del propi personatge, no fan més que confirmar-nos aquesta terrible certesa.

Per segon cop, emperò, Poe allarga la mà i ens rescata. Aquest cop empra l'art per salvar-nos de la mort, l'únic recurs amb capacitat per mitigar l'horror de l'absolutisme de la realitat que impregna l'espai. La intensitat, lògicament, es veu reduïda, i la calma pren el relleu.

La manifestació artística triada, un ardit de l'autor, és un relat *de prolixitat tosca i sense imaginació* (Poe 2002:209), lluny de l'idealisme elevat i espiritual d'Usher, però efectiu a l'hora d'allunyar-nos temporalment de l'angoixa i la inquietud del moment. Recordem l'escena: el narrador allunya Roderick de inquietant atracció de l'exterior i l'asseu en una cadira. Tot seguit, intenta foragitar els fantasmes prenent un llibre del prestatge, el *Mad Trist* de Sir Launcelot Channing. Llegueix tres passatges, tots ells marcats per episodis de lluita i violència. Passats els dos primers, on se succeeixen certs incidents que estranyament ressonen entre els espais de la pròpia mansió, el silenci i la tensió s'apoderen d'aquell reduït espai que sembla protegir les ànimes aterrides dels dos personatges. El narrador no gosa apropar-se al seu amic, ajagut de cara a la porta de l'estança, d'esquena a ell. Té la sensació que la casa els crida amb guturals exhalacions d'un horror indescriptible, i que semblen provenir de la entranyes d'aquell espai mortuori.

Al tercer episodi del *Trist* l'èxtasi final d'aquest horror inquietant presenta per fi un rostre: *Una ressonància clara, profunda i metàl·lica, tot i que en aparença ofegada* (Poe 2002: 212), provinent del passadís exterior, precipita el narrador cap a la cadira on reposa el seu amic. Aquest, absolutament foll, mou els llavis lleument tot articulant paraules incomprensibles en un murmurí baix, precipitat i confús. De sobte, Roderick Usher s'adona espavorit que els sons provinents dels diversos passatges del *Mad Trist* eren, en realitat, els desesperats intents de la seva germana per alliberar-se del taüt.

La raó per la qual Poe inventà aquest romanç del *Mad Trist* fou, principalment, per l'efecte de terror que produïa. Però aquest simple efecte, per si sol, no és suficient si no s'estableix una relació directa amb la història de la Mansió d'Usher. Efectivament, com es pot veure al relat, al llarg dels tres passatges del *Mad Trist* hi ha una clara analogia entre els fenòmens succeïts i l'ambient projectat al relat –si ho recordem bé, l'entrada d'Ethelred a la casa de l'eremita es

produeix sota una atmosfera de tempesta i pluja, igual que la que cau sobre la mansió. L'analogia de l'atmosfera del romanç i de la casa d'Usher no és casual, com res ho és a la literatura de Poe. Per Buranelli (1961: 72), "Poe emplea con suma eficacia el principio de analogía en *La caída de la casa Usher* cuando compara la mansión y la familia, hallando en ambos una estructura idéntica, y cuando hace corresponder los acontecimientos del libro con los que se producen en la casa." Rosa Eugenia Montes Doncel és del mateix parer. Segons l'autora, l'ús de l'analogia al *Mad Trist* és crucial:

La forma de incorporar pasajes de la supuesta novela respondería a la jerarquía denominada *inclusión*, con la particularidad de que esos textos pretendidamente independientes «se insertan» troceados, intercalados con la historia principal, mediante la fórmula de eslabones en lugar de la de cajas chinas, cuando es más habitual esta segunda en los microrrelatos especulares. La fábula secundaria no presagia ni explica la trama axial, sino que se imbrica en ella, y el estruendo descrito en *Mad Trist* se confunde con el estruendo de la tormenta que ahoga los ruidos generados por Madeline al salir de su ataúd

(Montes Doncel 2012: 577)

Els tres passatges del *Mad Trist*, com hem vist, desencadenen en un final sublim i melodramàtic, quan la figura de Madeline emergeix d'entre les ombres per endur-se el seu germà cap a les profunditats de l'infern. Aquesta aparició fantasmal de Madeline només té un objectiu: venjar-se del seu germà, el qual

(...) intentó desembarazarse de ella, sepultada prematuramente. Rehúsa descender sola a la tierra, y exige que su hermano comparta esta última y definitiva transformación. Imponiéndose a Roderick, ella termina la existencia pasiva, inerte y letárgica del hermano, así como la suya propia

(Knapp 1986: 144)

La mort d'ambdues ànimes és l'inici de l'apoteòsic final, moment en el què la imperceptible fissura de la façana s'eixampla, davant l'atònita mirada del narrador, i la llacuna, aquell mirall de l'horitzó que delimitava espacialment la casa i la separava de l'exterior, engoleix la mansió, fent d'aquell espai un paisatge desolat i buit, com si la Casa d'Usher –i els seus integrants– mai haguéssin existit.

6.3 *Restitucions de sentit*

El text presenta, des del nostre punt de vista, tres *restitucions de sentit*. Ara bé, per poder analitzar-les correctament hem de definir prèviament el sentit d'aquestes restitucions, ja que difereixen ostensiblement de les que hem pogut veure a les dues macroseqüències anteriors. Recordem que segons Blumenberg, les *restitucions de sentit* es definien com el tancament d'un cercle que garantia l'ordre del món i de la vida davant tota apariència de casualitat i arbitriarietat. Aquest treball de tancament es realitzava, en primer lloc, a partir d'una treball de reconeixement de l'horitzó inhòspit; en segon lloc, d'una significació d'aquest horitzó que fos reconeixible per l'individu, i en darrer lloc, una familiarització i una consegüent atracció d'aquest horitzó en direcció a l'espai reconegut i segur construït per la identitat. En aquest relat de Poe, emperò, el treball de les *restitucions de sentit* que apareixen al poema no desenvolupen aquest treball, sinó que realitzen un treball d'aïllament respecte d'aquest horitzó incompreensible i condemnat i que no té salvació possible.

Les *restitucions de sentit* que hem pogut entreveure al text són les següents: la recreació d'un espai aliè a l'espai real, la figura del narrador, i el pecat. Les analitzem.

Tot el relat està subjugat a una unitat d'efecte, “una intensidad que se enciende y crece, como si el esquema entero de las cosas hubiese sido estructurado en un rápido pero sólido movimiento” (Knapp 1986: 115). Aquesta unitat d'efecte, que queda marcada ja als primers paràgrafs del relat, davant la mansió d'Usher, es construeix a partir d'una atmosfera espacial, concreta i determinada, que condiciona tots els esdeveniments que van succeint. En aquest sentit, *The Fall of the House of Usher*, segons Buranelli, estaria concebut com “a mosaic of incidents, psychological attitudes” (Buranelli 1961:77), símbols tots ells que posen els fonaments “into place in a unified structure according to the prescription of an exacting and skilful art” (Buranelli 1961:77). Aquest mosaic de símbols es sustenta harmònicament a través d'una atmosfera que es manté des de la primera frase –*During the whole of a dull...*– fins a l'últim mot que tanca el relat –*...Usher*–, i que aconsegueix crear una imatge visual perfectament homogènia de tota la història.

Poe, com ja havíem afirmat prèviament a l'anàlisi, és un autor essencialment espacial. A les seves obres, i de forma especial en l'anàlisi aquí, l'espai té un caràcter vivencial i es manté lligat als personatges per relacions vitals que transformen la percepció i els estats d'ànim d'aquests últims. A *The Fall of the House of Usher* aquesta representació espacial estaria caracteritzada per una sufocant concentració ambiental on els personatges rondan “sobre un trasfondo de luces tenues e inquietantes, de velas parpadeantes” (Knapp 1986: 129). Recordem que la capacitat de Poe per recrear atmosferes i ambients particulars i únics venia heretada, com ja s'havia comentat anteriorment, dels seus pares, ambdós artistes teatrals; però també, això és important, per la literatura romàntica anglesa i alemanya, genuïnes fonts d'inspiració per a les seves recreacions espacials –recordem l'estança del jove Poe a Anglaterra, on pogué contemplar amb tota la seva magnitud l'espai del camp anglès. Segons Davidson, Poe va aprendre el mètode

(...) de emplear la escena y el ambiente físico como partes tan integrales de la acción que, a veces, el hombre y la naturaleza coexisten en algo continuo, inmenso y terrorífico, más allá del tiempo y de la comprensión, pero siempre en marcha hacia un nuevo mundo de misterio donde ni siquiera el significado de las cosas puede penetrar

(Davidson 1960: 166)

En efecte, les múltiples escenes i ambients del relat de *The Fall House of the House of Usher*, vistes com a immenses representacions escenogràfiques que es van entrelligant entre sí, mantenen, recalquem de nou, una uniformitat ambiental que acompanya els personatges al llarg dels esdeveniments que els van succeint, transformant de manera gradual i conforme avança el relat, la seva percepció espacial i els seus estats d'ànim. Aquesta homogeneïtat ambiental culmina en una excelsa obra d'art, la casa d'Usher, vista exteriorment com la representació d'un cos humà, i amb un interior ple d'intrincats passadissos, obscurs i tenebrosos, que ens recorden a la ment humana:

Desde las primeras palabras del relato se nos da, punto por punto, una identificación del mundo exterior con la constitución humana. La casa es el ser humano todo, en el cual las tres partes que lo constituyen funcionan como una sola; la construcción exterior de la casa es como el cuerpo, y el oscuro lago es un espejo, o sea la mente que puede imaginar...una extraña fantasía”, casi un “sueño”

(Davidson 1960: 207-208)

L'espai representat a la casa, com hem comentat en diverses ocasions a l'apartat analític, i seguint el pensament de Wilbur, es situa en un punt aïllat del món exterior. En aquest espai impermeable i invisible a la realitat exterior, incapaç de projectar-se més enllà de la seva pròpia circularitat espacial, el temps queda completament aturat, com succeïa als mons amagats entre la boira del mar d'Odiseu. És, en aquest sentit, un temps circular que mai s'atura però que mai avança, aliè a l'espai de l'exterioritat. Alhora, cap sonoritat s'escola pel seu interior –a excepció del propi Roderick Usher–, una sonoritat que tampoc aconsegueix transgredir les fronteres d'aquell espai ni impulsar-se cap a l'exterior, talment com una tomba. Ara bé, sí hi ha un element que aconsegueix escolar-se per entre els murs d'aquest no món; aquest element no és ni un individu ni un animal: és una carta, escrita per Roderick, i que arriba a mans del seu amic. Aquesta carta, convé subratllar-ho, no només representa el nexa d'unió entre el personatge d'en Roderick i el narrador, sinó també esdevé la única clau capaç d'obrir les portes d'aquest món atàvic i atemporal que prefigura la casa. La carta, en aquest sentit, es converteix en un element essencial per a què el món exterior, representat pels lectors, i personalitzat en la figura del narrador, pugui tenir coneixement d'aquest món situat més enllà de l'horitzó, i àdhuc, esdevingui testimoni d'ell. Dit d'una altra manera, el que ens està comunicant Poe amb l'ús d'aquest símbol és que només la paraula tindria la força suficient per trencar la línia que separa els dos horitzons espacials representats al relat, el projectat per la casa, i el que representa la realitat exterior.

Aquesta casa, de murs alts i infranquejables, com la mateixa línia de descendència de l'estirp dels Usher, és un univers en sí mateix, construït fora dels límits de la realitat i aïllat de l'exterior. Aquest univers, tanmateix, no ho és només per aquestes relacions intrínseques entre la família i l'espai de la mansió, sinó també, i això és important, perquè en ser un espai limitat, queda completament circumscrit i tancat, exclòs “from consciousness of the so-called real world, the world of time and reason and physical fact” (Regan 1967: 104). Aquesta singularitat espacial, que la pròpia llacuna ajuda a mantenir rere l'horitzó representa, per tant, una *restitució de sentit* perfectament delimitada i allunyada de món real, el qual, incapaç de comprendre i familiaritzar aquest horitzó representat per la casa-tomba, l'abandona a la seva fatal desgràcia.

Per entendre la funcionalitat de la figura del narrador com a restitució de sentit, hem d'aclarir en primer lloc de quina manera són representats els personatges humans del relat. Segons els criteris de Bettina Knapp, els personatges de Roderick, Lady Madeline, el narrador –aquí també hi hauríem d'afegir el metge de la família i el majordom–, són sub-personalitats que deambulen entre els intrincats espais de la casa com fragments incorporis. , i

Cada figura de ánima gobierna al narrador y es gobernada por éste. Él descubre o desvela los sentimientos, los recuerdos, las perturbaciones y las asociaciones de estas apariciones autónomas que se materializan y surgen a la vida en beneficio del lector, para desvanecerse después en el Olvido

(Knapp 1986: 129)

Els dos germans són creacions arquetípiques de l'autor. Roderick és un personatge ambivalent, un ésser patològic, hostil i col·lèric, dotat d'una gran intel·ligència fonamentada sota els paradigmes de la raó, però alhora imbuït per les fantasmagories de tot allò inexplicable, incapaç de discernir si tot allò que l'envolta suposa una ruptura de les lleis del món objectiu o si es poden explicar des de la raó. En paraules de Praz, "Roderick es un maníaco depresivo y se abandona pasivamente al dominio de sus supersticiosos terrores" (Praz 2018: 93). Madeline, per la seva part, és el prototip de figures femenines creades per l'autor de Baltimore: fràgils, espectrals, dotades d'una especial "esencia platónica, como la gran mayoría de personajes femeninos del universo literario de Poe; incorpóreas, sombras espectrales y ultraterrenas, vagan o flotan cerca de sus sombríos ámbitos" (Knapp 1986:10). Ambdós personatges, juntament amb la pròpia casa, mantenen una relació de dependència que modifica i altera els seus estats corporals i anímics; en aquest sentit, els podríem ajuntar amb un sol personatge que els representa:

La familia Usher y la mansión de los Usher son análogas, están deterioradas por el tiempo, agotadas, y se desmoronan desde adentro, esperando el derrumbe final. Roderick Usher y su hermana gemela Madeline, son casi dos facultades de una misma alma y pueden ser interpretados en conjunto como el alma de la que la mansión es el cuerpo. Los tres declinan a la par y lo que se infiere es que la desaparición de uno significa la desaparición de los otros

(Buranelli 1961: 94-95)

D'aquesta relació anàloga només cal recordar un fragment del relat on el mateix Roderick confessava el gran poder d'abstracció que exercia la pròpia casa sobre els membres d'aquella família, on tots els elements vegetals eren sensibles,²⁰⁵ i tot el que l'envoltava, les pedres de la casa, els fongs, l'aigua de la llacuna, i la pròpia imatge reflectida en aquesta, teixien

²⁰⁵ Esther Raskin (1992) puntualitzava amb encert que part d'aquesta creença estava també vinculada a les lectures predilectes d'Usher i el narrador que Poe inclou de manera expressa al relat: el *Ververt et Chartrreuse* de Gresset, *Belphegor* de Maquiavel, *El cel i la terra* de Swedenborg, el *Viatge Subterrani de Nicholas Klimm* de Holberg, la *Quiromància* de Robert Flud, de Jean D'Indaginé i de Dela Chambre, el *Viatge a la distància blava* de Tieck i *La Ciutat del sol* de Campanella (Poe 2002: 205).

conjuntament una unió física amb la família, “como si estuviese condensada en una sola atmósfera –la atmósfera especial en la que sólo los Usher podían vivir. Y era esta atmósfera la que había moldeado los destinos de su familia” (Lawrence 2008: 82-83).

La figura del narrador, per la seva part, està construïda en base a un altre jo, un jo inventat per l'autor, de caràcter extradiegètic-homodiegètic, que

(...) quiere o comprende. Entre tanto el yo central permanece apartado, observante, consciente de que lo que sabe o inventa puede ser sólo una ilusión, una mascarada fascinadora que, por el momento, la imaginación ha podido forjar sirviéndose para ello de aquella realidad siempre diversa y siempre separada del yo concededor

(Davidson 1960: 71)

Ara bé, el narrador, al relat, tria una línia divergent de pensament, contemplativa, o més exactament, reflexiva, per comunicar les seves percepcions als lectors: “This shares with analysis a kind of objectivity, an ability to stand outside an experience to see whether by deliberately rearranging its elements and shifting perspective, the experience can be made clearer” (Lee 1987: 19). Aquests recursos prefiguren el segon factor de *restitució de sentit* de l'obra en la pròpia figura del narrador. Aquesta figura, com hem vist al relat, emprà diversos procediments retòrics, característics tots ells de l'homodiegesi, com són la vacil·lació, “la *commoratio* o insistència en sus propias afirmaciones (...) o la confesión tópica de su incapacidad para expresar lo que vio” (Montes Doncel 2012: 575), amb l'objectiu de perseguir, segueix Montes, i àdhuc “realzar la importancia y singularidad de los hechos relatados.” Aquests procediments retòrics reconstrueixen un personatge amb un punt de vista “periférico y objetivo” que “aparece para confirmar los acontecimientos sobrenaturales o preternaturales que quedan centrados en torno a Roderick Usher” (Elliott 1991: 272), destinat a relatar un món perdut i atemporal lluny de la realitat en la qual ell i els lectors viuen. D'aquesta reflexió, que ja havíem vist quan parlàvem de la caiguda espiritual d'en Roderick, hi ha certs aspectes que necessiten matisar-se. Des del nostre punt de vista, el narrador, tot i mantenir-se perifèric als esdeveniments, no queda exclòs de l'horror subjacent a la història, sinó que sent certa fascinació i atracció pel poder de suggestió dels espais de la casa, els experimenta, els analitza. En aquest sentit, podríem afirmar que Poe juga amb el narrador, tot situant-lo al costat dels innocents lectors, que res sospiten del que pretén l'autor. Aquest criteri queda reforçat per Gargano, i citat per Regan, pel qual

Poe assuredly knows what the narrator never suspects and what, by the controlled conditions of the tale, he is not meant to suspect – that the narrator is a victim of his own self-torturing obsessions. Poe so manipulates the action that the murder, instead of freeing the narrator, is shown to heighten his agony and intensify his delusions

(Regan 1967: 167)

Tanmateix, és important recalcar que tot i participar activament dels successos, la identitat del narrador no pateix cap fissura ni cap desfragmentació, com sí s'evidencia el personatge alienat i torturat d'en Roderick:

Lo que caracteriza los estudios de Poe de un hombre aprisionado en el horror interno o exterior es que, a pesar de todos los sufrimientos que experimenta el protagonista, el yo ficticio no aprende nunca nada. Su angustia es inútil, porque la víctima emerge de la acción tal como había penetrado en ella. Nada ha ocurrido realmente “en su interior”; no había una conciencia interna de donde partir y las cuitas del yo interrogante han transcurrido totalmente en funciones de la escena, de los objetos naturales perfectamente armonizados y acoplados y del hechizo mágico que reduce el mundo tangible a un mero logaritmo (...) entretanto, la mente permanece inalterable

(Davidson 1960: 139-140)

Aquesta particularitat, pròpia del personatge que ens guia pels intrincats passadissos de la mansió d'Usher, és precisament el que determina la seva importància com a factor de *restitució de sentit*, ja que tot i manifestar una certa identificació amb la dissolució del jo del seu amic Roderick, mai experimenta en la seva pròpia carn la caiguda cap els inferns, i retorna com a espectador a l'espai de l'exterioritat, real i segur, mentre admira la caiguda de la casa d'Usher com un fenomen aliè al seu espai.

La darrera *restitució de sentit* que volem destacar, i seguint la línia marcada per Marie Bonaparte, entre d'altres autors, és la del pecat. Com hem indicat anteriorment, les línies interpretatives que conceben la caiguda de la casa d'Usher no són excloents l'una de l'altra, sinó que ambdues, des del nostre punt de vista, esdevenen complementàries. Per què ho diem? Bàsicament perquè la casa, Roderick i Madeline representen la mateixa ànima i la mateixa corporeïtat, i tot el que succeeix en una d'aquestes figures queda reflectida en les altres. Si bé és cert que la dissolució del jo i la gradual follia d'Usher tenen una clara influència de l'exterior, del qual es volen aïllar espacialment i temporalment, també és cert que entre Roderick i Madeline existeix una relació molt estreta. Com ja s'havia vist al relat, Roderick i Madeline són els últims representants d'una família que durant generacions no havia tingut branques col·laterals, i només mantenien unes mínimes relacions i connexions amb poques persones. Aquest terrible fet coincideix amb el terror de Roderick per relacionar-se amb

qualsevol altra cosa provinent de l'exterior: un terror tant físic com psicològic que hauria d'afectar la possibilitat de qualsevol relació, tret que fora amb algú amb qui es sentís menys diferent. ¿Podria ser doncs que aquest terror propi de Roderick hagués desencadenat en una relació incestuosa amb la seva germana? La possibilitat, evidentment, existeix, sobretot si tenim en compte l'ambigüitat de ser ella la única parent amb qui es relaciona.

Marie Bonaparte, seguint les línies de l'estructuralisme francès i del freudisme, considera Madeline la substituta de la mare d'en Roderick, amb qui hauria tingut fantasies infantils de caire incestuós; aquest fet la porta a identificar, segons cita Francisco Pizarro Obaid,

(...) Poe with Roderick Usher, and concluded that Lady Madeline, the cataleptic sister of the protagonist represented “in her own way, reminiscent of Rowena-Ligeia—the nightmare of Life in Death”; in a profound sense, the story represented the need of Poe–Usher to be punished “for having been unfaithful to his mother by loving Madeline-Virginia (...) punished for not having dared to search for and reconquer the mother of his childhood”

(Pizarro Obaid 2016: 196)

En aquest sentit, *The Fall of the House of Usher* es podria dir que és una història sobre el càstig per la infidelitat a la mare, projectada sobre la figura de Madeline; però també, això és important recalcar-ho, sobre les parets exteriors i interiors de la casa, cada cop més marcides i deteriorades, i àdhuc sobre aquella imperceptible fissura de la façana, cada vegada més visible degut al pecat entre els dos germans i que afecta a la demència del propi Usher, atormentat per l'aïllament amb el món exterior, que gradualment aliena la casa i que la introdueix en un horitzó de no retorn cada cop allunyat de l'exterior.

La culpa, doncs, és vista com un fenomen aliè al món exterior, un fenomen que cal castigar enfonsant la descomposta figura d'Usher cap a l'infern més terrorífic: primerament Madeline, quan mor prematurament a causa d'una malaltia desconeguda i sense cura, una malaltia que podríem relacionar amb el propi pecat, i que sumeix Usher en les tenebres; i segonament, quan Madeline ressucita i es llança sobre la figura del seu germà, i la casa s'enduu ambdós germans, que eternament abraçats s'enfosen a les profunditats de l'Avern, situat sota aquella llacuna pestilent que els aïlla del món exterior. Per Lawrence, aquest final terrorífic desvela “una evidencia psicológicamente horrible de lo que ocurre en los últimos estadios de este adorado amor que no puede separarse, que no puede aislarse, que no puede escuchar en soledad” (Lawrence 2008: 83-84). Aquest amor impossible, convertit en un anhel etern per identificar-se amb l'estimat, i que desemboca en luxúria i en incest és finalment el que els aboca a una mort condemnatòria sense somnis possibles.

6.4 [Conclusions](#)

De nou som transportats a llocs d'un cavall, però ara ja no ens movem per un bosc medieval plegat de màgia i aventures, sinó que ens trobem davant d'un espai artificial, construït per l'ésser humà: la casa. Si a les dues macroseqüències anteriors, dedicades a l'anàlisi de dos espais naturals com el mar i el bosc, la casa, que també formava part del propi espai representat a les obres triades, era concebuda l'*ómphalos*, "el recinto de lo cercano y familiar a cuyo alrededor se cierne la lejanía" (Bollnow 1969: 117-118), l'espai íntim on es construeixen les arrels de la nostra existència, i on ens sentíem protegits del feréstec espai exterior que ens amenaçava, la representació espacial de la casa que hem pogut desenvolupar en aquesta macroseqüència tergiversa completament aquesta concepció d'espai segur i protector de la subjectivitat, i ens trasllada a un espai terrorífic, espectral i fantasmagòric, on quedem engolits pels seus dominis.

Per analitzar aquesta tergiversació hem triat una obra emmarcada dins un període cultural i artístic caracteritzat pel terror, la violència i els efectes sobrenaturals, i que evocava com ningú un univers tenebrós on confluen el paisatge, l'arquitectura, el clima, i els pensaments i les emocions dels personatges que es movien pels seus espais. Dins d'aquests espais grotescs, carregats de fantasia, terror i opressió, hi apareix l'espai artificial de la casa, un espai aparentment segur pels qui viuen al seu interior. Com hem vist, el relat de *The Fall of the House of Usher*, un dels relats més excepcionals del gran Edgar Allan Poe, està farcit d'escenes i ambients vistos com a immenses representacions escenogràfiques, les quals es van entrelligant entre sí, i acompanyen els personatges mentre transformen la seva percepció espacial i els seus estats d'ànim. Aquesta homogeneïtat ambiental té el seu zenit en la casa d'Usher, concebuda al relat com un espai viu i en constant moviment, i composta d'intrincats passadissos obscurs i tenebrosos, talment la recreació d'una ment humana.

A l'obra analitzada hem pogut veure l'enorme capacitat de l'autor per suggerir, una suggestió construïda a partir de dos atributs especialment singulars que queden nítidament identificats als seus contes: la recreació d'una atmosfera, entent aquesta com a una construcció espacial concreta i determinada, i la descripció dels estats d'ànims. Ambdós atributs convergeixen de manera contínua al relat, i doten l'espai d'ànima i vida pròpies que interactuen amb els

personatges, els condicionen i els transformen. Com hem pogut veure a l'anàlisi, la representació d'aquesta casa és vista des de dos punts de vista perceptius: el que s'origina a través de la figura del narrador, és a dir, la reacció perceptiva que provoca la projecció de l'espai envoltant sobre la figura del propi narrador, i que hem anomenat exterior-interior; i el que prové de la resta dels personatges de l'obra, anomenat interior-exterior, i que podríem definir com la projecció, sobre els espais de la mansió, de la identitat dels personatges que hi resideixen al seu interior.

Des del punt de vista exterior-interior, la figura del narrador, perifèrica, introvertida i alienada, i dotada amb un raonament objectiu, ens mostra l'espai de la casa, un espai de mort, on la vida, alienada i torturada, deambula entre els seus tenebrosos passadissos, aïllada del món exterior. Al seu interior, fosc i ombrívol, se succeixen esdeveniments sense cap resposta –la mort de Lady Madeline, la inexplicable malaltia de Roderick–; i entre les seves parets la veu humana no té cabuda.

Pel que fa a la percepció interior-exterior, la qual es palesa també de manera inversa, és a dir, com un mirall amb dos reflexos idèntics, interdependents, els quals es retroalimenten de manera contínua al llarg del relat, aquesta és relatada a través de les expressions orals i corporals d'Usher, però també a través de la corporeïtat de la seva germana Madeline, així com de la resta de personatges humans que s'encreuen amb el narrador. Però també, i això és rellevant, a través de la pròpia imatge de la casa, convertida, com dèiem abans, en el mirall d'una mateixa imatge que es va projectant sobre la corporeïtat dels personatges humans i sobre els espais interiors i exteriors de la mansió.

És, doncs, a través d'aquests dos punts de vista perceptius que accedim a la representació espacial de la casa, una casa convertida en una caixa oblonga, aïllada de la realitat, incapaç de projectar-se més enllà de la seva pròpia circularitat espacial i on el temps queda completament aturat; un espai, en definitiva, condemnat i que ja no forma part de la vida, un taüt que s'enfonsa lentament i que ens condueix irremediablement cap a una mort oblidada quan, Madeline, sortida d'entre els morts, es llença sobre el seu germà, provocant que la pròpia casa s'esfondri i desaparegui sota les aigües de l'estany que la protegia.

Per altra banda, hem pogut analitzar les diferents restitucions de sentit que el text plasma, unes restitucions, emperò, enteses de manera totalment revolucionària, ja que les que apareixen a aquest text busquen aïllar l'espai de l'horitzó, condemnat i impossible de comprendre. Aquestes restitucions, que serien la recreació d'un espai aliè a l'espai real; la figura del narrador; i el pecat de l'incest entre Roderick i Madeline, busquen per sobre de tot alienar del món exterior l'espai de la casa, representada aquí com una extrapolació de la

identitat subjectiva dels dos germans, immersos en una dissolució del propi jo –principalment la figura de Roderick– a través de l’horror, que com defensava Davidson, podria

constituir el modo de llegar a un conocimiento más dilatado y más profundo. El horror, la locura y la muerte son caminos que conducen al hombre a la suma racionalidad de la existencia, de la cual nuestra propia vida mortal no es sino un crudo fragmento

(Davidson 1960: 146)

Alhora, aquesta desfragmentació de la identitat havia d’experimentar el mal, el patiment, ja que eren l’única forma de poder sentir i conèixer. Aquesta manera de veure la dissolució de la identitat, totalment revolucionària, situa Poe en “casi un precursor del individuo deshumanizado y perdido en la masa, sobre el que los autores del siglo XX han escrito con frecuencia” (Buranelli 1961: 90).

A la següent macroseqüència podrem analitzar en profunditat un segon espai artificial, en aquest cas la ciutat decimonònica més impressionant de la modernitat: London. Ho farem a partir de la novel·la d’un dels grans autors de la literatura occidental, Charles Dickens; l’obra en qüestió és ni més ni menys que *Oliver Twist*, on podrem admirar l’autèntica mestria de Dickens per a la descripció dels espais urbans, recórrer els seus intrincats carrers i perdre’s entre la boira de la ciutat més gran i imponent del segle XIX.

7. CIUTATS

How often in the overflowing Streets,
Have I gone forward with the Crowd, and said
Unto myself, the face of every one
That passes by me is a mystery...
...And all the ballast of familiar life,
The present, and the past; hope, fear; all stays,
All laws of acting, thinking, speaking man
Went from me, neither knowing me, not known²⁰⁶
(William Wordsworth *Residencia en Londres*)

La ciudad significa (...) lo que resulta de
las experiencias reales de todas las ciudades y,
quizá, también lo que resulta de todas las formas
de comprenderla y vivirla
(Marta Llorente 2014: 186)

La societat ha organitzat la seva presència al món de manera espacial; tal com afirma Lluís Duch (2015: 159): (...) todas las culturas humanas se han visto forzadas a programar y concretar su presencia tangible (geográfica) como dilataciones espaciales de las distintas facetas de la vida cotidiana de individuos y grupos humanos. Aquestes dilatacions espacials foren, especialment al segle XIX, les ciutats, grans espais formats per un conglomerat d'edificis enganxants i connectats, a través de laberíntics carrers maldestrament apedaçats, on la gent s'hi agombolava de totes les formes possibles.

²⁰⁶ La traducció la recull Williams: Cuántas veces por las calles desbordantes / he seguido el curso de la multitud, diciéndome / que el rostro de los que pasan / a mi lado es un misterio. / Y así el lastre de toda vida conocida / el presente y el pasado; la esperanza, el miedo, me rodearon / Las leyes que gobiernan nuestros actos, pensamientos y palabras, / huyeron de mí; ni los conocía ni me conocían (Williams 1997: 17-18)

La ciutat és una extensió de la corporeïtat de l'individu. Aquesta corporeïtat, doncs, capaç d'interaccionar amb l'espai envoltant a través dels seus sentits, és l'element clau que permet teixir aquest espai artificial i convertir-lo en la màxima expressió de la presència cultural de la identitat que viu dins dels seus espais. La ciutat-cos, per tant, vinculada a un ritme corporal determinat, “(...) suele presentarse, (...) como una ciudad-libro, como una ciudad-lenguaje, en suma, como una lengua. Entre el cuerpo de la ciudad y los cuerpos que la surcan, la ciudad es una hoja, nunca totalmente en blanco, sobre la cual los cuerpos cuentan sus historias” (Mongin 2006: 70). En aquest sentit, la ciutat englobaria una doble dimensió corporal: la de la ciutat vista com a cos i la de la ciutat vista com a trama de trajectòries corporals infinites. Aquesta duplicitat només pot ser definida a través d'un concepte cabdal vinculat a la l'experiència de la identitat sobre l'espai i el temps, l'habitar, que en paraules del mateix Duch, es definiria com

(...) la construcción siempre culturalmente determinada de espacios y tiempos antropológicos que son, en realidad, por parte de los ciudadanos, versiones muy concretas de la articulación de distintas artificiosidades en forma de ritmos espaciales y temporales

(Duch 2015: 18)

La història de les ciutats és una part integrant de la història de les accions humanes en el seu conjunt, argumenta Arnold Toynbee (1985), una història que s'hauria anat desenvolupant paral·lelament amb el desenvolupament de la pròpia humanitat. Lewis Mumford apunta que històricament,

(...) antes que la ciudad sea un lugar de residencia fija, comienza como lugar de reunión al que la gente vuelve periódicamente: (...) esta capacidad para atraer a los no residentes, para el intercambio y el estímulo espiritual, subsiste, no menos que el comercio, como uno de los criterios esenciales de la ciudad

(Mumford 1966: 16-17)

Aquesta capacitat d'atracció sobre els grups familiars i àdhuc els clans, que veien en aquest espai certs “poderes de potencia más elevada y de mayor duración, de un significado cósmico más vasto” (Mumford 1966: 17), és el primer embrió del que posteriorment s'entendrà com a ciutat. Ara bé, abans que aquesta comencés a consolidar-se com a assentament perenne, el llogarret havia ja assentat les bases del que posteriorment seria la ciutat, un espai ordenat i estable, íntim i protegit de l'amenaça exterior, on tots els individus participaven activament en favor de la comunitat. Amb el sorgiment de les ciutats, cito de nou Mumford,

(...) sucedió que muchas funciones que hasta entonces habían estado diseminadas y desorganizadas fueron reunidas dentro de una superficie limitada y se mantuvo a las partes integrantes de la ciudad en un estado de tensión dinámica e interacción. En esta unión, casi impuesta por el estricto cerco de la muralla de la ciudad, las partes ya bien establecidas por la protociudad –el santuario, la fuente, la aldea, el mercado, la fortaleza– participaron de la ampliación y concentración generales en número, y sufrieron una diferenciación estructural que les dio formas reconocibles para cada una de las fases subsiguientes de la cultura urbana

(Mumford 1966: 43)

Aquest complex i canviant espai –susceptible de ser descrit, analitzat i interpretat des de multiplicitats de perspectives i interessos²⁰⁷– ha esdevingut un element viu i en constant moviment, que positivament o negativa, ha determinat els comportaments i els sentiments dels individus que *vivencialment* ocupen els seus dominis. És a dir, que entre l'ésser humà i l'espai s'hauria establert al llarg de la història una íntima coimplicació i una dependència recíproques –del tot determinants en la construcció de les expressions visuals metropolitanes–, que en última instància permetrien respondre, a través de totes les seves estructures, això és, carrers, places, monuments, vivendes, la gran pregunta: ¿què és l'ésser humà?

Aquesta transcendental pregunta no queda oblidada dins el complex entramat de la societat del segle XIX, que segons Owen Chadwick (*The secularization in the Nineteenth Century*), i cita Watson, es mogué per unes inquietuds de caràcter social, degudes “fundamentalmente a la irrupción de la nueva maquinaria, al surgimiento de las grandes ciudades y a una generalizada transferencia de la población” (Watson 2014: 45); però també per unes de caràcter mental, derivades “por un lado de la ingente cantidad de conocimientos nuevos que estaban ofreciendo la ciencia y la historia, y por otro, a las disputas causadas por esa avalancha de novedades” (Watson 2014:45). Aquest gran segle de la ciència, que havia aconseguit representar la situació problemàtica en la qual es trobava l'ésser humà, sobredimensionà de forma exponencial els límits de la metròpoli i possibilità d'aquesta manera un nou prisma de lectura espacial envers la ciutat, que per primer cop era contemplada com un escenari crucial de la vida col·lectiva, i alhora com un complex objecte de representació on les formes de vida que s'hi repartien arreu experimentaven la seva complexitat espacial i *vivencial*, seguint la definició de Graf Dürkheim.

²⁰⁷ Tenim present aquí l'existència de gran quantitat de ciutats, així com de múltiples formes de recrear-les, les quals es sintetitzarien en multiplicitat de formes d'habitar un espai concret.

Raymond Williams, autor d'un excel·lent estudi sobre la novel·la anglesa del segle XIX (1997), i la seva relació amb la ciutat, afirma que l'experiència central d'aquest període fou l'exploració de la comunitat, tenint en compte sobretot la substància i el significat d'aquesta. Dit treball, de caire exploratori segons Williams, consistí principalment en una vinculació d'individus i relacions dins els espais metropolitans, que en definitiva serien els indrets on la societat prengué consciència dels grans canvis històrics i socials que alteraven els hàbits externs —és a dir, institucions i paisatge—, i àdhuc dels sentiments, les experiències interiors i les identitats que anaven eclosionant; dit d'una altra manera, la vida comunitària es tornà un problema més decisiu, inquietant i incert degut a les experiències subjacents d'aquesta societat industrial i urbana (poderosa i en constant transformació), les quals, indubtablement, propiciaren la ràpida i innegable mutació social que caracteritzaria la modernitat.

La societat mecanitzada decimonònica anà colonitzant i segregant socialment els límits espacials de la ciutat que l'aixoplugava, i que de forma gradual es convertia cada cop més en imatge i objecte de consum, on els seus espais industrials i humans deixaren de ser un punt concret al mapa per passar a ser extenses taxonomies de representacions emblemàtiques sobre les quals construir una fesomia feta a mida per les aspiracions de l'emergent societat metropolitana. No cal dir que aquest canvi visual i sentimental oferí una nova representació de la ciutat, i àdhuc un canvi substancial en la consciència d'habitar l'espai col·lectiu. I és que, no oblidem, la modernització s'havia basat primordialment en “el impulso de crear un entorno homogéneo, un espacio totalmente modernizado en el que el aspecto y el sentimiento del viejo mundo han desaparecido sin dejar huella” (Berman 1982: 60).

Per entendre significativament la ciutat, hem de delimitar en primer lloc els elements que la constitueixen: per nosaltres, aquests elements són, en primer lloc, l'etimologia; i seguidament, les dues dimensions constitutives de l'ésser humà, és a dir, l'espai i el temps. Per respondre al primer aspecte, fem ús de les definicions del vocable ciutat que ens ofereix Lluís Duch (2015). El mot en grec associat a ciutat, *polis*, es defineix com a cos abstracte, independent de la humanitat; d'arrel eminentment política, la *polis*, que espacialment quedaria limitada al territori que li dona consistència, atorga al ciutadà i a l'exercici de la seva ciutadania un valor excepcional. Contràriament, el mot romà, *civis*,

(...) indica al ciudadano en tanto dependiente de otro ciudadano: para mí es *civis* aquel de quien soy un *civis*. Estructuralmente, esta mutualidad precede a la pertenencia a la ciudad. En consecuencia, *civitas* como entidad política es el conjunto de los *cives* organizados y articulados (...) La noción de *civitas* se refiere a aquella comunidad política y religiosa que se ha desarrollado a lo largo de la historia de la Ciudad

(Duch 2015: 278)

En aquest sentit, la ciutat a l'antiga Grècia es definiria com a cos abstracte i autoritari, existent per ell mateix i deslligat de la noció de ciutadà, que és qui atorgaria el significat de *polites* als individus que participarien políticament en l'organització del seu espai. Contràriament, el concepte llatí de *civitas* reflectiria la preeminència en la interrelació entre els *civis* (o ciutadans) que ocupen l'espai urbà, els quals tindrien garantits els drets civils i polítics inherents a la ciutat, en contraposició als estrangers i als esclaus, mancats d'aquests privilegis. Ambdues definicions, cal insistir, serien conceptes principalment “encercladors”, i amb un contingut essencialment exclouent, on la separació entre els que formen part de la *communitas* i els que no resulta cabdal en l'organització de l'espai vivencial dels individus.²⁰⁸

L'espai i el temps, per la seva part, actuen de mitjancers entre els individus a l'hora d'articular culturalment i històricament la ciutat. Aquests codis escrits, afirma Duch (2015: 142), essencials per al desenvolupament de la identitat subjectiva dins l'espai que els circumscriu, faciliten la creació d'àmbits habitables, en contraposició a les tendències caòtiques inherents a la condició humana, i permeten tancar i organitzar l'espai urbà conegut, dins del qual els habitants viuen i experimenten “su spatiotemporalidad bajo una serie de condiciones móviles sometidas sin cesar a contextualizaciones y reorientaciones de su ámbito urbano” (Duch 2015: 150). En aquest, caldria considerar l'espai

(...) un cerco teórico que limita un territorio de ideas que fluyen dentro de la tradición urbana; ideas complejas que debaten conceptos (...) que van desde la forma de ser de los que habitan la ciudad, sus distintas identidades, las variadas figuras que adopta el sujeto urbano

(Llorente 2014: 78)

No és casual que Henri Lefebvre veiés en l'espai de la metròpoli un gegantesc laboratori de la història on l'ésser humà podia projectar els seus somnis i els seus anhels. Aquesta interpretació de la ciutat l'amplia Lluís Duch amb la següent afirmació:

(...) en las diferentes épocas de la humanidad (...) el individuo y los grupos sociales manifiestan en el exterior (el ámbito urbano) lo que anhelan, piensan y sienten en su interioridad, instaurando así continuos procesos de traducción de adentro hacia afuera y al revés, del yo a los otros y al revés, etcétera

(Duch 2015: 270: 271)

²⁰⁸ Seguint aquesta línia, resulta interessant l'aportació de Jean-Marc Besse (“Vues de ville et géographie au XVI siècle: concepts, démarches, cognitives, fonctions”, *Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme, géographie* Paris: CNRS Éditions, 2005) que diu el següent. Recull Mongin: “Considerada como *urbs*, la ciudad es el conjunto de murallas y de edificaciones, es un espacio delimitado, organizado y edificado. Pero es, ante todo, una clausura [...] La ciudad es a la vez una comunidad y un espacio construido, una organización política y un espacio organizado, una idea y una realidad espacial” (Mongin 2006: 169).

El gran espai del segle XIX és, sense cap mena de dubte, la ciutat industrial. Considerem que Duch té raó quan diu que

La ciudad de nuestros días se ha ido edificando en el espacio propio de la conciencia desgarrada entre el incesante aumento de su *complejidad*, la *transitoriedad* de lo disponible, la intensificación de la vida nerviosa del hombre moderno y una supuesta *objetividad* de la ciudad como cuerpo social, cultural y político

(Duch 2015: 309)

En efecte, la ciutat d'avui dia és la consolidació d'aquella primerenca ciutat industrial del segle XIX, caracteritzada per l'augment demogràfic, els avenços en sanitat, higiene i aliments, i pel gran desenvolupament de les comunicacions (essent el gran protagonista l'arribada del tren). Aquests canvis revolucionaris transformaren l'espai de la ciutat, que passà a adquirir una fesomia pròpia i personal, i una nova mirada perceptiva: “new ways of buildings produce new bodies, new modes of perception, and new ways of relating to others” (Jonsson 2000: 61). Així doncs, el gran “espai de les infinites oportunitats”, definit així per Steven Johnson²⁰⁹, que en primer terme suposaria “un giro copernicano de la mente, de la articulación en el presente urbano del pasado y el futuro, de las formas de entender y practicar el pensamiento y la acción humana” (Duch 2015: 18), inaugurarà un nou paisatge, sumament desenvolupat i hiperconstruït, d'edificis, vivendes i infraestructures,

Diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas (...) de movimientos sociales de masas que luchan contra esta modernización desde arriba con sus propias formas de modernización desde abajo

(Berman 1982: 5)

Aquests importants canvis urbanístics, espacials però sobretot socials, serien impossibles d'entendre sense l'impacte de la burgesia que, amb només un segle d'existència, fou capaç de crear un reguitzell de forces productives molt més abundants que totes les generacions passades juntes, i demostrà amb escreix del que era capaç l'activitat humana:

²⁰⁹ Per Johnson, cita Ilardi, “el motivo del encuentro casual, del acontecimiento inesperado como elemento fundamental que en el siglo XIX crea uno de los más duraderos mitos de la modernidad: la ciudad de las infinitas posibilidades” (Ilardi 2004:54). Per aprofundir en la significació d'aquesta categorització de la ciutat, Ilardi 2004, pp. 34-96.

El sometimiento de fuerzas de la naturaleza, el empleo de las máquinas, la aplicación de la química a la industria y a la agricultura, la navegación de vapor, el ferrocarril, el telégrafo eléctrico, (...) la apertura de los ríos a la navegación, poblaciones enteras surgiendo por encanto (...) ¿Cuál de los siglos pasados pudo sospechar siquiera que semejantes fuerzas productivas dormitasen en el seno del trabajo social?

(Berman 1982: 87)

L'agosarada i revolucionària actitud burgesa possibilità un treball reorganitzatiu de caire espacial sobre la ciutat, però també consolidà una estratificació social a través de la classificació i la segregació, fet que obligà a l'individu a acceptar la posició social en la qual havia nascut. D'aquesta manera, la principal meta en la formació de tot individu fou saber "clasificar el contexto social (...) no existiendo después ninguna posibilidad de selección. Clasificando la ciudad el individuo aprendía a reconocer los límites dentro de lo que podía moverse" (Ilardi 2004: 62-63).

Un dels espais urbans més captivadors d'aquest segle fou la ciutat de Londres. Aquesta percepció ens quedava ja patent als versos que Wordsworth havia dedicat a la ciutat londinenca i que obrien aquesta macroseqüència, però també queden perfectament plasmades per un dels emblemàtics personatges de Charles Dickens, David Copperfield, quan observa per primer cop la capital britànica. Ho transcriu Peterson:

What an amazing place London was to me when I saw in the distance, and I believed all the adventures of my favourite heroes to be constantly enacting and re-enacting there, and I vaguely made it out to be fuller of wonders and wickedness than all the cities of the earth

(Paterson 2011: 14)

Les paraules de Copperfield, com podem comprovar, són un bon exemple de la fascinació que sentien els individus que havien canviat l'espai familiar i reduït del camp per aquest "espai de les infinites oportunitats", accessible i assolible per qualsevol individu que s'hi aventurés, fosc i enlluernador alhora, i erigit el centre neuràlgic del nou món que inaugurava una nova manera de ser i d'interpretar l'espai artificial d'aquest espai urbà.

En aquesta línia, no podem obviar l'acurada i fidel descripció de la ciutat de Londres oferta per l'escriptor Michael Paterson, autor de diversos llibres sobre la Londres victoriana:

The city of Dickens is a place lost to us beyond recall. It is difficult to imagine the extent to which its dirtiness and danger and its extremes of wealth and poverty make it different to the world we know. It would strike us as more like a Third World city than the capital of Great Britain. The people of this city did not look, speak, smell or behave like us. This would describe not only the manners of Londoners in public before the modern era, but also the sort of life that most people would live in the absence of the checks and balances we take for granted: compulsory free education, sick-leave, affordable medical care, paid holidays, unemployment benefit, old-age pensions and legislation to prevent domestic violence, or cruelty to animals, or persecution of minorities. Without any of these, brutality and desperation were everywhere. Those who dislike the Victorians are fond of viewing them in terms of 'hypocrisy' and 'exploitation'. Despite an apparent fixation with respectability and a widespread habit of churchgoing, they are seen as guilty of immorality and of ignoring the hardships of those around them, whether these were prostitutes or child-labourers or slum tenants. While there were of course people who were guilty of these things, by and large the Victorians were no more moral or immoral in their private behaviour than any era before or since

(Paterson 2006: 10-11)

També hem d'incloure aquí la visió d'Olivier Mongin. Per Mongin, Londres no té ni “medio ni eje, no se apoya en un centro. Londres, yuxtaposición de órganos, acumula y fabrica” (Mongin 2006: 47). En no tenir un centre, segueix Mongin, “a partir del cual pueda extenderse el cuerpo de una ciudad hace de Londres, un conglomerado, una reunión aleatoria de elementos activos, de *órganos*, en el cual ninguno de ellos tiene prioridad sobre los demás” (Mongin 2006: 47). El cos de Londres, degut a aquesta anomalia urbanística, esdevé un ent de trajectòries que s'entrecruen i de les quals només percebem segments, seguint Pierre-Yves Pétilion (1991). Aquest cos urbà, que creix de forma mecànica, simbolitza l'adveniment de la societat industrial.

Una de les disciplines literàries que intentà representar la ciutat fou la novel·la, “dirigida a todos los públicos y demostrada su prodigiosa flexibilidad temática” (Pavel 2005: 13), la qual, quasi bé de forma immediata, es convertí en el mitjà perfecte per plasmar la vida massificada i aparentment caòtica dels habitants de la ciutat, entesa com a arquetip i representació de totes les experiències i vivències de la identitat subjectiva. Cal puntualitzar, però, que aquest triomf vingué donat per les profundes transformacions que la literatura havia patit ja al segle XVIII, dins del qual

Transtornó el equilibri de lo subgèneros narratius premoderns al igualar las oportunitats de la grandesa novelesca distribuyéndola entre todas las categorías sociales y étnicas [y] a principios del siglo XIX creó el realismo social e histórico, lo que unificó de forma perdurable el género de la novela

(Pavel 2005 :16)

La novel·la, al llarg dels segles XVIII i XIX, anà prenent com a tema principal la força moral dels individus i el seu arrelament al món –uns individus, cal dir, que substituïren literàriament les figures heroiques que anteriorment havien copat les històries de la literatura– i, sota el mantell protector d'una sèrie de normes morals de caràcter universal, intentà associar la visió idealitzant de l'ordre moral quotidià juntament amb l'observació de la imperfecció humana, de manera que, quan al segle XVIII la novel·la s'havia preguntat si l'individu podia ser l'origen de la llei moral, i alhora l'amo de les seves pròpies accions,

La novela del siglo XIX concluye que el hombre se define no tanto en relación con la norma moral como con el medio en el que ha nacido. Para demostrar esta tesis, la novela reemplaza la supremacía del concepto por la observación escrupulosa del mundo material y social y por el examen empático de la conciencia individual

(Pavel 2005: 44)

L'objectiu de la ficció d'aquesta època, així, serà la d'intentar construir per a l'experiència humana un indret des d'on jutjar la societat que la forma, i alhora, considerar la pròpia societat, no un entramat, sinó un personatge –ja que és l'única manera per poder avaluar-la com un organisme aparentment independent, “como un personaje y una acción equiparable a otros” (Williams 1997: 14).²¹⁰

Així doncs, l'espai predilecte per a desenvolupar la ficció d'aquella època fou la ciutat; tal com expressa Augé i cita Duch: “la ciudad es novelesca. Queremos decir con esto que la ciudad ha suministrado un marco a las más grandes novelas del siglo XIX y de este siglo” (Duch 2015: 287). Igualment Roland Barthes, el qual considerava la ciutat “un discurs, i aquest discurs és realment una llengua: la ciutat parla als seus habitants, nosaltres parlem la nostra ciutat” (Barthes 1985: 265). Per Barthes doncs, la ciutat, completament llegible gràcies a estar formada per significants (carrers, edificis, barris, etc.) carregats semànticament, seria una escriptura, i la seva lectura la farien els personatges que es mourien entre els seus dominis.

²¹⁰ S'ha de tenir present, que la ficció travessava ambdues vies, les donava forma i les deformava –és a dir, “un proceso experimentado en carne propia pero que de inmediato podía volverse distante, complejo, incomprensible e insoportable” (Williams 1997: 14).

La ciutat, convertida en un gran espai literari, dotat de sentiments, imatges i històries, quedà plasmada a la novel·la realista del segle XIX com un mirall on la societat d'aquell període podia, no només imaginar l'espai que habitava, sinó també veure's reflectida sobre aquest. La novel·la realista com a tal fou l'única que aconseguí representar el temps i l'espai "(...) en la riqueza de sus determinaciones concretas, la madurez psicológica de los personajes y el encadenamiento causal de los episodios (...) y cuyo objeto es la verdad concreta del tiempo, el espacio, la causalidad y la psicología humana" (Pavel 2005: 30), i tingué com a objectiu primordial intentar tallar d'arrel amb el passat del gènere per tal de poder adoptar un ideal artístic més proper al culte de la forma i a la pròpia subjectivitat. D'aquesta manera, el realisme literari, imbricat amb elements de l'experiència del subjecte urbà (i elements de la percepció de la seva realitat física), incorporà nous sentiments, persones i relacions, inclogué "cadencias recién conocidas, descubiertas y articuladas", i definí "la sociedad, más que reflejarla (...) en novelas que a su vez poseían, cada una de ellas, una vida particular y significativa" (Williams 1972: 12).

La importància de la novel·la realista rau en la seva capacitat per aconseguir copar els espais d'oci dels lectors: "by acquiring self-consciousness, and the index of this growth is the new structural relations between reader, writer, and central character" (Thurley 1976: 15), la qual cosa, permet enfortir les relacions entre l'escriptor, els lectors, i els personatges de ficció, cabdals per a la consolidació d'aquesta producció literària. Aquí, la figura de l'escriptor pren especial rellevància davant d'aquest convuls i crític període, lligat a les constants transformacions científiques i als continuats canvis socials, un món, convé remarcar, "profundamente marcado por el conflicto, la burocracia tecnológica, el anonimato" (Duch 2015: 288). Així, segons Pavel,

Las creencias de las novelas antiguas acerca de la libertad, la fuerza y la generosidad (...) debían ser sustituidas por una reflexión imparcial sobre las verdaderas virtudes y defectos de los seres humanos, sobre sus relaciones concretas con la sociedad y la naturaleza. Al escritor se le exigió que evidenciara la fuerza de la perspectiva individual y que afirmase el arraigo de los hombres y mujeres reales en su ambiente hereditario y social. En adelante, la tarea de la obra maestra novelesca consistiría en vincular al hombre individual con la objetividad del mundo

(Pavel 2005: 18-19)

L'escriptor, doncs, decidit a mostrar el seu parer a través de la literatura, descobrí "que al mostrarse en las novelas constituía mucho más que una mera reacción a los moldes conocidos, exitentes y admitidos. Era parte del trabajo creador" (Williams 1997: 11). D'aquesta manera, el novel·lista, tot i apropiarse a la ciutat a través del propi cos, aconseguí perfeccionar

(...) un oficio iluminando de forma ejemplar la verdad de la era moderna: en un primer momento, debía conceder a todos los hombres la fuerza moral antes reservada a los héroes excepcionales, y, después, someter escrupulosamente la invención a la observación empírica y el lenguaje a la sobriedad. La técnica de la observación podía hacerse eco tanto de las preocupaciones cotidianas de los hombres como de la objetividad de la ciencia, y la prosa del siglo XIX participó de ambas

(Pavel 2005: 18-19)

En definitiva, el paper cabdal del novel·lista, emparentat indiscutiblement amb la gran crisi d'aquesta comunitat moderna cada cop més dividida –que en gran part justificarà els nombrosos i violents enfrontaments entre les diferents classes socials i a l'interior de cadascuna d'elles– fou retratar aquesta societat que l'envotava, tenint en compte principalment les relacions de dependència amb "la evolución de la estructura social (la economía de mercado, el nuevo estatuto de los escritores, y los lectores), así como también con la estructura religiosa e intelectual (calvinismo, empirismo)" (Pavel 2005: 33).

Cap autor ha descrit amb tanta precisió la Londres industrial com Charles Dickens, fins el punt, com apunta amb encert Michael Paterson, que per molts lectors Dickens és Londres:

He could bring to life the fog-bound Thames, the gas-lit parlours, the noisy taprooms and the solemnly quiet offices of merchants and lawyers. His eye for detail and his gift for characterization peopled these with a varied cast of often implausible Londoners, but ever since they have moved and entertained readers throughout the world who might never have been to the city. Many of the clichés that crowd our imaginations when we think of London, or of the Victorians, can be traced back to his writings

(Paterson 2011 :6)

Charles Dickens arriba a la ciutat de Londres l'any 1822, quan aquesta es trobava immersa en una primera expansió espacial, la qual esclatà definitivament sota el regnat de la reina Victòria, i amb la inestimable ajuda de l'arribada del ferrocarril: "(...) the railway lines themselves involved widespread demolition as they sliced through whole neighbourhoods, truncating streets, sweeping away buildings and even removing natural features such as hills" (Paterson

2011: 32). Aquest novedós mitjà de transport, emperò, no fou l'únic sistema revolucionari que veié la llum, sinó que també es projectaren noves vies de comunicació com les carreteres, “on a scale appropriate to the city's increasing might and wealth, were built to rationalize the flow of traffic and to cope with its increased volume” (Paterson 2011: 34), i àdhuc la construcció de nous edificis públics, els quals competiren amb les grans i majestuosos estacions ferroviàries de la ciutat: “These developments represented the greatest changes in layout, appearance and character in London's history” (Paterson 2011: 35).

Dickens, meravellat per aquella ciutat que creixia de forma exponencial, decidí recrear literàriament la vida d'aquesta, incidint especialment la seva idiosincràsia social, però també mostrant la ciutat com un gran paisatge humà, extremadament ric i complex, que es movia de totes les maneres possibles pels intrincats i laberíntics espais de la seva estructura urbana. En definitiva, tot i que centra la seva imaginació literària sobre la ciutat, dona prioritat a la cultura urbana popular de la societat industrial, i reconstrueix la novel·la conjuntament amb l'aparició d'una nova cultura popular amb la qual comparteix experiències comunes. Aquesta preeminència farà emergir un nou tipus de ciutat on es cohesionen les històries que se succeeixen, i dona cabuda a una trama de nusos continuats d'experiències complertes i de vides narrades.

L'obra que veurem a continuació és una de les més emblemàtiques de Charles Dickens, *Oliver Twist*, la qual relata la història d'un nen orfe que aconsegueix sobreviure en els ambients més pobres i terrorífics de la ciutat de Londres de la dècada de 1830.

7.1 *Oliver Twist*²¹¹

Oliver Twist neix en un petit hospici d'una ciutat anglesa. La seva mare, de la qual no sabem el nom, mor als pocs minuts de donar a llum al pobre nadó, el qual, només amb la primera alenada de vida (...) *fell into his place at once—a parish child—the orphan of a workhouse—the humble, half-starved drudge—to be cuffed and buffeted through the world—despised by all, and pitied by none*²¹² (1992: 3). El nadó, doncs, queda a càrrec de l'hospici, fins que als vuit mesos de vida és dut a una granja situada a les afores, propietat de la senyora Mann,

(...) where twenty or thirty other juvenile offenders against the poor-laws, rolled about the floor all day, without the inconvenience of too much food or too much clothing, under the parental superintendence of an elderly female, who received the culprits at and for the consideration of sevenpence-halfpenny per small head per week²¹³

(1992: 4)

Oliver, doncs, roman en aquesta granja de mala mort, juntament amb els seus desnodrits companys, fins els nou anys, quan és recollit pel senyor Bumble, l'agutzil de l'hospici, i retornat de nou a aquesta institució. Poc temps després de malviure sota el seu flagell, Oliver és venut al bagulaire parroquial, el senyor Sowerberry, que el pren com a aprenent i l'instal·la a casa seva:

Oliver, being left to himself in the undertaker's shop, set the lamp down on a workman's bench, and gazed timidly a good deal older than he, will be at no loss to understand. An unfinished coffin on Black tressels, which stood in the middle of the shop, looked so gloomy and death-like that a cold tremble

²¹¹ Els fragments que emprem al resum són extrets de la versió de la novel·la editada l'any 1992 per Everyman's Library. Respecte dels fragments traduïts al català, aquests són extrets de la versió de 2011 de Pau Romeva, editada per edicions 62.

²¹² (...) va ocupar de seguida el seu lloc: un fill de la parroquia, l'orfe d'un hospici, l'humil bordegàs mig mort de fam, destinat a ser tustat i bufetejat a tot arreu, menyspreat per tothom i compadit per ningú. (2011: 16).

²¹³ (...) on vint o trenta altres joves ofensors de la llei dels pobres es rebolcaven per terra tot el sant dia, sense l'empatx de massa vianda o massa roba, sota la superintendencia maternal d'una dona d'edat avançada que rebia els culpables a raó de set penics i mit per cap i semana. (2011: 17).

came over him, every time his eyes wandered in the direction of the dismal object: from which he almost expected to see some frighful form slowly rear its head, to drive him mad with terror (...)

he wished, as he crept into his narrow bed, that that were his coffin, and that he could be laid in a calm and lasting sleep in the church-yard ground, with the tall grass waving gently above his head, and the sound of the old deep bell to soothe him in his sleep²¹⁴

(1992: 29)

Al matí següent, un reguitzell de cops que semblaven provenir de la porta d'entrada el desvetllen. El jove, encara endormiscat, s'apropa a l'entrada i en retira el cademat; de sobte, la figura d'un jove vestit amb calces grogues i amb el nas vermell, *for a large-headed, small-eyed youth, of lumbering make and heavy countenance*²¹⁵ (1992: 31), es postra desafiant davant el petit i l'amenaça: *'I'm Mister Noah Claypole,' said the charity-boy, 'and you're under me. Take down the shutters, yer idle young ruffian!*²¹⁶ (1992: 30-31). Tot seguit, alça la mà i li clava una guitza mentre accedeix a l'interior, es saluda amb Charlotte, la criada de la senyora Sowerberry, i ambdós s'asseuen a taula, tot contemplant amb posat sorneguer el petit orfe, arresserat al racó més fred de l'estança.

Poques setmanes després, Oliver és declarat oficialment aprenent i es guanya la confiança del senyor Sowerberry. Noah, (...) *who used him far worse than before, now that his jealousy was roused by seeing the new boy promoted to the Black stick and hat-band, while he, the old one, remained stationary in the muffin-cap and leathers*²¹⁷ (1992: 40).

Un dia, però, Oliver esclata de ràbia quan en Noah insulta la seva difunta mare; el petit, completament encegat, es llança al coll del jove i l'estaborneix. Aquest atac, exagerat per Noah i Charlotte com un intent d'assassinat a ambdós i per extensió a la senyora Sowerberry, provoca una severa pallissa del bagulaire sobre el petit, que un cop el deixa estabornit l'empresona al celobert de la casa, sol i espantat: *It was not until he was left alone in the silence and stillness of the gloomy workshop of the undertaker, that Oliver gave way to the feelings which the day's*

²¹⁴ Oliver, després d'haver-se quedat sol a la botiga del bagulaire, va posar el llum damunt un banc de fuster i va mirar tímidament al seu voltant amb un sentiment de temor i de basarda que a moltes persones força més grans que ell no costarà de comprendre. Un taüt sense acabar sobre uns cavallets negres, que hi havia al mig de la botiga, apareixia tan tènec i cadavèric que li venia un tremolor fred cada vegada que els seus ulls s'esgarriaven en la direcció del lúgubre objecte, del qual gairebé esperava veure com alguna paorosa forma aixecava el cap per fer-lo embogir de terror (...)

hauria volgut, quan es va ficar a dintre del seu llit estret, que hagués estat el seu taüt i poder jeure amb un son tranquil i perdurable a la terra del fossar, amb l'herba alta onejant suaument damunt del seu cap i el so greu d'una vella campana amanyagant-lo en el seu repòs (2011: 49-50).

²¹⁵ (...) caparrut, d'ulls petits, malforjat i matusser. (2011: 51).

²¹⁶ -Jo sóc el senyor Noah Claypole – va explicar el noi – i tu estàs sota les meves ordres. Apa!, treu les portes, gandul! (2011: 51).

²¹⁷ (...) que el tractava molt pitjor que abans, ara que la gelosia se li havia despertat en veure l'aprenent nou promogut al bastó negre i la cinta, mentre ell, l'antic, romania estancat amb la gorra i les calces de cuir (2011: 64).

*treatment may be supposed likely to have awakened in a mere child*²¹⁸ (1992: 48). Oliver, fet un mar de llàgrimes, pren la decisió salomònica de fugir d'aquell entorn infecte per sempre més. A l'alba, quan tots encara dormien còmodament, el petit s'acosta a la porta d'entrada, obre amb cura les baldes i s'allunya amb determinació cap al camí ral, sense un destí concret.

Ja als afores del poble, Oliver s'asseu en una gran pedra situada al voral del camí que contenia una inscripció en lletres grosses que indicava la distància que el separava de Londres, exactament

(...) seventy miles from that spot to London. The name awakened a new traint of idees in the boy's mind. London! – that great large place! – nobody – not even Mr. Bumble – could ever find him there! He had often heard the old men in the workhouse, too, say that no lad of spirit need want in London; and that there were ways of líving in that vast city, which those who had been bred up in country parts had no idea of²¹⁹

(1992: 50)

Esperonat per la idea de llaurar-se un futur lluny d'aquell poble trist i desagratit que l'havia vist néixer, Oliver s'aixeca i emprèn orgullós el camí cap a Londres. Dos dies després aconseguix arribar al poble de Barnet, situat a mig camí de Londres. El petit, de cop, para atenció en un noi que el mira sostingudament, palplantat a l'altre vorera; aquest, en veure'l cansat i afamat s'apropa a una tenda de queviures, compra un pa de quart i un tros de pernil cuit, i li dona. Entre mos i mos, el jove es presenta com a Jack Dawkins, conegut també com l'*Aranya*. El jove segueix el seu monòleg tot indicant-li que es dirigeix a Londres, a casa d'un vell amic, i li pregunta si el vol acompanyar. Oliver, veient la llum al final del túnel, accepta encantat i s'alça, delerós d'arribar a la ciutat. Després de tot un dia de caminada, ambdós joves posen peu a la gran metròpoli al capvespre:

Although Oliver has enough to occupy his attention in keeping sight of his leader, he could not help bestowing a few hasty glances on either side of the way, as he passed along. A dirtier o more wretched place he had never seen. The street was very narrow and muddy, and the air was impregnated with filthy odours. There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to be heaps of children, who, even at that time of night, were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside. The sole places that seemed to prosper amid the general blight of the place, were the public-

²¹⁸ No va ser fins que el van deixar sol en el silenci i la quietud del lúgubre obrador de bagulaire que Oliver va donar expansió als sentiments que, com cal suposar, havia de despertar en un mer infant el tracte que havia rebut aquell dia (2011: 74).

²¹⁹ (...) cent quilòmetres fins a Londres. El nom va desvetllar un nou riu d'idees en l'enteniment del noi. Londres! Aquella ciutat tan gran! Ningú, ni Bumble, no el podria trobar allà. Havia sentit a dir sovint als vells de l'hospici que cap vailet emprenedor passava necessitat a Londres, i que en aquella vasta ciutat hi havia mitjans de vida dels quals els qui s'havien criat a fora no tenien cap idea (2011: 77).

houses; and in them, the lowest orders of Irish were wrangling with might and main. Covered ways and yards, which here and there diverged from the main street, disclosed little knots of houses, where drunken men and women were positively wallowing in filth; and from several of the doorways, great ill-looking fellows were cautiously emerging, bound, to all appearance, on no very well-disposed or harmless errands²²⁰

(1992: 55)

Després de recórrer els carrers, tènument il·luminats pels fanals de gas, s'aturen tot d'una davant d'un portal fosc i ombrívol i en travessen les portes:

Oliver, groping his way with one hand, and having the other firmly grasped by his companion, ascended with much difficulty the dark and broken stairs (...) He threw open the door of a back-room, and drey Oliver in after him.

The walls and ceiling of the room were perfectly black with age and dirt. There was a deal table before the fire: upon which were a candle, stuck in a ginger-beer bottle, two or three pewter pots, a loaf and butter, and a plate. In a frying-pan, which was on the fire, and which was secured to the mantelshelf by a string, some sausages were cooking; and standing over them, with a toasting-fork in his hand, was a very old shrivelled Jew, whose villanous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair²²¹

(1992: 56)

El vell jueu, abillat amb una greixosa bata de franel·la, i que es presenta amb el nom de Fagin, saluda reverencialment al petit i l'acompanya a taula, on l'espera un abundant plat de salsitxes i un bon vas d'agua calenta amb ginebra que el petit devora afamat abans de caure rendit pel cansament del viatge.

²²⁰ Encara que Oliver tenia prou ocupada la seva atenció a no perdre de vista el seu guia, no es va poder estar de donar unes quantes llambregades a banda i banda del camí per on passaven. Un lloc més brut i miserable, no l'havia vist mai. El carrer era molt estret i fangós, i l'aire estava impregnat d'olors infectes. Hi havia moltes botiguetes, però l'únic article a la venda semblava que eren els munts de criatures que fins aquella hora de la nit s'arrossegaven entrant i sortint per les portes o marranejant des de dinte. Els únics llocs que semblaven pròspers eren les tavernes, i en aquestes els irlandesos de més baixa estofa discutien amb totes les seves forces. Passatges i patis coberts, que aquí i allà divergien del carrer principal, descobrien grups de cases, on homes i dones embriacs es reboicaven materialment en la immundícia, i de diversos portals emergien amb precaució individus grans i malcarats, per emprendre, segon totes les aparences, expedicions no gaire caritatives ni innocents (2011: 83-84).

²²¹ Oliver, temptejant el camí amb una mà i amb l'altra fortament engrada pel seu company, va ascendir amb molta dificultat per l'escala fosca i esbotzada (...) Va obrir la porta d'una habitació interior i hi va arrossegar Oliver darrere seu.

Les parets i el sostre de la cambra eren completament negres del temps i la sutzesa. Hi havia un taulell davant del foc i al damunt una espelma clavada dins del coll d'una ampolla de ginebra, dos o tres pots de llauna, pa amb mantega i una plata. En una paella que hi havia al foc, lligada a la lleixa de la llar amb una corda, s'estaven coent unes salsitxes, i al davant, dret, amb un punxó a la mà, hi havia un jueu molt vell i arrupit, que tenia la cara maligna i repulsiva entenebrida per un matoll de pèol roig i deslluït (2011: 84-85).

Just quan despunta el matí entren per la porta Jack Dawkins i un altre jove, de nom Charley Bates, carregats amb un parell d'obsequis per al vell: dues carteres folrades i diversos mocadors de butxaca, als quals se'ls havien d'extreure les marques. Fagin, amb els premis a les mans, pregunta innocent al petit Oliver si li agradaria aprendre a treure-les, i aquest, agraït per tenir un sostre sota el qual aixoplugar-se, es mostra disposat a ajudar. Fagin aprofita la predisposició d'Oliver per ensinistrar-lo en un altre joc, el qual practica amb l'ajuda dels seus seqüaços, i que consisteix en sostroure, sense que Fagin se n'adoni, diversos elements que el vell s'ha col·locat arreu de la vestimenta. Aquest curiós joc serà posat en pràctica dies després als carrers de Londres, el primer cop que Oliver recorre Londres en companyia de Bates i Dawkins. En un dels carrers transitats de la ciutat, els dos joves troben una víctima propícia i s'hi abraonen per sorpresa davant la mirada atònita d'Oliver en veure com

The Dodger plunge his hand into the old gentleman's pocket, and draw from thence a handkerchief! To see him hand the same to Charley Bates; and finally to behold them, both, running away round the corner at full speed.

In an instant the whole mystery of the handkerchiefs, and the watches, and the jewels, and the Jew, rushed upon the boy's mind. He stood, for a moment, with the blood so tingling through all his veins from terror, that he felt as if he were in a burning fire; then, confused and frightened, he took to his heels; and, not knowing what he did, made off as fast as he could lay his feet to the ground²²²

(1992: 66)

Els tres vailets fugen comes ajudeu-me mentre la víctima dona el crit d'alarma; alguns ciutadans que havien escoltat els crits es llancen a la curts del petit Oliver, que malgrat córrer com mai havien corregut, no aconsegueix escapar de la persecució; de sobte, una forta empenta el llança a terra i, *covered with mud and dust, and bleeding from the mouth, looking wildly round upon the heap of faces that surrounded him*²²³ (1975: 70), Oliver no oposa resistència, espaordit pels crits dels vianants, contents d'haver aturat al suposat lladre. La víctima arriba tot seguit, acompanyada d'un agent de policia, i aquest s'enduu el petit a la comissaria de Mutton-Hill, on queda empresonat.

²²² (...) l'Aranya enfonsava la mà a la butxaca del vell i en treia el mocador, com el passava a Charley Bates i, finalment, com es posaven a córrer a tota màquina cap a la primera cantonada!

En un instant tot el misteri dels mocadors i els rellotges, i les joies i el jueu es va revelar a l'enteniment del noi. Es va quedar per un moment terroritzat, que sentia com si es cremés per dins; després, confús i espaordit, es va posar a córrer i, sense saber què es feia, va fugir tan de pressa com els peus li permetien (2011: 97).

²²³ (...) cobert de fang i pols, i sangant per la boca, guaitant extraviadament el munt de cares que l'envoltaven (2011: 99).

Al matí següent, el petit és conduït en una solemne sala on és jutjat per robatori; abans, però, de dictar-se sentència, un testimoni del robatori declara a favor del menut, i Oliver és alliberat. La víctima de l'atracament, que es presenta com a senyor Brownlow, creu reconèixer en la seva mirada algú vagament familiar, i decideix emportar-se'l a casa seva, prop de l'exclusiu barri de Pentonville, per fer-se'n càrrec.

Mentre Oliver es recupera de les ferides sofertes amb la caiguda, gràcies sobretot a l'atenció afectuosa de l'assistenta del senyor Brownlow, la senyora Bedwin, Dickens obre un incís en la història i ens trasllada a casa del vell Fagin, al barri de Saffron Hill, l'instant en el qual els dos jovencells de Fagin, Dawkins i Bates, relataven els aconteixements succeïts durant el robatori. Fagin, espavordit per la possibilitat que el petit Oliver pugui denunciar-los a les autoritats, ordena a la seva bona amiga Nancy d'apropar-se a la comissaria de Mutton-Hill i esbrinar on s'amaga el petit orfe.

De nou tornem a Pentonville, on Oliver és cridat al despatx del senyor Brownlow, a fi efecte de conèixer-se millor i saber del seu passat. El petit, però, no pot iniciar el relat degut a l'aparició d'un repartidor d'una llibreria londinenca, el qual havia deixat un paquet de llibres pel senyor Brownlow sense endur-se els diners de la venda. Oliver, delerós de ser útil, s'ofereix voluntari per a dur els diners a la llibreria. El petit, que desconeix la laberíntica ciutat de Londres, emprèn un camí diferent de tornada a Pentonville; a mig camí, una veu femenina el fa aturar-se de cop: - *Oh! My dear brother! And he had hardly looked up, to see what the matter was, when he was stopped by having a pair of arms thrown tight round his neck*²²⁴(1975: 107). Oliver intenta amb totes les seves forces alliberar-se d'aquelles mans, tot proferint als quatre vents uns enormes xiscles d'alarma que no obtenen resposta per part dels ciutadans que creuen l'escena:

Weak with recent illness; stupefied by the blows and the suddenness of the attack; terrified by the fierce growling of the dog, and the brutality of the man; overpowered by the conviction of the bystanders that he really was the hardened little wretch he was described to be; what could one poor child do? Darkness had set in; it was a low neighbourhood; no help was near; resistance was useless. In another moment he was dragged into a labyrinth of dark narrow courts, and was forced along them at a pace which rendered the few cries he dared to give utterance to, unintelligible²²⁵

(1992: 108)

²²⁴ -Oh, el meu estimat germà!

I encara no havia aixecat els ulls per veure què passava, que va ser aturat per un parell de braços que l'agafaven ben fort pel coll (2011: 150).

²²⁵ Feble de la malaltia recent, estabornit pels cops i per l'inesperat atac, terroritzat pels ferotges grunyits del gos i per la brutalitat de l'home, aclaparat per la convicció dels espectadors que ell era realment el petit perdulari empedreït que deien, què podia fer la pobra criatura? S'havia fet fosc; era un veïnat miserable; no li podia arribar cap ajuda; la resistència era inútil. Al cap d'una estona el van arrossegar per un laberint d'estrets carrerons, empenyent-lo a un pas que feia completament intel·ligibles els pocs crits que s'atrevia a proferir (2011: 151-152).

Força estona després de caminar per carrers bruts i poc freqüentats, la jove Nancy, un personatge sinistre anomenat William Sikes –el qual anirem coneixent conforme avanci el relat– i el petit Oliver, arriben a l'ombrívola casa del vell Fagin. Seguidament, Bates i Dawkins despullen Oliver de les seva nova vestimenta i li'n roben els diners; abatut per les circumstàncies, Oliver, malalt i feble, cau profundament adormit.

Dickens deixa Oliver temporalment, i amb un efecte cinematogràfic ens trasllada a l'hospici on s'havia criat Oliver. A l'escena trobem el senyor Bumble, l'agutzil, ajagut confortablement en una de les butaques del seu despatx i amb un diari obert sobre les seves cames, tot repassant els successos de Londres. De cop para atenció en una notícia força interessant: un distingit home de Londres ofereix una recompensa de cinc guinees per qui trobi Oliver Twist, o li'n doni informació sobre la seva localització, o bé alguna dada referent al seu passat. Bumble, delerós de cobrar la recompensa, surt de l'hospici rabent i crida un cotxer perquè el dugui el més aviat possible al barri de Pentonville. Un cop hi arriba, es presenta davant del senyor Brownlow i relata el següent:

Oliver was a foundling, born of low and vicious parents. That he had, from his birth, displayed no better qualities than trechery, ingratitude, and malice. That he had terminated his brief career in the place of his birth, be making a sanginary and cowardly attack on an unoffending lad, and running away in the night-time from his master's house²²⁶

(1992: 125)

Aquesta declaració acaba enfonsant el bondadós Brownlow, que contorbat i irat per la història de l'agutzil, exclama amb el cor compungit que mai més ningú anomeni de nou el nom del petit en presència seva.

Una setmana després de l'incident amb Nancy i Sikes, Oliver ja es mou lliurement per casa de Fagin. Poc a poc, Oliver va baixant la guàrdia, moment que aprofita Fagin per guanyar-se la confiança del petit, tot amenaçant-lo amb la força si intenta denunciar-los a la policia, i alhora aprofita per relatar històries divertides dels seus robatoris quan era jove. Amb aquesta estratègia,

²²⁶ (...) Oliver era un orfe, fill de pares roïns i depravats, que des del dia que va néixer no havia mostrat altres qualitats millors que la traïció, la ingratitude i la malícia; i que havia acabat la seva breu carrera en el lloc on va néixer amb una agressió sanguinària i covarda contra un noi inofensiu, i fugint de nit de la casa del seu amo (2011: 173-174).

(...) the wily old Jew had the boy to his toils. Having prepared his mind, by solitude and gloom, to prefer any society to the companionship of his own sad thoughts in such a dreary place, he was now slowly instilling into his soul the posion which he hoped would blacken it, and chenge its hue for ever²²⁷

(1992: 134)

Una nit Fagin surt de casa seva i s'endinsa dins la fosca de la ciutat; gràcies a la protecció que li brinda la tènue llum dels fanals del carrer, el jueu recorre com un rèptil els tortuosos carrers que connecten el barri de Fagin amb el d'Spitafields, i arriba a casa d'en William Sikes. Aquest l'espera amb impaciència, car han de decidir qui acompanyarà Sikes “a la barraca de Cherstey”, situada als afores de Londres. Sikes demana a Fagin un noi que pugui entrar per un dels finestrons que dona al soterrani de la casa, i el vell, amb un somriure maliciós, ofereix al petit Oliver.

Al matí, el petit rep la notícia de mans del jueu; quan la llum del sol es perd rere l'horitzó, Nancy recull Oliver i l'acompanya a casa de Sikes. A l'endemà, Sikes i Oliver surten de casa i recorren els intrincats carrers de la ciutat en direcció al poble de Shepperton. Tot seguit, prenen un camí ral situat als afores, *in mud and darkness, through gloomy lanes and over cold open wastes*²²⁸ (1992: 156), i s'aturen en una casa solitària, fosca i esbalandrada, on i hi entren plegats. Al seu interior veu dos persones més que els esperen, Barney i Toby Crackit, companys d'en Sikes.

Ben entrada la nit, els tres bergants s'alcen dels seus jaços, i prenent Oliver, surten de la barraca i accedeixen al camí ral. De seguida es planten davant d'una casa aïllada voltada d'una paret, i Sikes, prenent Oliver per sota els braços, l'alça en direcció a un petit finestral de la casa:

And now, for the first time, Oliver, well-nigh mad with grief and terror, saw that housebreaking and robbery, if not murder, were the objects of the expedition. He clasped his hands together, and involuntarily uttered a subdued exclamation of horror. A mist came before his eyes; the cols sweat stood upon his ashy face; his limbs failed him; and he sank upon his knees²²⁹

(1992: 161-162)

²²⁷ (...) el malvat jueu havia atrapat el noi a les seves xarxes i, després d'haver-li preparat l'esperit amb la soledat i la foscor, per tal que preferís qualsevol companyia abnas que la dels seus tristos pensaments en un lloc tan llòbre, ara anava destil·lant a poc a poc dins la seva ànima el verí que ell esperaba que l'ennegriria i la canviara de color per sempre més (2011: 185).

²²⁸ (...) entre el fang i la fosca, per llòbrecs senders i freds espais oberts (2011: 214-215).

²²⁹ Va ser aleshores, per primer cop, que Oliver, gairebé boig de pena i de terror, va veure que l'escalament i el robatori, si no l'assassinat, eren l'objecte de l'expedició. Va ajuntar les mans i involuntàriament va proferir una ofegada exclamació d'horror. Se li va posar un tel als ulls i li va venir una suor a la cara cendrosa; les cames se li van segar i va caure de genolls (2011: 221-222).

Tot i que Oliver prega que el deixin marxar, els lladres, amenaçant-lo de mort, l'obliguen a entrar, tot indicant-li que l'únic que ha de fer és obrir la porta d'entrada. Oliver, malgrat les amenaces, *had firmly resolved that, whether he died in the attempt or not, he would make one effort to dart up-stairs from the hall, and alarm the family*²³⁰ (1992: 163). El menut puja decidit les escales a la recerca d'ajuda; de sobte, dues figures atemorides apareixen al replà carregades amb una escopeta i disparen un tret, ferint Oliver. El petit, arrosegant les cames maldestrament, aconsegueix sortir pel finestral, i collit per Sikes, s'allunyen en direcció a la foscor del camp:

Then came the loud ringing of a bell, mingled with the noise of fire-arms, and the shouts of men, and the sensation of being carried over uneven ground at a rapid pace. And then, the noises grew confused in the distance; and a cold deadly feeling crept over the boy's heart; and he saw or heard no more²³¹

(1992: 164)

Som de nou al barri de Fagin, a Londres. El jueu rau ajagut davant del foc, pensarós. De cop, algú pica a la porta: és Toby Crackit, company d'en Sikes. Fagin, només veure'l, li pregunta per Oliver, i aquest respon que Sikes el va abandonar al voral del camí ral, prop de la barraca de Cherstey, qui sap si viu o mort: *The Jew stopped to hear no more; but uttering a loud yell, and twining his hands in his hair, rushed from the room, and from the house*²³² (1992: 183). Prest surt de casa i recorre els carrers de la ciutat fins arribar a la taverna d'*Els Esguerrats*, un tuguri ombrívol i tenebrós on es reuneix tota la delinqüència del barri, i pregunta al taverner si Monks és allà. El taverner confirma que no ha vingut; Fagin, amb els nervis a flor de pell, abandona la taverna i es dirigeix a casa d'en Sikes, on troba Nancy. Fagin pregunta si Sikes ha tornat i si hi ha alguna novetat sobre la situació d'Oliver. Aquesta no sap on són però espera que el noi ja sigui mort i *out of harm's way, and out of yours*²³³ (1992: 190).

Fagin, veient l'estat embriac i violent de Nancy, retorna a casa on es troba amb Monks, que l'espera impacient. Ambdós es reclouen en una de les habitacions i discuteixen sobre la situació del petit Twist. Monks adverteix Fagin que el pacte convingut era convertir Oliver en un escurabutxaques, com l'*Aranya* o Bates; Fagin intenta justificar-se tot responent que *he*

²³⁰ (...) havia resolt fermament que, tant si moria en la temptativa com no, faria un esforç per llançar-se escales amunt i alarmar la família (2011: 224).

²³¹ Aleshores va sentir el dring agut d'una campaneta, barrejat amb el soroll de les armes de foc, i els crits dels homes i la sensació que el duïen per un terreny desigual a un pas ràpid. Després les remors es van perdre en la distància, i una sensació freda i mortal es va anar emparant del cor del noi; i ja no va veure ni va sentir res més (2011: 224).

²³² El jueu no va voler escoltar res i, fent un esgarip terrible i recargolant-se els cabells amb les mans, va sortir corrent de l'habitació i de la casa (2011: 249).

²³³ (...) alliberat del camí del mal i de tots vosaltres (2011: 259).

*was not like other boys in the same circumstances (...) I had nothing to frighten him with; which we always must have in the beginning, or we labour in vain*²³⁴ (1992: 193). De sobte, Monks creu albirar entre la foscor una ombra; espaordit per l'amenaça que algú hagi pogut escoltar la conversa, el sinistre convidat de Fagin ordena registrar pam a pam l'estança. Però tot i l'acurada cerca, cap dels dos personatges troba evidències d'aquella ombra amenaçadora; així doncs, decideixen retirar-se, confiant trobar Oliver i retornar-lo sota el control del jueu.

El relat ens condueix de nou a la barraca de Cherstey; allà trobem Oliver, estiral en un voral del camí ral, inconscient per la ferida de bala i abandonat pels seus companys. Només sortir el sol, Oliver obre els ulls desorientat i inspecciona el voltant. Amb grans esforços el petit s'aixeca i arrossega els peus fins el portal d'una casa propera; acte seguit, truca a la porta i cau desmaiat. Un dels majordoms obre la porta i veu la criatura a terra; de seguida el cull i el trasllada a una de les habitacions de la casa. La mestressa d'aquesta, que rep el nom de Maylie, i la seva neboda de disset anys, Rose, acompanyades pel doctor de confiança de la família, el senyor Losberne, entren a l'estança per veure en primera persona aquell petitó. Ambdues queden astorades, car no poden concebre que aquell menut de rostre angelical, càndid i innocent, pugui ser el suposat lladre de la nit anterior. El doctor, escèptic amb la visió de les innocents dames, respon que *vice (...) takes up her abode in many temples; and who can say that a fair outside shall not ensbrine her?*²³⁵ (1992: 217). Rose, incrèdula amb aquella dolorosa reflexió del doctor, contesta a la seva tia Maylie:

But even if he has been wicked (...), think how young he is; think that he may never have known a mother's love, or the comfort of a home; that ill usage and blows, or the want of bread, may have driven him to herd with men who have forced him to guilt. Aunt, dear aunt, for mercy's sake, think of this, before you let them drag this sick child to a prison, which in any case must be the grave of all his chances of amendment²³⁶

(1992: 217)

La senyora Maylie, compassiva amb el petit menut, decideix mantenir-lo sota la seva protecció i permet que el doctor l'atengui i li curi la ferida. Passats uns dies de repòs, el petit Oliver desperta, i animat pel senyor Losberne, decideix relatar la seva miserable vida a l'hospici, l'horror viscut a la ciutat de Londres a mans de Fagin i els seus sequaços, i l'intent de robatori

²³⁴ (...) ell no era com els altres nois en les mateixes circumstàncies (...) Jo no tenia res per espantar-lo, que és el que es fa sempre al començament, ja que si no es fa així és treballar en va (2011: 263).

²³⁵ El vici (...) habita en molts temples, i qui pot dir que una bella façana no el pugui hostatjar? (2011: 296).

²³⁶ Però encara que hagi estat dolent (...) pensi que és molt jove, pensi que potser no ha conegut mai l'amor d'una mare, o les comoditats d'una llar, i que els cops i els maltractaments o la manca de pa el poden haver portat a ajuntar-se amb homes que l'han forçat al crim. Tia, estimada tia, per l'amor de Déu, penseu-hi abans de deixar arrossegar aquest noi malalt a una presó, que en qualsevol cas serà la tomba de totes les seves probabilitats d'esmenar-se (2011: 296).

de la nit anterior per part de Sikes. Ambdues dones, un cop informades del passat del noi, i afligides per la desgraciada vida d'aquest, decideixen fer-se càrrec d'ell.

Poc a poc, Oliver es va refent de les ferides i és acompanyat a Londres pel doctor, a fi efecte de trobar-se amb el senyor Brownlow i la senyora Bedwin; però quan ambdós arriben a la mansió de Pentonville, la serventa els indica que el senyor ha marxat a les Antilles:

The hope of eventually clearing himself with them, too, and explaining how he had been forced away, had buoyed him up, and sustained him, under many of his recent trials; and now, the idea that they should have gone so far, and carried with them the belief that he was an impostor and a robber (...) was almost more than he could bear²³⁷

(1992: 236-237)

Retornats de nou a la casa de Cherstey, i després de quinze dies d'aquell succés, la senyora Maylie i Rose decideixen traslladar-se tots junts a una bonica casa al camp, on Oliver experimentarà, per fi, aquella felicitat que havia viscut breument a casa del senyor Brownlow:

Oliver, whose days had been spent among squalid crowds, and in the midst of noise and brawling, seemed to enter on a new existence there (...)

It was a happy time. The days were peaceful and serene; the nights brought with them neither fear nor care; no languishing in a wretched prison, or associating with wretched men; nothing but pleasant and happy thoughts²³⁸

(1992: 238)

Passat un cert temps, un succés trasbalsa la tranquil·la vida dels integrants de la casa quan Rose emmalalteix de forma severa. La senyora Maylie demana a Oliver que s'apropi al poble i envii dues cartes, una al doctor i una altra al seu fill Harry. Oliver arriba a l'hostal i entrega les cartes; de cop es gira i topa accidentament amb un home alt, embolicat en una capa; aquest, fora de sí i amb el puny alçat, cau de sobines a terra. Oliver s'allunya per buscar ajuda però quan retorna a l'escenari l'home ja ha desaparegut.

Després de dies de temença per la vida de Rose, aquesta millora ostensiblement gràcies a les cures de la senyora Maylie i del seu fill Harry, acabat d'arribar de Londres. Una nit, Oliver és a la biblioteca de la casa lleugerament adormit. De sobte,

²³⁷ L'esperança de justificar-se finalment amb ells i d'explicar com havia estat segrestat l'havia animat i sostingut en moltes de les seves proves recents, i ara la idea que se n'havien anat tan lluny i s'havien endut amb ells la creença que ell era un impostor i un lladre (...) era gairebé més del que podia suportar (2011: 320-321).

²³⁸ Oliver, que havia passat els seus dies anteriors entre gent miserable i enmig del soroll i l'aldarull, semblava que allà havia entrat en una nova existència (...)

Va ser un temps feliç. Els dies eren tranquils i serens, i les nits no comportaven temences ni preocupacions – de llanguir en una miserable presó o d'associar-se amb homes miserables–; només hi havia pensaments agradables i feliços (2011: 322).

(...) the air became close and confined; and he thought, with a glow of terror, that he was in the Jew's house again. There sat the hideous old mand, in his accustomed corner, pointing at him, and whispering to another man, which his face averted, who sat beside him (...)

Good Heaven! what was that, which sent the blood tingling to his heart, and deprived him of his voice, and of power to move! There – there – at the window – close before him – so close, that he could have almost touched him before he started back: with his eyes peering into the room, and Meeting his: there stood the Jew! And beside him, white with rage or fear, or both, were the scowling features of the very man who had accosted him in the inn-yard²³⁹

(1992: 256)

Els crits de socors del petit Twist alerten Harry, que es persona a l'estança, i després d'escoltar el relat d'Oliver, surt rabent a la cacera dels dos bergants. Malgrat regirar pam a pam els camins exteriors no troben indicis de petjades ni marques, i arriben a la conclusió que tot plegat podria haver estat un malson producte de l'amarg record del passat.

Paral·lament, a Londres, Monks es troba amb el senyor Bumble, l'agutzil de l'hospici, sabedor que l'esposa d'en Bumble posseeix certa informació transcendental sobre la mort de la mare d'Oliver. Reunits els tres protagonistes en una barraca de mala mort, l'esposa de Bumble confessa que la mare d'Oliver, just abans de morir, li havia entregat un petit escapulari d'or amb el nom d'Agnes gravat en lletres d'or, a fi efecte que, en un futur, li retornés al seu fill. Al mateix moment d'aquesta conversa, Fagin, l'*Aranya*, Nancy i Sikes es troben al pis d'aquest, assaguts i repassant la fortuna robada aquell mateix dia. Sikes, enfurismat, li reclama a Fagin una quantitat de diners que el jueu no té allí, però sí a casa. Sikes, que no es refia del jueu, ordena Nancy que acompanyi Fagin a casa seva. En arribar-hi es troben amb Monks, que ja l'espera. Ambdós personatges s'allunyen de la jove per parlar dels seus assumptes, però Nancy, parant l'orella, aconsegueix escoltar espordida el pèrfid pla que ambdós malignes personatges li han reservat a Oliver, i decideix viatjar cap al districte més ric de la ciutat, a la mansió de la senyoreta Rose. Un cop allà, prega insistentment la presència de Rose; al cap d'una estona, aquesta accepta l'audència amb Nancy, la qual es presenta d'aquesta manera:

²³⁹ (...) l'aire es va fer resclosit i dens, i ell va pensar amb un espasme de terror que tornava a ser a casa del jueu. L'horrible vell seia allà, al seu racó habitual, assenyalant-lo a ell i parlant a cau d'orella a un altre home que, amb la cara girada, seia al seu costat (...)

Déu meu! Què era allò que li va glaçar la sang a les venes i el va deixar sense paraules i sense poder-se moure? Allà, allà mateix, a la finestra, davant seu, tan a prop que el podia haver tocat abans de fer-se enrere, amb els ulls espiant dintre la cambra i trobant-se amb els seus, hi havia el jueu. I al seu costat, blanc de ràbia o de por, o totes dues coses alhora, hi havia el rostre horrible de l'home amb qui havia topat al pati de l'hostal (2011: 345).

(...) I am the girl that dragged little Oliver back to old Fagin's, on the night he went out from the house in Pentoville (...)

I am the infamous creature you have heard of, that lives among the thieves, and that never from the first moment I can recollect my eyes and senses opening on London streets have known any better life, or kinder words than they have given me, so help me God!²⁴⁰

(1992: 302)

Nancy continua amb el relat del diàleg entre Monks i Fagin, a casa d'aquest últim:

Some time ago, and soon after Oliver was put into your House on the night of the robbery, I – suspecting this man – listened to a conversation held between him and Fagin in the dark. I found out, from what I heard, that Monks (...)

had seen him accidentally with two of our boys on the day we first lost him, and had known him directly to be the same child that he was watching for (...)

A bargain was struck with Fagin, that if Oliver was got back he should have a certain sum; and he was to have more for making him a thief, which this Monks wanted for some purpose of his own²⁴¹

(1992: 303)

Rose pregunta a Nancy sobre el pròposit dels malvats plans de Monks, i la jove li respon: *So the only proofs of the boy's identity lie at the bottom of the river, and the old hag that recieved them from the mother is rotting in her coffin*²⁴² (1992: 303). Però el que més traspalsava de tota la declaració són les últimes paraules que Monks havia dirigit al vell jueu: *In short, Fagin (...), Jew as you are, you never laid such snares as I'll contrive for my young brother, Oliver*²⁴³ (1992: 304). Nancy, un cop acabat el seu discurs, decideix retornar a casa de Sikes abans que desperti sospites.

Rose, traspalsada per les declaracions de Nancy, s'ajeu en una butaca de la sala d'estar, tot cavilant i reordenant el que ha escoltat; no para atenció en l'arribada sobtada d'Oliver, que amb una emoció inusitada l'informa que creu haver vist la figura del senyor Brownlow pels

²⁴⁰ Jo sóc la noia que va arrossegar altra vegada Oliver a casa de Fagin, el vell jueu, la nit que ell va sortir de la casa de Pentonville (...)

Jo sóc la criatura infame de qui heu sentit parlar, que viu entre lladres i que des que recorda haver obert per primera vegada els ulls i els sentits pels carrers de Londres, no ha conegut una vida millor ni paraules més amables que les que ells li han donat. Que Déu tingui pietat de mi! (2011: 404).

²⁴¹ Fa algun temps, poc després que obliguessin Oliver a entrar a casa vostra la nit del robatori, jo, sospitant d'aquest home, vaig escoltar a les fosques una conversa que va tenir amb Fagin. Vaig descobrir, pel que deien, que Monks (...)

l'havia vist per casualitat amb dos dels nostres nois el dia que el vam perdre per primer cop, i havia sabut de seguida que era el mateix noi que buscava (...)

Va fer un pacte amb Fagin i li va dir que si recuperava Oliver li donaria una certa quantitat de diners, i encara en rebria més si aconseguia fer-ne un lladre, la qual cosa Monks volia per a algun fi particular seu (2011: 405).

²⁴² «Així doncs, l'única prova de la identitat del noi es al fons del riu, i la vella bruixa que la va rebre de la seva mare es podreix dins del seu taüt» (2011: 406).

²⁴³ En resum, Fagin (...) jueu com ets, mai no has parat paranys com els que ja posaré per al meu germanet Oliver (2011: 406).

carrers de Londres. Immediatament, els dos amics prenen un carruatge en direcció a la mansió del distingit senyor. Davant la porta d'entrada, Rose prega a Oliver que resti dins del carruatge mentre ella accedeix a l'interior de la mansió i parla amb Brownlow. Un cop es saluden, Rose li diu el següent:

I shall surprise you very much, I have no doubt (...); but you once showed great benevolence and goodness to a very dear young friend of mine, and I am sure you will take an interest in hearing of him again (...) Oliver Twist you knew him as²⁴⁴

(1992: 310)

Brownlow, en sentir el nom d'Oliver, queda en estat de xoc. Rose continua el relat reproduint fil per randa les males experiències que el petit havia viscut des del dia que havia sortit de casa d'ell, el qual, astorat per la terrible història, prega a Rose que l'indiqui on es troba el menut i quan aquesta li indica, baixa les escales i accedeix al carrer per retrobar-se amb Oliver. Després d'aquest feliç retrobament, i mentre Oliver és atès per la senyora Bedwin, Rose i Brownlow segueixen parlant en una sala adjacent. Rose li trasllada les sorprenents declaracions de Nancy i els pèrfids plans de Monks. Brownlow, un cop assabentat, considera imprescindible rescabalar la figura del petit Oliver, desemmascarar el propi Monks i engarjoliar per sempre Fagin i Sikes. Però perquè tots aquests fets es puguin dur a terme, resulta imprescindible l'ajuda de Nancy.

Brownlow i Rose aconsegueixen organitzar una trobada clandestina amb la jove Nancy, lluny de la mirada del jueu i del perillós Sikes; aquesta trobada es duu a terme al pont de Londres, a tocar de tres quarts de dotze de la nit, una nit solitària, especialment fosca i llòbrega:

The church clocks chimed three quarters past eleven, as two figures emerged on London Bridge. One, which advanced with a swift and rapid step, was that of a woman who looked eagerly about her as though in quest of some expected object; the other figure was that of a man, who slunk along in the deepest shadow he could find, and, at some distance, accommodated his pace to hers: stopping when she stopped (...) At nearly the centre of the bridge, she stopped. The man stopped to²⁴⁵

(1992: 347)

²⁴⁴ Sens dubte us causaré una gran sorpresa (...), però vós una vegada vau mostrar una gran benvolença i bondat envers un jove amic meu i estic segura que us interessarà tenir notícies seves (2011: 414).

²⁴⁵ El rellotge de l'església tocava tres quarts de dotze quan dues figures van emergir sobre el pont de Londres. Una, que avançava amb un pas lleuger i ràpid, era la d'una dona, que mirava ansiosa al seu voltant, com si busqués alguna cosa esperada; l'altra figura era la d'un home, que s'esmunyia per les ombres més espesses que podia trobar, i que, a certa distància, acomodava el seu pas al d'ella, aturant-se quan ella s'aturava (...) Gairebé al mig del pont, ella es va aturar. L'home també es va aturar (2012: 461).

De seguida, un carruatge s'atura enmig del pont i dues figures emergeixen del seu interior. Nancy s'atura i espera l'arribada d'aquestes, les quals veu avançar silenciosament pel pont. Un cop s'ajunten, Nancy, sense obrir boca, els dirigeix cap a una petita escala lateral. Brownlow queda sorprès: (...) *for what purpose can you have brought us to this strange place? Why not have let me speak to you, above there, where it is light, and there is something stirring, instead of bringing us to this dark and dismal hole?*²⁴⁶ (1992: 349). Nancy el mira amb una expressió de temor i respon: *I have such a fear and dread upon me to-night that I can hardly stand (...) Horrible thoughts of death, and shrouds with blood upon them, and a fear that has made me burn as if I was on fire, have ben upon me all day*²⁴⁷ (1992: 349-350). Brownlow considera que aquelles manifestacions d'inseguretat no són més que imaginacions d'una jove desvalguda; però a Nancy la intuïció no l'enganya: amagat rere mirades dels tres personatges una ombra sinistra para atent l'orella. Aquella ombra és ni més ni menys que la d'en Noah Claypole, l'aprenent de bagulaire del senyor Sowerberry, tot just arribat a Londres després de cometre un robatori a casa del mateix senyor; casualment, el jove Claypole s'havia trobat amb Fagin, i aquest, veient el potencial delictiu del jove, li havia encarregat seguir Nancy, intuïnt que darrere la joveneta s'hi amagava quelcom de contraproductiu per als seus interessos.

Afortunadament per a en Claypole, els sentits de la jove Nancy es relaxen quan Rose la calma amb el seu particular candor i el senyor Brownlow l'interpel·la per saber de primera mà les intencions de Monks, i àdhuc conèixer el seu amagatall. Nancy els dona el nom i la situació de la taverna que Monks freqüenta, i també els descriu els trets físics del misteriós personatge.

Brownlow està tan agraït per la informació que ofereix a la jove confident una escapatòria d'aquell indret cap a un país estranger, lluny del perill; però Nancy no ho accepta: res podrà convèncer-la d'abandonar aquell món al qual hi ha estat encadenada des que va néixer. Només l'esperança de rescabalar la vida del petit Twist, que res ha fet per capbussar-se en la maldat, la tranquil·litza d'haver fet una bona obra. Amb aquests pensaments, els tres interlocutors s'acomiaden, per no veure's mai més.

La reunió clandestina, evidentment, comporta fatals conseqüències per la vida de la jove Nancy, un cop Claypole retorna a casa de Fagin. En aquell petit pis de mala mort, Sikes és informat pel jueu de la traïció perpetrada per la seva estimada Nancy; encegat d'ira, el rebentapisos retorna a casa seva i assassina brutalment la seva companya.

²⁴⁶ (...) per què ens ha dut a aquest lloc tan estrany? Per què no m'ha deixat parlar-li allà dalt, on hi ha claror i una mica de moviment, en lloc de dur-nos a aquest forat trist i llòbrec? (2011: 464).

²⁴⁷ (...) tinc una por tan gran aquesta nit que amb prou feines em puc aguantar dreta (...) Tot el dia m'han dominat pensaments horribles referents a la mort, a mortalles tacades de sang, i una por que m'ha fet cremar com si estigués damunt de brases (2011: 464).

Sikes, davant l'atrocitat comesa, intenta fugir del seu cau i abandona temporalment la ciutat. Lluny de Londres escolta de veu d'uns desconeguts l'assassinat comès per ell al barri de Spitafilelds; espantat davant la possibilitat que el puguin reconèixer,

He went on doggedly; but as he left the town behind him, and plunged into the solitude and darkness of the road, he felt a dread and awe creeping upon him which shook him to the core. Every object before him, substance or shadow, still or moving, took the semblance of some fearful thing; but these fears were nothing compared to the sense that haunted him of that morning's ghastly figure following at his heels (...) He could hear its garments rustling in the leaves, and every breath of wind came laden with that last low cry. If he stopped it did the same (...)

At times he turned, with desperate determination, resolved to beat this phantom off, though it should look him, dead; but the hair rose on his head, and his blood stood still²⁴⁸

(1992: 367-368)

El terror viscut en aquell indret fosc de les afores de la ciutat l'abraona de tal forma que decideix impulsivament retornar a les llums de Londres, pensant que almenys allà podrà parlar amb algú i resguardar-se en un bon amagatall.

D'ençà la seva fugida, molts esdeveniments s'han anat succeint sense ell saber-ho. En primer lloc, Monks ha estat apressat i desemmascarat, i se n'ha descobert per fi el seu vertader nom: Edward Leeford, fill d'un gran i vell amic del senyor Brownlow. Aquest home, quan Monks encara era molt jove, s'havia separat de la seva mare i s'havia ajuntat amb la mare d'Oliver, Agnes Fleming. Tanmateix, el senyor Leeford no arribaria a veure el seu fill petit; i abans de morir, havia redactat un testament per als dos fills on incloïa una clàusula molt golosa pels interessos del seu primogènit Edward: si el recent nascut era nen, només tindria la seva part de l'herència si no mostrava, durant la minoria d'edat, cap acte de deshonor, vilesa o covardia que embrutés el cognom familiar. Monks, doncs, sabedor d'aquesta clàusula, posà tots els seus esforços perquè Oliver caigués en males mans, com les de Fagin, i d'aquesta manera s'acomplís la tan desitjada clàusula. Però el que no sabia Monks era que, per una casualitat del destí, Oliver havia anat a parar a mans del senyor Brownlow, íntim amic del seu pare, Edwin Leeford.

²⁴⁸ Avançava amb pas ferm, però quan va haver deixat el poble enrere i es va endinsar en la soledat i la foscor del camí, es va sentir dominat per una basarda i un espaordiment que el sacsejaven fins al moll dels ossos. Cada objecte que se li posava al davant, matèria o ombra, quiet o en moviment, adquiria l'aspecte d'alguna cosa paorosa, però aquestes pors no eren res comparades amb la sensació que aquella figura del matí el perseguia estalonant-lo (...) Podia sentir com la seva roba feia fressa en fregar les fulles, i cada bufada de vent venia carregada amb aquell últim crit ofegat. Si s'aturava, ella feia el mateix (...)
De vegades es girava amb una determinació desesperada, decidit a abatre aquell fantasma, encara que hi perdés la vida, però els cabells se li eriçaven i la sang se li glaçava (2011: 489).

En segon lloc, Sikes descobreix que Fagin ha estat engarjolat i sentenciat a mort. Aquesta notícia l'obté per Toby Crackit, al pis franc d'aquest últim, situat a l'illa de Jacob. Sikes hi arriba sense saber que la policia i una munió de ciutadants exaltats, coneixedors de l'assassinat de la jove Nancy, l'han seguit fins allà. Sikes, veient-se en un atzucac, intenta saltar des de la teulada de l'edifici ajudat d'una corda, però quan creu estar salvat, la corda se li entortolliga al coll i l'ofega fins a la mort.

Poc després d'aquests aconteixements, Oliver, Rose i Brownlow, viatgen a l'hospici on Oliver havia viscut de ben petit; els acompanya Monks, disposat a signar un document on quedava restablerta la identitat d'Oliver. En aquesta reunió també hi són presents el senyor Bumble i la seva esposa, els quals confessen haver robat el medalló, pertanyent a la mare d'Oliver, i amb la imatge d'ella i del senyor Leedord, i àdhuc un anell d'or, pertinences totes elles que havien a Monks perquè aquest els destruís. Monks també confessa haver espiat en dues ocasions Oliver quan aquest era a casa de la senyora Maylie: primer a l'hostal del barri, quan Oliver s'hi havia traslladat per enviar dues cartes urgents a Harry i al doctor Losberne; i posteriorment, a la mateixa llar de la senyora Maylie, quan en una nit funesta, Oliver havia cregut veure per la finestra de la biblioteca les figures de Fagin i del propi Monks.

Finalment, Monks, a petició del senyor Brownlow, fa una última confessió que deixa als implicats totalment astorats: la senyoreta Rose no és neboda de la senyora Maylie, sinó germana d'Agnes Fleming, i tieta d'Oliver, la qual havia quedat orfe quan el pare de les dues noies havia mort, i havia estat adoptada per la senyora Maylie.

En l'últim capítol, els lectors som coneixedors del destí que depara a tots els actors d'aquesta història: Rose i Harry Maylie es casen i s'instal·len amb la senyora Maylie en una bonica mansió; Monks rep una part de l'herència de mans del senyor Brownlow i es trasllada al Nou Món, on mor anys després a causa d'un atac; el senyor Brownlow s'afilla Oliver i ambdós viuen prop dels seus amics; Noah Claypole, indultat gràcies a declarar contra Fagin, acaba treballant de confident per la policia; el senyor i la senyora Bumble, privats dels seus càrrecs, acaben asilats al mateix hospici que abans havien regentat; per últim, Charley Bates, horroritzat pel crim que havia comès Sikes, decideix girar l'esquena al passat de lladre i es trasllada a Northampton, on es dedica a la ramaderia.

Hem resumit la novel·la d'Oliver Twist de la manera més intel·ligible possible com a pas previ a analitzar la representació de l'espai de la ciutat londinenca que ens proposa l'autor, de la qual hem pogut observar alguns dels seus aspectes, així com els elements que configuren les *restitucions de sentit* envers la representació de l'espai, i en connivència amb la construcció de la identitat subjectiva. Aquesta anàlisi té per objectiu descabdellar la representació d'una metròpoli londinenca caracteritzada per dues cares: la primera, de caràcter feréstec, solitària i violenta, i la segona, de caràcter familiar i lluminós.

Pel que fa a les *restitucions de sentit* analitzarem la innocència, la bondat i la benvolença, i incidirem en elements com la comunicació, entesa clau identitària de la societat decimonònica, l'estructuració espacial i social dels barris burgesos enfront el caos dels barris marginals, i la funció del melodrama, l'humor i la pantomima com a mecanismes restitutius. Emprarem, com ja hem fet a les anteriors macroseqüències, alguns fragments del text que ja han estat exposats al resum de l'obra; aquests, per no entorpir la lectura, seran només extrets les de la versió en català de 2011 traduïda per Pau Romeva.

7.2 [La representació espacial a *Oliver Twist*](#)

George Robert Gissing apuntava a la introducció de la versió anglesa d'*Oliver Twist* de 1900 editada per Rochester que “Londres es como un lugar de miserable misterio y terror, de lo inexorablemente grotesco, de oscuridad laberíntica y de fantástica fascinación” (cit. a Williams 2001:280). L’afirmació de Gissing és molt interessant pel seu contingut, ja que reuneix en dues frases els elements que definirien la representació espacial de la ciutat decimonònica de Londres, i àdhuc la relació intrínseca entre aquesta representació espacial i les emocions i els sentiments dels personatges. D’aquests elements, tres estan relacionats amb les emocions: el misteri, el terror, i la fascinació. La resta de conceptes formarien part d’un embolcall atmosfèric que propicia aquestes emocions, i que les considerem recreacions espacials que condicionen les percepcions dels personatges i la recepció posterior dels lectors. Aquests elements són la miserabilitat, el grotesc, l’obscuritat, el laberint, i la fantasia.

Oliver Twist és, seguint l’afirmació de Gissing, una novel·la fosca, boirosa, marcada profundament pel misteri i el terror, farcida de personatges de tota índole, encisadors, cànids, tendres, però també ridículs, grotescs, misteriosos, i terrorífics, agombolats dins d’una ciutat fantàstica, vista alhora “como un animal destructor, como un monstruo, que está muy por encima de la escala humana” (Williams 2001: 209). Els escenaris de l’obra són principalment urbans, i es concentren d’una manera especial sobre la cultura popular característica de la societat industrial amb la qual el propi Dickens compartí vivències i experiències comunes. L’esforç literari de Dickens, emperò, plasma un nou tipus de ciutat entesa ara com a fet social i com a paisatge humà, i on el món físic i el món humà rauen interconnectats; com ha observat Williams: “En Dickens, el mundo físico no se presenta jamás desconectado del mundo humano. Es parte de su hacer, de su fabricación, de su interpretación” (Williams 1997: 47).

Dickens, doncs, observa la ciutat i elabora amb paciència una història on aquest espai urbà, caracteritzat moralment enfront el marc d’una rica paleta d’espais, cases, camins i ciutats, gràcies al rastre que els moviments humans deixen rere seu, moldeja els personatges que es mouen entre les seves entranyes. L’autor, en aquest sentit, construeix un escenari urbà

“contaminado ya por un clima imposible y una caótica y creciente agitación industrial de sus calles, en su tráfico. El espacio de la novela sobrevuela el ámbito de la gran ciudad, se adentra en el territorio” (Llorente 2014: 201).

Per entendre la representació de l'espai a l'obra d'*Oliver Twist* hem d'escoltar a Pietro Citati. A *El mal absoluto*, l'assatjista italià, basant-se en la representació de la ciutat de Londres a les novel·les de Charles Dickens, ofereix un meravellós *travelling* cinematogràfic a través de la mirada d'una de les gran figures arquetípiques de la modernitat urbana, el vagabund:

Los vagabundos llegados de todas las partes del mundo divisaban desde la lejanía una especie de aura rojiza y sobrenatural sobrevolando los edificios de Londres. Después se paraban y, en las últimas horas de la noche, contemplaban con temor la ciudad que se extendía ante ellos, como si presintieran que sus sufrimientos no serían más que una gota de agua en el mar, un gran de arena en la playa. Serían engullidos en alguna parte de su inmensidad y no regresarían nunca; serían carne para los hospitales, los cementerios, las prisiones, el río, la fiebre, la locura, el vicio y la muerte. Al amanecer, Londres parecía dichosa en medio de la luz que la envolvía. Los rayos del sol iluminaban los sueños, los pájaros se volvían inquietos en sus jaulas (...), las flores abrían sus ojos delicados hacia la claridad, los carruajes llevaban a los clientes hacia los mercados de la ciudad. Los vagabundos miraban fascinados el torbellino de movimiento y ruido, aquel ardiente y continuo río de vida que pasaba con la misma indiferencia por delante de tiendas, palacios privados, prisiones, iglesias, mercados, riqueza y pobreza, bien y mal, semejante al río turbio que discurría paralelo.

¡Qué poco duraba el milagro de la luz! Mientras se hacía de día, el velo impenetrable de la niebla se iba extendiendo sobre las cosas y la noche volvía a hacerse densa. Una niebla amarilla oscura cubría todo Londres y se iba volviendo cada vez más marrón, hasta convertirse en el color negro óxido del corazón de la City. Si el pálido disco solar se mostraba entre los jirones de la niebla, parecía extenuado y muerto para siempre. Después caían las tardes grises y polvorientas y disipaban toda esperanza. Las torres, las agujas, las chimeneas, los campanarios de muchas iglesias, rodeados y oprimidos por las casas, estaban sucios como el cielo que se cernía sobre ellos, el polvo se metía en los ojos, debajo de la piel, un portero melancólico barría las basuras, y las personas y las cosas parecían restos de un naufragio. Entonces los vagabundos comprendían que aquella embriagadora impresión de vida era ilusoria

(Citati 2006: 250-251)

Aquesta potent recreació cinematogràfica de la ciutat de Londres la podem veure plasmada en dues imatges fotogràfiques, realitzades el mateix segle XIX, on apreciem, amb tota la seva esplendor, al poder irredimible de la boira:



Ambdues imatges també ens transporten a una fantàstica seqüència cinematogràfica on la bruma s'extenia arreu de l'enquadrament:



La imatge que veiem aquí, clarament influenciada per les fotografies anteriors, correspon al film de Robert Stevenson, *Mary Poppins* (1964). En ella, talment com si fos una pintura realista, observem una postal espectacular de la ciutat, vista des de les teulades de les cases de Londres. Aquestes, lleument il·luminades per un sol moribund que va desapareixent entre el fum de les xemenes, queden impregnades per un cel cobert de brumes que difuminen els contorns de les llars londinenques.

Les tres imatges de la ciutat de Londres queden perfectament plasmades a *Oliver Twist*, principalment en dues zones concretes de la ciutat on succeeix la trama, dues cares antagòniques, que tanmateix, es retroalimenten a través de les seves diferències: l'*East End* i el *West End*. Dickens, aprofitant aquest espai geogràfic, construeix una ciutat bicèfala a través de la descripció perceptiva i emocional dels carrers que conformen les dues zones geogràfiques del relat, i alhora incideix amb una precisió quasi bé mil·limètrica sobre les respectives estructures que els conformen, i que es mouen entre el caos i l'ordre, la nit i el dia, la soledat i la comunitat –perfectament marcades en el plànol social, moral, i àdhuc en la pròpia construcció narrativa, com bé ha defensat Moretti (2001). Nancy West ha resumit d'una forma excel·lent aquesta dualitat espacial, reflectida a la novel·la d'*Oliver Twist*, on queden representats ambdós barris de la gran metròpoli industrial de Londres:

Oliver Twist comprises many conflicting or incongruous elements and forces. The most obvious of these is, of course, the two camps of good and evil as represented by the Maylies and Brownlow on the one hand and Fagin and his gang on the other; others include realism and supernaturalism, dream and reality, darkness and light, open pastoral and crowded city, anguish and contentment, youth and old age, birth and death or near-dying, and innocence and corruption. As Steven Marcus observes (*Dickens: From Picknick to Dombey*, 1965), at first glance it seems that there is a distinct separation between most of these pairs of opposites, so much so that a traditional reading of the novel posits a clear demarcation between the realms of goodness and wickedness

(West 1989: 43)

Aquesta polièdrica representació espacial de la ciutat londinenca no només queda plasmada des dels carrers que conformen el seu entramat urbà, sinó que també juguen un paper fonamental les llars on es desenvolupa l'acció de la novel·la:

Dickens practica con frecuencia una mirada sobre las casas, habitadas o vacías, abandonadas por sus habitantes, o modeladas como espejo de sus caracteres y biografías. Las casas de Dickens dan para un completo tratado que relacione cada ser humano con su madriguera

(Llorente 2014: 198)

En efecte, els edificis que conformen la ciutat són, per sí mateixos, personatges del relat, i esdevenen el mirall on les diferents identitats s'hi reflecteixen i s'hi identifiquen. Cal incidir que aquests edificis també remarquen les ambivalències de les zones de la ciutat a les quals estan inscrites.

L'autor, al llarg de l'obra, ens va mostrant petits retalls d'aquests dos barris, descrits meravellosament a través de la figura d'un narrador omniscient, però també gràcies a la presència dels elements que conformen ambdues realitats espacials. Aquest nivell dimensional, lligat a altres instàncies narratives com el temps i els personatges, permet recrear l'espai físic i geogràfic, però també un espai social on es desenvolupa l'existència de les diverses figures novel·lesques, un espai psicològic que posa de relleu la consciència dels personatges, i una profunda representació de l'espacialitat arquitectònica i antropomòrfica de la ciutat. Però la figura del narrador no és l'únic recurs, també prenen especial rellevància dos fenòmens naturals i artificials com la llum i la boira, que es projecten de manera magistral en ambdós barris, i que exerceixen un protagonisme fonamental en les vides i accions que es desenvolupen a l'interior de les dues zones geogràfiques citades.

Els espais duals i antagònics representats a l'obra il·lustren una ciutat feréstega i amenaçadora, per una banda, i una ciutat benèvola i caritativa per l'altra. Dins d'aquests dos espais, dos barris prenen especial rellevància: *Saffron Hill* i *Pentonville*. L'autor, com hem pogut observar al resum de la novel·la, projecta una ciutat delimitada per uns contorns espacials, molt concrets i definits, que separen la seguretat i familiaritat d'un espai obert i lluminós representat pel *West End*, i aquells espais destructius i monstruosos, representats per l'*East End*, situats més enllà de tota escala humana individual, i que engoleixen voraçment les diminutes i intranscendents ànimes que s'aventuren a recórrer els seus lúgubres i angoixants dominis. Dins d'aquest darrer espai, evidentment més ric que l'espai lluminós del *West End*, Dickens construeix un escenari farcit d'imatges on “lo sombrío, lo negro, la niebla que impide que nos veamos unos a otros claramente; y que impide también que captemos la relación entre nosotros y nuestras acciones, entre nosotros y los otros” (Williams 1997:38). Aquesta zona feréstega de la ciutat la conformen els barris de *Saffron Hill*, *Bethnal Green* i *Spitafields*, llars de Fagin, Sikes, Monks, respectivament, dominats per un agrest laberint de carrers estrets i sinuosos on aquests personatges sinistres es mouen silenciosament “entre la niebla o la llovizna, recreándose en su imagen, inventando o reforzando un tópico sobre la atmósfera londinense” (Llorente 2014: 199).

Saffron Hill és un barri fosc, lúgubre i tenebrós dominat per la por i la soledat; la mirada de l'individu que creua els seus laberíntics carrers banyats pel clarobscur de les llums de gas és una mirada a la rereguarda, al passat que sempre arriba, però també és una mirada lateral, al perill que pot aparèixer des de qualsevol punt i en qualsevol moment. Com apunta amb encert John Bayley, i recull Gross, “the labyrinth of Saffron Hill and the clutches of the ogre Fagin, has a natural horror which engages our susceptibility to nightmare and regressive fear as few incidents in fiction do” (Gross 1976:37).

A la novel·la podem veure que la majoria de seqüències que tenen l'espai urbà de l'*East End* com a protagonista es produeixen a la foscor, inclosos els personatges que hi surten, com ja havia apuntat Graham Greene a *Machine world*, i recull Patten: “Fagin never appears on the daylight streets” (Patten 1989: 214). I el mateix succeeix amb els espais interiors, ruïnosos i angoixants, on aquests personatges sobreviuen, com defensa de nou Patten (1989: 214): “the house in which Oliver is incarcerated is the grave of former life: from its mouldering shutters, its panelled walls and cornices black with neglect and dust”.

Tots aquests espais urbans, abandonats “by their former owners, left to the infestation of the vermin that ply their trades by dark” (Patten 1989: 214), són solitaris i terrorífics. Observem alguns fragments on aquest espai amenaçador esdevé el protagonista.

Dickens fou un escriptor únic pel que fa a la descripció dels espais que conformen la ciutat. Aquest talent queda palès ja als primers capítols de la novel·la, quan Oliver, sota l'aprenentatge del senyor Sowerberry, experimenta per primer cop el moviment als carrers de la ciutat. Reproduïm el fragment:

Van caminar una estona per la part més atapeïda i populosa de la vila, i després, trencant per un carrer més brut i miserable que cap dels que havien passat, es van aturar a cercar la casa on s'havien d'adreçar. A banda i banda, les cases eren altes i grans, però molt velles i habitades per gent de la més pobra, com hauria denotat prou la descurança del seu exterior, sense el testimoniatge que oferia l'aspecte misteriós dels pocs homes i dones que, amb els braços plegats i els cossos arrupits, passaven de tant en tant (...) Algunes cases que a causa dels anys i la podridura perillaven de caure damunt del carrer, es repenjaven en enormes bigues apuntalades a les parets i fermament plantades al mig del pas; però fins i tot aquestes llodriueres ruïnoses semblaven escollides per a refugi nocturn d'alguns malaurats sense llar (...) El vial estava embassat i era pudent. Les mateixes rates, que es corrompien en la seva podridura, eren desfigurades per la fam

(2011: 56-57)

Aquesta propensió de Dickens per la descripció dels espais secundaris de la ciutat, “(...) las callejuelas, las encrucijadas que se contemplan desde las tabernas, sumidas en las atmósferas cotidianas, características de los lugares y curiosamente armónicas con los estados de ánimos de los transeúntes” (Llorente 2014: 198-199), s’accentua amb l’arribada a la gran metròpoli londinenca. Un fragment destacable té lloc quan Oliver accedeix per primer cop a la ciutat en companyia de Jack Dawkins, l’*Aranya*. Fixe’m-nos amb el fragment en qüestió:

Encara que Oliver tenia prou ocupada la seva atenció a no perdre de vista el seu guia, no es va poder estar de donar unes quantes llambregades a banda i banda del camí per on passaven. Un lloc més brut i miserable, no l’havia vist mai. El carrer era molt estret i fangós, i l’aire estava impregnat d’olors infectes. Hi havia moltes botiguetes, però l’únic article a la venda semblava que eren els munts de criatures que fins aquella hora de la nit s’arrossegaven entrant i sortint per les portes o marranejant des de dintre. Els únics llocs que semblaven pròspers eren les tavernes (...)

Passatges i patis coberts, que aquí i allà divergien del carrer principal, descobrien grups de cases, on homes i dones embriacs es rebolcaven materialment en la immundícia, i de diversos portals emergien amb precaució invidius grans i malcarats, per empendre, segons totes les aparences, expedicions no gaire caritatives ni innocents

(2011: 83-84)

El segon fragment que volem destacar té per protagonistes Oliver i Bill Sikes. En aquest capítol, recordem, ambdós personatges havien abandonat el pis del propi Sikes per dirigir-se a les afores de la ciutat, just quan despunta l’alba:

Era una matinada llòbrega, quan van sortir al carrer, amb pluja i vent fort i núvols foscos i tempestuosos (...). Hi havia una feble lluisor del nou dia al cel, però més aviat reforçava que no pas suavitzava la tenebrositat de l’escena, perquè l’ombrívola claror només servia per empal·lidir la que donaven els fanals del carrer, sense posar tintes més càlides o més alegres damunt les molles teulades i els lúgubres carrers (...)

Quan van girar per Bethnal Green, el dia ja clarejava. Molts dels fanals ja estaven apagats; uns quants carros es dirigien a poc a poc cap a Londres (...). Les tavernes, amb els llums encesos a dintre, ja estaven obertes. De mica en mica es van anar obrint altres botigues i es començava a trobar de tant en tant alguna persona

(2011: 209)

La descripció d’aquest ambient londindenc continua conforme avancen per la *City* i s’acosten al barri d’*Smithfield*:

Era dia de mercat. A terra hi havia fang i escombraries gairebé fins a l’alçada dels turmells, i un vapor espès s’aixecava permanentment dels cossos fumejants del bestiar i, barrejant-se amb la boira, que semblava que descansava sobre el cim de les xemeneies, planava feixugament (...) l’horrible i discordant

rebombori que ressonava a tots els racons del mercat; i les fesomies esmarrides, brutes, sense afaitar, que corrien constantment d'un cantó a l'altre i entraven i sortien de la gentada, en feien una escena astoradora i desconcertant, que confonia completament els sentits

(2011: 210)

El passatge transcrit, que recorda la seqüència cinematogràfica imaginada per Citati, queda emmarcat per una atmosfera espacial que anticipa tot el que veiem a continuació. Però l'important del passatge no és només aquesta capacitat per representar un espai de caràcter vivencial, sinó sobretot a l'hora d'interconnectar les experiències dels personatges amb la recepció dels lectors. Gràcies a aquest talent per recrear la vida que es mou entre els carrers de la ciutat, els lectors aconseguim escoltar els sorolls que fan les maldestres passes dels comerciants, la dringadissa que provoca el xoc de les gerres en alt dels primers clients de la taverna i la fortor de cada gota de cervesa amarga que surt acomiadada amb cada xoc; però també els crits dels vilatants que compren queviures al mercat de la plaça, l'olor de la pútrida barreja del fang i la brossa a cada passa dels comerciants que arrossegueu amb pas cansat els carros; o la pudor que desprenen els habitants de la ciutat, mal afaitats, bruts i desnudits. Per Marta Llorente, aquesta capacitat de Dickens és una singularitat pròpia de l'autor, la qual li permet perfilar

(...) la ciudad espacial y material a través del hilo que los movimientos humanos dejan como rastro. Mientras, ocasionalmente, y quizá esa sea su fuerza, detiene el relato y se permite considerar, como un trazo de color, los ambientes y las atmosferas en las que viven esas precisas figuras

(Llorente 2014: 198)

Aquesta singularitat literària queda palesa en un petit fragment, certament destacable, on la interacció de la identitat amb l'espai resulta més marcada que l'anterior exemple. Recordem la seqüència: Oliver havia sortit de casa del senyor Brownlow per tornar el canvi d'uns llibres comprats pel propi Brownlow. A mig camí, Sikes i Nancy el troben, i fent-se passar pels seus germans, el prenen per les aixelles sense que ningú s'hi interposi. Tot seguit, els tres protagonistes prenen un camí que Oliver mai havia transitat, i travessen el mercat de *Smithfield*. La descripció de la seqüència segueix així:

La nit era freda i emboirada. Els llums de les botigues amb prou feines foradaven l'espessa boira, que s'engruixia a cada moment i embolcallava els carrers i les cases de penombra, fent aquell lloc desconegut encara més estrany als ulls d'Oliver, i fent la seva incertesa encara més trista i depressiva (...)

Van caminar per carrers bruts i poc freqüentats, mitja hora ben bé, trobant molt poca gent, la qual, per l'aspecte que tenia, devia ocupar en la societat la mateixa posició que Sikes. Finalment van girar per un carreró molt brut ple de botigues de roba vella. El gos [de Sikes] corria endavant, com si tingués consciència que ja no calia que muntés més la guàrdia, i es va aturar davant la porta d'una botiga tancada i aparentment sense estadants. La casa era ruïnosa i tenia un rètol clavat damunt la porta en què s'anunciava que estava per llogar, que semblava que feia anys i més anys que estava penjat allà

(2011: 154-155)

L'escena ens fa estremir, car sentim, al mateix temps que el petit Oliver, el fred que ens envolta i que ens traspassa la roba; però també quan observem les ombres sinistres i terrorífiques que es projecten distorsionadament sobre les parets dels edificis. No cal insistir molt per veure com l'autor ha aconseguit traçar en aquesta escena, amb una absoluta mestria, un estret ligam entre la incertesa reflectida als ulls d'Oliver i el tenebrós espai que es veu obligat a recórrer, un espai lúgubre, brut i gèlid, “un jeroglífic semiòtic que reta a qualquier percepció a orientarse entre el constante desequilibrio o desajuste de lo fragmentario” (Matas 2010: 35).

Aquesta simbiosi espai-identitat també la veiem en una interessant seqüència que té lloc al barri de *Bethnal Green*, quan seguim el vell jueu Fagin pels tortuosos carrers de la ciutat:

Era una nit de vent, freda i humida, quan el jueu, cordant-se l'abric ben estret al voltant del seu cos remirgolant, i aixecant-se el coll fins a les orelles per tal d'amagar completament la part inferior del rostre, va emergir del seu cau (...)

Un bon gruix de fang cobria les lloses i pels carrers planava una boira negra; la pluja queia mandrosament i tot era fred i llefiscós al tacte. Era just la nit escaient perquè un ésser com el jueu anés pel món. Tot esquitllant-se furtivament a recer de parets i portalades, l'horrible vell semblava un fastigós rèptil, engendrat en el fang i la tenebra per on es movia, que sortís de nits arrossegant-se en cerca d'una bona carcassa.

Va seguir la mateixa direcció, per carrers estrets i tortuosos, fins que va arribar a Bethnal Street; aleshores va trencar de sobte a l'esquerra i aviat va ser engolit pel laberint dels carrerons sutzes i miserables que abunden en aquell districte resclosit i populós.

El jueu coneixia massa el terreny que travessava, tanmateix, perquè el desconcentressin ni les negrors de la nit ni les giragonses del camí. Es va afanyar per diversos carrers i carrerons i finalment es va ficar en un d'il·luminat només per un fanal solitari que hi havia al capdavant de tot

(2011: 187-188)

En aquest fragment, a més a més de la pròpia descripció dels carrers de la ciutat, és cabdal el paper dels protagonistes, els quals, amb els seus moviments, potencien l'atmosfera terrorífica

que vol impregnar l'autor. Com podem comprobar, Dickens aconsegueix conjugar de manera fantàstica la metàfora del laberint, sinuós, traicioner i canviant, amb la figura del malvat Fagin, talment com si fora un vil rèptil que serpenteja silenciosament entre els carrers obscurs de la ciutat, impregnant-ho tot de maldat.

Aquesta simbiosi espai-identitat no només es manifesta a als carrers de la ciutat, sinó que també queda plasmada als espais tancats de les llars, representats al text com a miralls de la pròpia identitat que els ocupa. Al relat trobem diferents espais' aquesta relació espai interior-identitat, com el mas de la senyora Mann, l'hospici, la tènica llar del senyor Sowerberry, la casa de Fagin, la taverna d'*Els Esgerrats* –on es reuneixen Fagin, Sikes i Monks–, o la llar de Sikes, tots ells indrets solitaris i claustrofòbics, i on la violència, la fam, i la pobresa, esdevenen els símbols identitaris de la subjectivitat que s'hi identifica entre els seus dominis.

Dels espais citats, n'hi ha dos de força il·lustratius on el lligam entre sentiments i representació espacial esdevé absolutament significatiu. El primer d'ells succeeix durant la primera nit d'Oliver a casa del senyor Sowerberry:

Oliver, després d'haver-se quedat sol a la botiga del bagulaire, va posar el llum damunt un banc de fuster i va mirar tímidament al seu voltant amb un sentiment de temor i de basarda que a moltes persones força més grans que ell no costarà de comprendre. Un taüt sense acabar sobre uns cavallets negres, que hi havia al mig de la botiga, apareixia tan tènica i cadavèric que li venia un tremolor fred cada vegada que els seus ulls s'esgarriaven en la direcció del lúgubre objecte, del qual gairebé esperava veure com alguna paorosa forma aixecava el cap per fer-lo embogir de terror (...)

L'atmosfera semblava corrompuda per l'olor del taüts. El recés sota el taulell on hi havia estès el seu matalàs de borra semblava una tomba (...)

Estava sol en un lloc estrany, i tots sabem com es pot trobar de trist i desolat el millor de nosaltres en una situació així

(2011: 49)

El segon fragment passa a casa del vell jueu, quan Oliver és raptat per Nancy i Sikes i dut a casa del primer:

Era un lloc ben sòrdid. Les habitacions de dalt tenien grans xemeneies de fusta i grans portes, amb parets plafonades i cornises als sostres, que encara que eren negres de pols i deixadesa, estaven decorades de diverses maneres. De tot plegat Oliver va deduir que, temps enrere, abans que el vell jueu hagués nascut, havia pertanyut a gent millor i poster havia estat ben alegre i elegant, trista i paorosa com era ara.

Les aranyes havien teixit les seves teranyines en els angles del sostre i les parets, i de vegades, quan Oliver entrava de puntetes en una habitació, les rates fugien corrent i s'entaforaven esverades en els seus caus. Tret d'aquestes excepcions, no hi havia cap més indicatiu ni so de cosa vivent (...)

En totes les habitacions, els corcats porticons estaven tancats i barrats, i les barres que els fermaven estaven collades ben fort a la fusta, per la qual cosa l'única claror que entrava es filtrava per uns forats rodons que hi havia a la part superior, i això encara feia més lúgubres les cambres i les omplia d'estranyes ombres

(2011: 178-179)

En aquest fragment, la primera oració estableix el marc espacial de tota la casa, i a partir d'aquesta recreació atmosfèrica, Dickens, a través dels ulls d'Oliver, descriu les estances de la casa, totes elles embrutides pel sutge, colmades per una munió d'aranyes repartides pel sostre, i una tènue entrada de llum exterior que aconsegueix engrandir les ombres lúgubres i terrorífiques de les parets. La minuciositat en la descripció dels elements que formen part de les estances és tan acurada que cap detall queda fora del marc; però per sobre de tot, i aquí hi afegim el fragment de la casa del senyor Sowerberry, la capacitat de l'autor per dotar l'espai d'un caràcter vivencial, així com el reguitzell de sensacions que embarguen al petit orfe, aconsegueixen traspasar el paper i arribar als lectors.

Com argumentàvem en pàgines anteriors, el paper dels personatges que poblen aquests espais de la ciutat feréstega, esdevé crucial a l'hora de potenciar l'atmosfera terrorífica que preten remarcar l'autor. Al llarg del relat, doncs, anem coneixent diversos personatges, solitaris i sinistres, que es mouen sigil·losament entre els laberíntics carrers de la ciutat de Londres, uns personatges, com defensa Juliet (2003: 49), "individualistic, valuing self before society", els quals basteixen amb els seus actes violents i depravats l'espai amenaçador de la ciutat londinenca.

La figura del malvat a l'obra de Dickens és solitària, egoista i auto-complaent; "his emotions are selfish and antisocial, threatening traditional structures of family and community" (Juliet 2003:50), gràcies sobretot a la seva capacitat de violació dels espais individuals i col·lectius de l'aparentment hermètic i ordenat món burgès. D'entre els personatges que representen el malvat, el més fascinant i terrorífic de la novel·la de Dickens és el vell jueu Fagin.

L'obra d'*Oliver Twist*, en paraules de Harry Stone, creix dins un context literari antisemític: "parliamentary debates, newspapers, magazines, songs and plays, as well as novels, reflect the latent anti-semitism which was a part of the early victorian heritage" (1959: 225). La figura de Fagin, segons aquesta situació, representaria a la perfecció la figura de l'antisemitisme a la Londres victoriana:

Fagin became the most well-known Jew in literature since Shylock, and his appearance became symbolic of evil: a very old shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair. He was dressed in a greasy flannel gown, with his throat bare

(Paterson 2006: 49)

La primera impressió de Fagin és reveladora: Oliver ha acompanyat Dawkins pels camins solitaris de les afores de Londres. Al vespre i enmig de la boira, ambdós arriben a la ciutat i accedeixen a l'interior d'un edifici:

Oliver, temptejant el camí amb una mà i amb l'altra fortament engrapada pel seu company, va ascendir amb molta dificultat per l'escala fosca i esbotzada (...) Va obrir la porta d'una habitació interior i hi va arrossegar Oliver darrere seu.

Les parets i el sostre de la cambra eren completament negres del temps i la sutzesa. Hi havia un taulell davant del foc i al damunt una espelma clavada dins del coll d'una ampolla de ginebra, dos a tres pots de llauna, pa amb mantega i una plata. En una paella que hi havia al foc, lligada a la lleixa de la llar amb una corda, s'estaven coent unes salsitxes, i al davant, dret, amb un punxó a la mà, hi havia un jueu molt vell i arrupit, que tenia la cara maligna i repulsiva entenebrida per un matoll de pèl roig i deslluït. Duia una greixosa bata de franel·la i el coll nu

(2011: 84-85)

El fragment és una fantàstica seqüència cinematogràfica excel·lentment descrita a través dels ulls del protagonista. Dickens, com podem observar, ens situa espacialment dins d'un passadís fosc on, amb certes dificultats, ascendim per una escala esbotzada; seguidament, travessem una porta i accedim a l'interior. A partir d'aquí assistim a una seqüència gradual de plans: un general on veiem la negror i el sutze de les parets de l'habitació i la llar de foc; un pla mitjà dominat pel taulell, l'espelma clavada a l'ampolla, els pots de llauna, el pa amb mantega, i la plata; un primer pla centrat en la paella, lligada amb una corda, unes salsitxes coent-se dins seu, i un punxó; i per últim, un primeríssim primer pla del rostre maligne i repulsiu de Fagin. Aquesta increïble seqüència és fonamental per Dickens, ja que és la primera instantània de Fagin, i és cabdal que el lector es faci una idea del personatge; per aconseguir-ho, construeix una atmosfera que queda perfectament lligada amb el personatge a través d'un fil seqüencial, perfectament descrit, i que permet configurar els trets psicològics i socials del mateix personatge, gràcies sobretot a l'espai de la casa i als elements que en formen part.

Els trets d'aquest personatge es van aprofundint conforme avança el relat, sobretot a través de la figura d'un dels altres malvats de la novel·la, William Sikes, del qual en parlarem en fragments posteriors. Diversos capítols de l'obra ens ajuden a exemplificar els trets físics i gestuals del jueu: al capítol 13, quan apareix per primer cop el personatge de Sikes, aquest li

etziba el següent: *Què busques maltractant els nois, tu, cobejós, avar, insaciable vellot?* (2011: 125). Al capítol 15, Fagin i Sikes es reuneixen en una lúgubre taverna del barri de Safron Hill. Sikes, sorprès per l'aparició sobtada de Fagin, s'hi dirigeix amb aquestes paraules: *sempre de puntetes, ara dins ara fora, que ningú no sap quan entres ni quan surts!* (2011: 146). Al capítol 19, Fagin truca a la porta de Sikes i el seu gos es posa a lladrar. Sikes el fa callar a crits amb aquestes paraules: *Jeu, tu, bèstia estúpida! Que no coneixes el dimoni quan duu capot?* (2011: 188).

Uns fragments més endavant, quan Fagin, ja dins la llar de Sikes, escalfa les seves mans davant el foc i es dirigeix a Nancy tot dient, *Fa fred, Nancy, estimada, sembla que et travessi* (2011: 188), Sikes li respon: *Ha de ser ben intens perquè penetri en el teu cor* (2011: 188). Més endavant, al capítol 44, Sikes torna a vincular la figura de Fagin amb el diable:

No hi ha hagut mai un altre home amb una cara com la teva, tret del teu pare, i suposo que a hores d'ara ell es deu estar socarrimant la barba vermella blanquinosa, si no és que vens de dret del maligne, sense cap pare entremig, cosa que no m'estranyaria gens

(2011: 449)

Ara bé, també s'ha d'insistir en el fet que Dickens no cerca relacionar instrínsecament el personatge de Fagin amb el judaïsme; segons Grossman, “never particularly identifies [Fagin] with other Jews” (Grossman 1996: 39). En aquest sentit, l'autor separa intencionalment el judaïsme com a religió del caràcter de Fagin, i d'aquesta manera “dehistorizies Fagin, making him timelessly terrifying, a more nearly archetypal Jew-villain (Grossman 1996:39). Aquest personatge maligne, per tant, allunyat de la classe mitjana de l'època, “an anti-semitic badge of both their knowledge of the truth” (Grossman 1996: 43), respondria a una figura arquetípica que anomenen els britànics *Jew-villain*, la qual exemplifica de forma magistral la lúgubre foscor de l'espai londinenc del segle XIX, i que l'emparentaria amb la figura del diable:

The devil is of course more interesting, and Fagin is without question one of the most powerful and pregnant embodiments of evil in nineteenth century fiction. In Fagin we are brought into direct contact with evil. The apprehension is instinctive and simple, but what is apprehended is compound, a rich amalgam of attraction and revulsion. Fagin possessed an innate charisma, a charm, almost, which fascinates Oliver

(Thurley 1976: 38-39)

Si Fagin és la personificació del malvat, el personatge de Sikes és l'expressió de la violència desfermada i incontrolable. Bill Sikes és arrogant, egoïsta i malcarat; s'imposa a la resta de malvats gràcies a una actitud violenta i agressiva que empra sovint sobre els més dèbils, com

per exemple el seu fidel gos, però també Nancy, i el mateix Oliver, a qui amenaça en diverses ocasions de llevar-li la vida si no l'obeeix.

El personatge de Sikes es construeix, igual que Fagin, a partir de l'espai envoltant. Hi ha tres episodis on aquesta relació espai-identitat és més exemplificant. El primer té lloc de nit, a l'interior d'una taverna:

En la fosca sala d'una pobra taverna, situada a la part més infecta de Saffron Hill –un catau fosc i ombrívol, on un llum de gas cremava tot el dia a l'hivern i on no brillava cap raig de sol a l'estiu– seia rumiant, davant d'una gerra d'estany i d'un gotet intensament impregnats de l'olor de l'alcohol, un home amb casaca de vellut, calces grogues i botines, que, fins i tot en aquella minsa claror, cap experimentat agent de policia no hauria dubtat ni un instant a reconèixer com a William Sikes

(2011: 145)

Dickens ens situa en un espai tancat, petit i fosc, on la llum exterior no hi té accés; en aquest cau infecte, la silueta clarobscura d'un personatge que jau recostada en una cadira, lluny de mirades curioses, i rumiant en silenci, es converteix en el punt central de l'escena, fins al punt que els lectors, presos del temor que desprèn, preferim mantenir-nos a certa distància. L'autor, com podem apreciar, construeix un escenari envoltant, on tot l'espai, fosc i ombrívol, i banyat per una petita llum de gas, es conjuga per accentuar els trets malvats del protagonista.

Aquest punt de vista també queda palès al segon episodi que volem destacar, el qual té lloc a casa del propi Sikes, i en companyia de Fagin:

El jueu va mirar per tota la sala mentre el seu company engolia el segon got, no pas per curiositat, perquè ja l'havia vista sovint abans, sinó de la manera inquieta i recelosa que li era habitual. Era una habitació miserablement moblada, i només el contingut de l'armari podia induir a creure que el seu ocupant no era altra cosa que un treballador, ja que no hi havia cap més article sospitós a la vista que dues o tres feixugues porres en un racó i una maça que penjava damunt la xemeneia

(2011: 189)

El tercer instant, però, és sense cap mena de dubte un dels episodis més sagnants i tristos de la novel·la: l'assassinat de Nancy.

De totes les malifetes que, sota l'empara de la fosca, s'havien comès dins dels límits de Londres des que la nit s'havia estès sobre la ciutat, aquesta era la pitjor. De tots els horrors que s'aixecaven enmig de l'aire del matí amb una sentor pestilent, aquest era el més detestable i més cruel.

El sol, el sol resplendent que torna altra vegada no solament a la llum, sinó també vida nova, i esperança i frescor a les persones, va esclatar damunt la populosa ciutat amb tota la seva esplendor, clara i radiant. Pels costosos vitralls de colors i per les finestres adobades amb papers, per la cúpula de la catedral i per

les esclètxes ruïnoses, els seus raigs penetraven igual pertot arreu. També van il·luminar l'habitació on jeia la dona assassinada. Era inevitable. Sikes va provar de deixar-lo fora, però el sol volia entrar. Si l'escena ja havia estat horrible en la penombra de la matinada, com no havia de ser ara amb tota aquella llum brillant!

(2011: 483)

L'escena és esfereïdora, terrible. Dickens construeix amb calma l'escena, dominant el temps i l'espai; amb mestria ens situa en una petita habitació, just quan despunta l'alba.

El dia s'aixeca radiant, i la llum del sol, generadora de vida i esperança, penetra per tots els racons de la ciutat; però una habitació de Londres ha quedat en la penombra. La llum, agosarada, lluita per entrar en aquell petit espai de mort, fosc i gèlid, mentre l'assassí intenta tapar amb totes les seves forces les petites esclètxes dels vitralls, que Sikes ha tapat amb papers bruts de sutze. La lluita, però, és en va: de cop, un raig de llum penetra a través de les esclètxes entre els papers, il·luminant tot d'una un reguer de sang, encara fresc, que recorre el menjador. L'assassí, vençut i desolat, abaixa els braços i acota el cap mentre permet que la llum, cada cop més present, posseeixi el cos desfigurat de la jove Nancy, i il·lumini el camí dibuixat per les llàgrimes, encara humides, que recorren aquell rostre d'ulls esbatanats i sense vida.

Com podem veure, tot l'episodi està construït com si fos una escena teatral, on l'espai, convertit en l'absolut dominador del moment, mostra dues figures antagòniques que representen la vida i la mort, en absolut silenci, les quals poc a poc queden absorbides per la llum que entra des de l'exterior, que aconsegueix per fi fer-se la mestressa de l'estança i ens mostra l'atrocitat comesa en tota la seva esplendor.

Cal també esmentar breument la resta de personatges que circulen per aquests espais de la ciutat feréstega i que, igual que els anteriorment analitzats, representen els valors d'aquest espai hostil, això és, la soledat, la violència, l'auto-protecció i el benefici personal. Aquests personatges són el senyor i la senyora Bumble, que representen l'egoisme i l'autoritat moral sobre els més desfavorits, i que empren la violència com a mesura de correcció sobre el dèbil. També especial menció mereix el drogo i envejós Noah Claypole, capaç de mentir per castigar Oliver, i condemnar Nancy a mort; o els traïdors i mentiders Jack Dawkins i Charley Bates, que abandonen a la seva sort a Oliver per així poder escapar de les mans del senyor Brownlow. Per últim, Monks, el germà pèrfid, malvat i envejós: tots els mals tràngols que pateix Oliver són causats per aquest personatge, obsessionat per acabar amb el seu germà i posseir tota l'herència.

La representació espacial de la ciutat feréstega conviu amb una antagònica a ella, caracteritzada per la lluminositat, l'ordre, la bondat i la caritat, categories totes elles que formarien part de les *restitucions de sentit*, i que ampliarem degudament al seu apartat, però que ara n'oferim una breu pinzellada.

El barri que engloba aquests valors és el de *Pentonville*, situat al *West End*, un espai obert, familiar i tranquil. La gent que circula pels seus carrers té una mirada frontal, enfocada cap al present i el futur, a la societat que s'obre davant seu, més justa, tolerant i igualitària. La primera imatge que tenim d'aquest espai lluminós és una breu seqüència descriptiva, amb Oliver de protagonista recent sortit de presó:

El cotxe va fugir rabent Mount Pleasant avall i després va pujar per Exmound Street (...) Finalment es va aturar davant d'una casa esplèndida, en un carrer quiet i ombrejat de prop de Pentonville. Allà se li va preparar un llit sense perdre temps, en el qual Brownlow va fer que dipositessin el seu protegit curosament i confortablement, i va se atès amb un afecte i una sol·licitud que no coneixien límits

(2011: 111)

Aquesta sensació de seguretat es va accentuant paral·lelament a la recuperació del menut, alleugerit per haver abandonat aquell món de terrors i sofriments de l'*East End*:

Els dies de convalescència van ser feliços per a Oliver. Tot era quiet i net i endreçat, tothom era tan bo i amable, que després del renou i la turbulència enmig dels quals sempre havia viscut, allò semblava el mateix cel. Així que es va trobar prou fort per vestir-se del tot, Brownlow el va fer proveir amb un vestit nou, un barret nou i un parell de sabates noves (...)

Oliver mai no havia tingut un vestit nou abans

(2011: 134)

La felicitat del menut, recordem, queda truncada pel rapte del nen. Tanmateix, l'intent de robatori a la mansió de la senyora Maylie, on Oliver cau greument ferit, suposarà la definitiva inclusió del menut dins l'espai de seguretat del *West End* londinenc, la qual ja no tornarà a abandonar mai més. Aquí, dins la casa de la senyora Maylie, on regnen la seguretat i bondat, esdevindrà l'espai on el menut expiarà els seus pecats. Reproduïm l'escena:

Es trobava molt malament, va dir, i afeblit per la pèrdua de sang, però tenia l'esperit tan torbat per l'ansia de revelar alguna cosa, que creia que era millor donar-li l'oportunitat d'explicar-se (...)

La xerrada va ser llarga, perquè Oliver els va narrar tota la seva trista història (...) Resultava solemne

sentir, dins la cambra mig fosca, la veu feble de l'infant malalt referint un rosari aclaparador de penes i calamitats que homes cruels li havien fet passar (...)

Aquella nit unes mans dolces van allisar el coixí d'Oliver, i la beutat i la virtut van contemplar com dormia. Ell se sentia assossegat i feliç i podia haver mort sense un murmuri

(2011: 299)

Dins d'aquest espai circular, ordenat i benvolent és essencial que s'acompleixi un dels elements més importants de restitució de sentit del relat: la innocència. Aquesta és, sense cap mena de dubte, un dels elements estructuradors d'encerclament de l'espai segur, enfront el caos representat per l'espai feréstec de la ciutat; d'aquest tret en parlarem a l'espai dedicat a les *Restitucions de Sentit*, però és convenient presentar-lo aquí per poder veure el càstig que suposa la pèrdua de la innocència, i que només succeeix als espais lúgubres i caòtics dominats per la malignitat.

El primer exemple d'aquest perjudici el trobem quan Oliver perd els estreps i colpeja Noah Claypole, una acció que és castigada amb violència pel senyor Sowerberry. El segon exemple (que ja l'hem inclòs al resum de la novel·la, i del qual només transcrivim les primeres línies) succeeix quan Oliver acompanya Dawkins i Bates per Londres i reacciona d'aquesta manera quan ambdós escurabutxaques pispren el mocador al senyor Brownlow: *Quin no seria l'horror i l'esverament d'Oliver, que s'estava a poques passes mirant amb els ulls com unes taronges, en veure com l'Aranya enfonsava la mà a la butxaca del vell i en treia el mocador* (2011: 97). Aquesta pèrdua de la innocència, com bé recordem, comporta la reclusió d'Oliver a la presó de *Mutton-Hill*.

El tercer exemple té conseqüències més greus per a la seva vida. Oliver, Sikes, Toby Crackit i Barney surten a la boirosa nit de *Cherstey* i es dirigeixen cap a la mansió de la senyora Maylie. De sobte, Oliver s'adona de les intencions reals dels seus companys i *gairebé boig de pena i de terror, va veure que l'escalament i el robatori, si no l'assassinat, eren l'objecte de l'expedició* (2011: 221). El petit Twist s'agenolla davant Sikes i prega que el deixi marxar, però el rebentapisos, amenaçant-lo amb una pistola, l'obliga a entrar a la casa; quan accedeix a la fosca de l'interior, decidit a demanar ajuda als habitants de la llar, dues figures apareixen dalt de l'escala del saló i el fereixen d'un tret de bala.

Ara bé, és a partir d'aquests actes que suposen la pèrdua de la innocència que Oliver aconsegueix transgredir la frontera espacial que separa els dos espais representats a la novel·la. Així, la violenta reacció sobre Noah Claypole l'obre a la fascinant ciutat de les múltiples oportunitats; el robatori a Brownlow, perpetrat per Jack Dawkins i Charley Bates, el fa conèixer la felicitat i la seguretat de la societat benevolent burgesa; la repressió violenta que

pateix a mans de Sikes i Nancy quan aquests el prenen dels braços per retornar-lo a Fagin el condueix novament a l'infern de *Saffron Hill*; i finalment, l'intent de robatori a casa de la senyora Maylie el retorna a l'espai lluminós de seguretat circular de la societat burgesa. En aquest sentit, com defensa Patten: “Thus Oliver is rescued from a world of darkness, enclosure, deprivation, and bondage, associated with London, and restored to his rightful world of light, fields, nourishment, and freedom, associated with the country” (Patten 1989: 218).

7.3 *Restitucions de sentit*

Com hem indicat anteriorment, a l'obra s'hi destaquen diversos factors de *restitució de sentit*; entre ells, aspectes morals de la pròpia identitat, com la innocència, la benevolència, la compassió, la caritat; a aquests aspectes de caràcter moral hem d'afegir uns de literaris, com la teatralització, l'humor i la sàtira, i finalment, uns més transcendents com el destí i l'arrelament. Els ampliem.

El personatge que encarna la innocència és, com no havia de ser de cap altra forma, Oliver. Jack Dawkins ja ens ho fa saber quan Fagin pregunta la procedència del menut i Dawkins respon: *Del país dels innocents* (2011: 84). També ho manifesta Charley Bates quan Oliver es mostra disposat a aprendre l'ofici de lladre: *És tan deliciosament innocent!* (2011: 91). El senyor Brownlow és un altre dels personatges que copsa aquesta qualitat quan troba Oliver dins la cel·la de la comissaria: *Hi ha un no sé què en la cara d'aquest noi (...) alguna cosa que em commou i m'interessa. Deu ser innocent? Ell bé ho sembla* (2011: 102); i àdhuc la senyora Maylie quan el veu per primer cop: *Què significa això? (...) aquest pobre noi no pot haver estat mai el company d'uns lladres!* (2011: 296).

Aquests exemples literaris, no cal dir, enalteixen el caràcter de l'innocent i el converteixen en l'única arma davant els malvats personatges que intenten conduir-lo al crim i a la violència, "(...) lo que obliga a toda la gente de bien a ponerse de su lado. La debilidad exterior y la fuerza del candor moral, que en las novelas del siglo XVIII eran propias de la virginidad femenina, son aquí transferidas al huérfano" (Pavel 2005: 226). Aquesta innocència es complementa amb dues característiques singulars del personatge: la soledat i la fragilitat. Aquestes, apunta Pavel, il·lustren

(...) una pureza liberada de toda historia y de todo pasado familiar. La gravedad y la tristeza de ese pasado serán finalmente desvelados, pero no antes de que que el candor del muchacho haya vencido los obstáculos y encontrado en él mismo la suficiente fuerza para que la revelación no le afecte en absoluto
(Pavel 2005: 226)

Tanmateix, si bé és cert que cada pèrdua gradual de la innocència comporta greus conseqüències per la integritat d'Oliver, tal com havíem exposat en fragments anteriors, cal remarcar també que Oliver mai perd del tot la innocència –és evident que no comet cap robatori ni cap extorsió, sinó que només les viu de forma indirecta–. Aquesta “marca” inherent de la innocència que rau a la identitat subjectiva d'Oliver esdevé, com hem argumentat, un factor significatiu de *restitució de sentit* que garanteix la seva supervivència. En aquest sentit, és gràcies a la innocència que Oliver pot, no només traspasar les aparentment hermètiques fronteres espacials que separen el món infernal dels barris obscurs de la pobresa i el món lluminós de la burgesia, sinó també observar i traslladar al lector les malvades accions comeses a l'interior d'aquests espais. La innocència, per tant, esdevindria una clau d'identitat subjectiva que garanteix l'acolliment d'Oliver al món ordenat i progressista reflectit a la novel·la, al qual hi pertany per naixement –ho ampliarem al punt dedicat al destí.

De la mateixa manera que la innocència és important per a la supervivència, també ho és la benevolença. Això sí, un matís significativament important les diferencia: si bé la innocència és un tret exclusivament individual, la benevolença és un element distintiu de la identitat col·lectiva burgesa. La benevolença és comuna a les novel·les de Dickens, una “instinctive compassion and selfless benevolence” (Patten 1989: 209), connatural a l'ésser humà, la qual palesava “the principles of communality and cultural inclusivity made the notion of a psyche-centred approach to people and society seem individualistic, divisive” (Juliet 2003: 3). En aquest sentit, la benevolença i la compassió responien a un ordre moral concret, ordenat, respectuós i exclusiu de la classe benestant, i que corresponia sobretot a un procés de fronterització espacial envers l'infern caòtic, violent i solitari, de la pobresa expressada als barris de l'*East End*:

El mundo (...) se divide en regiones vecinas y mutuamente excluyentes: por un lado, la ciudad alberga un verdadero infierno (...); por el otro, está el remanso de paz y de benevolencia donde habitan generosos protectores del inocente. La copresencia topográfica del mal y de la salvación, separados únicamente por algunas paredes y calles, da a la gran metrópolis moderna su carácter vertiginoso. Mediante su afinidad recíproca, la deformidad de los barrios pobres, la decadencia moral y la desgracia crean una especie de campo gravitatorio que atrae y corrompe a los débiles. Los islotes de amabilidad y generosidad –los barrios burgueses– atraen en sentido contrario al inocente y le procuran la fuerza para afirmarse

(Pavel 2005: 225)

La funció social de la benevolença a l'obra dickensiana està caracteritzada per una estratègia d'inclusió i separació espacial, i alhora sentimental, entre els personatges de l'obra, i alhora queda reflectida curiosament sobre escenes realistes que reflectirien la pobresa, la depressió “and unhappiness that the ultimate release –the death, the turkey, the job, the smile– brings a break of tension also for the reader. Without such a background Benevolent Sentimentality may justly be sneered at” (House 1971: 63), i que en última instància procuraven una excel·lent recepció entre els lectors de l'època, àvids d'aquestes turbulentes i cruels històries, coronades per un *happy end* moralment edificant.

Com hem comentat amb anterioritat, la benevolença respon a un caràcter fonamentalment burgès, dirigit sobretot a establir una societat digna i respectuosa amb els més desfavorits. Aquesta condició identitària de la societat benestant fou aclamada com a gran reforma social, i comportà l'establiment d'un nou ordre moral, més just i igualitari, que pretenia amalgamar un sentit de comunitat més democràtica basada en la comunicació.²⁴⁹ En efecte, la Londres dickensiana benevolent tingué com a tret distintiu la comunicació entre el col·lectiu humà que es repartia al llarg del seu espai, una col·lectivitat que no dubtà en realitzar breus incursions en direcció a l'espai antitètic, caòtic i feréstec dels barris més desfavorits, amb la intenció d'encerclar i delimitar el seu espai segur, i integrar alhora tots aquells elements que la definien i l'aixoplugaven, incloent aquelles figures desfavorides que pretenien fugir de l'espai infernal de la pobresa.

Humphry House, al seu estudi sobre el món de Dickens, elaborà un llistat dels símptomes característics que definien el caràcter benevolent de l'individu modern. Per House, el benevolent era generós, compassiu i sofrent en totes les seves formes, sobretot amb el pobre, la crueltat mental i física, i la injustícia: “the feeling becomes most acute when all these causes of suffering are combined in the sufferer, and there is somebody who has power to relieve them all” (House 1971: 46). Aquesta característica concreta de la benevolença la podem veure al text en els personatges principalment femenins, com la senyoreta Rose, l'assistenta del senyor Brownlow o la senyora Mayile, i en menor mesura, Nancy.

La segona característica de la benevolença, seguint House, era la rectitud; en aquest sentit, l'individu benevolent s'indignava davant de qualsevol anomalia, abús, i ineficiència o ineficàcia burocràtiques envers les causes socials, i per sobre de tot, “an equable and benign

²⁴⁹ Cal dir que aquest sentit el podríem assimilar al que Manuel Castells anomenava “espai dels indrets”, que es definiria de la següent manera, segons cita Duch: “lugar (...) para constituir una comunidad, con una carga simbólica, porque en él acontece la interacción afectiva entre sus miembros, es decir, la *comunicación*” (Duch 2015: 194).

temper in the benevolent person, which is on the whole immune from the changing moods which make human beings interesting in themselves” (House 1971: 46). Aquest tret característic de la benevolença el veiem molt definit en personatges masculins, com el senyor Brownlow, el del doctor Losberne, o Harry Maylie.

Així doncs, la benevolença apuntalaria, en les figures i personatges de l'obra dickensiana (dramàtics i contradictoris d'una època d'individualisme i riquesa), les qualitats humanes més senzilles, principalment l'amor i la bondat. En aquest sentit crític, “se trata de una estructura de sentimiento, con todos sus fuerzas y debilidades, que Dickens comparte con la cultura popular de una época” (Williams 1997: 65).²⁵⁰

Diversos personatges, com hem vist, encarnen aquest caràcter benevolent i alhora protector de l'espai del *West End*. El primer d'ells és el senyor Brownlow, un home recte i decidit, i de modals exquisits. La seva figura encarna la solemnitat i la senzillesa, com podem apreciar quan Dickens ens descriu el seu despatx, auster però robust i equilibrat, i farcit de llibres perfectament arreglats als seus prestatges de fusta noble. Dickens ens presenta el personatge a través del seu cor, *prou gran per a sis senyors de sentiment compassiu* (2011: 116). El mateix Brownlow es descriu a sí mateix d'aquesta manera:

He estat enganyat, abans, per molts dels que he intentat afavorir; però, tot i això, em sento fermament decantat a posar la confiança en tu, i m'interesso més per tu del que jo mateix em pugui explicar. Les persones en qui he posat tot el meu amor reposen en les seves tombes, però, malgrat que la felicitat i el goig de la meua vida també hi estan enterrats, jo no he convertit el meu cor en un taüt, ni hi he segellat per sempre els meus millors afectes. La profunda aflicció no ha fet més que enfortir-los i purificar-los
(2011: 137)

La figura de Brownlow, com veiem, representa l'arrel d'aquest caràcter benevolent, que mai defalleix malgrat tots els obstacles que s'interposin, i que lluita acarnissadament contra la injustícia envers els més desfavorits.

²⁵⁰ Per Henry Martineau (History of the Thirty Years' Peace, Book VI, Chapter XVI), la imatge literària de l'individu benevolent era una representació ficcional del mateix Dickens: “His sympathies are on the side of the suffering and the fail; and this makes him the idol of those suffer, from whatever cause. We may wish that he had a sounder social philosophy, and that he could suggest a loftier moral to sufferers; could lead them to see that 'man does not live by bread alone', and that his best happiness lies in those parts of his nature which are only animated and exalted to suffering, if it does not proceed to far; could show us something of the necessity and blessedness of homely and incessant self-discipline, and dwell a little less fondly on the grosser indulgences and commoner beneficence which are pleasant enough in their own place, but which can never make a man and society so happy as he desires them to become” (House 1971: 74-75).

El segon personatge important d'aquest espai lluminós és la senyoreta Rose. La jove, de només 17 anys, personifica la candor, la tendresa i la puresa, i en cada fragment on apareix amb el seu caminar *tan lleu i dolç com la veu* (2011: 287), queda envoltat d'una meravellosa aurèola de beatitud:

Havia estat modelada seguint un patró tan lleuger i exquisit, tan benigne i dolç, tan pur i bell, que la terra no semblava el seu element, ni les rudes criatures que la poblaven els seus companys adequats. La mateixa intel·ligència que brillava en els seus ulls d'un blau intens, i que es reflectia a la seva noble testa, amb prou feines semblava que fos de la seva edat o d'aquest món, i, tanmateix, la canviant expressió de dolcesa i bon humor, les mil clarors que jugaven en el seu rostre sense deixar-hi cap ombra i, sobretot, el somriure –un somriure alegre i feliç–, havien estat fets per a la pau i la felicitat de vora el foc

(2011: 289-290)

Rose personifica alhora la pietat i la compassió, principalment sobre els més desemparats, precisament perquè de ben petita havia perdut els pares i s'havia quedat sola; aquesta penúria la fa erigir-se en el fil conductor entre els espais on impera la maldat, i on prepondera la bondat. Així, aquest fil d'Ariadna personificat per Rose, esdevé un pol d'atracció, no només per Oliver, que aconsegueix sortir d'aquell espai de terror i violència, sinó també Nancy, que tria Rose per revelar els malvats plans de Monks i del vell jueu.

A més a més d'aquests dos grans estàndards de la personificació de la benevolència i la protecció, s'hi destaquen d'altres no menys importants, com l'assistenta del senyor Brownlow, la senyora Bedwin, *una anciana maternal, neta i vestida d'una manera molt pulcra* (2011: 111-112), que cuida d'Oliver i que *el va mirar amb tanta bondat i afecte a la cara, que ell no es va saber estar de posar la seva mà esllanguida en la d'ella i atreure-la al voltant del seu coll* (2011: 111-112). També destaca el doctor Losberne, que cura el petit de la ferida de bala, la senyora Maylie, que es fa càrrec del petit Twist; i àdhuc el fill d'aquesta, Harry Maylie, que protegeix Oliver de l'intent de segrest i posteriorment ajuda a la detenció de Monks.

Els tres caràcters que hem vist, la innocència, la compassió i la benevolença, són trets significatius de la auto-imatge complaent de la burgesia londinenca decimonònica. Aquests trets, definidors d'aquesta subjectivitat moderna de classe burgesa plasmada per Dickens, esdevenen cabdals a l'hora de crear una estructura circular de l'espai conegut, en contraposició amb aquell espai laberíntic, infernal i caòtic, que amenaça l'ordre i l'autoconvicció de la burgesia, còmodament assentada a la ciutat; una estructuració i classificació socials que tindrien, és important dir-ho, una funció pedagògica (com assegura Ilardi): obligar a l'individu a acceptar la posició social en la que havia nascut, per d'aquesta

manera classificar la ciutat i reconèixer-l'hi els límits dins els quals s'hi podia moure, “no existiendo después ninguna posibilidad de selección” (Ilardi 2004: 62-63). Dit d'una altra manera, la classificació social, assevera Poirier, i recull Duch, tenia la ferma voluntat de construir una frontera impermeable entre l'espai de la classe burgesa i el caos inherent de les classes socials més baixes:

No hace falta insistir en que, en las distintas culturas, la urbanidad ha sido un mecanismo que ha servido para fundar, fortificar y mantener los procesos de institucionalización, los cuales, siempre se fundamentan en diferencias y jerarquizaciones (...) Además, las normas de urbanidad, como consagración de status y rutinas sociales que son, también proporcionan a los individuos una cierta orientación, porque, de una manera estereotipada, les indican qué deben hacer, evitar, decir, como deben moverse, qué se espera de ellos, etcétera (...) La urbanidad es, en definitiva, una verdadera empresa de seguridad

(Duch 2015: 138-139)

Un altre dels recursos de *restitució de sentit* rau implícit en el propi estil literari de Dickens, i impregna tota la seva obra: aquest recurs literari és el teatralització, que per l'autor

(...) is ideally a crucial site of communal imaginative experience; 'dramatic entertainments' have the socially cohesive potential to counter forces of fragmentation at work in industrialized Britain (...) Imagination is both a social salve and an escape from the literal world

(Juliet 2003: 4)

Dickens fou, des de ben petit, un apassionat del teatre, una disciplina artística vista com a eina educativa i destinada principalment a instruir les classes baixes. La teatralització de ficció literària, en aquest sentit, permetia construir amb facilitat “extravagant incongruities, (...) pantomimic transformations of scenes from ordinary life” (Andrews 2013: 173), i d'aquesta manera contrarrestar el que ell veia com l'esperit gris que predominava a l'època; amb aquest recurs teatral, per tant, Dickens s'enfrontà directament a la centralitat de l'intel·lecte, i exterioritzant i objectivant les realitats que l'envoltaven,

(...) in the stablishment's view of social and cultural integration. To Dickens, valorization of the mind, the intellect, or the private self is ineffective as an educational strategy and therefore leads inevitably to the perpetuation of established cultural hierarchies and divisions

(Juliet 2003: 6)

L'obra d'*Oliver Twist* empra de manera constant l'escenificació teatral, sobretot el melodrama com a praxi literària, la qual cosa permet elaborar, segons el parer de la mateixa Juliet:

A specific set of characteristics fundamental to his anti-intellectual marginalization of psychology and interiority: melodrama publicizes the private, privilege spontaneous emotions, and marginalizes the mind (...) Dickens appropriates melodramatic aesthetics as a point of ideological principle – the principle of cultural inclusivity

(Juliet 2003: 8-9)

A més a més de Juliet, convé destacar un altre criteri força ressenyable l'aportat per Michael R. Boots (1965), i que cita la mateixa Juliet, on incideix en el caràcter imaginari implícit a l'estil melodramàtic,

Inhabited by dream people and dream justice, offering audiences the fulfilment and satisfaction found only in dreams. An idealization and simplification of reality, it is in fact what its audiences want but cannot get. Melodrama is [...] an allegory of human experience dramatically ordered, [a world] as it should be rather than is it is

(Juliet 2003: 27)

Per Juliet i per Boots, doncs, el melodrama tindria l'objectiu de subvertir un sistema de valors abusiu i desigual, centrat en la raó, per oferir un gènere anti-intel·lectual on predominarien les emocions i els sentiments, i on la justícia es presentaria com l'element cabdal en aquesta al·legoria humana dramàticament ordenada. Per aconseguir aquest objectiu, el melodrama empra de forma constant la gestualitat dramàtica dels personatges (que veiem sobretot en la figura de Fagin), centrant el discurs en les emocions que transmeten de forma continuada al llarg del relat, i en connivència amb una acurada escenificació espacial de l'entorn que circumda els personatges. A més a més,

The use of tableaux, stock types, and predictable pictorial endings all function similarly, allowing an outlet for excess within clearly established boundaries. These boundaries are clearly established, of course, because the restraining mechanisms of melodrama are conventions of the genre (...) Familiarity with melodramatic convention creates the conditions by which intense emotions can be experienced safely (...) The emotional economy of melodrama is best figured as a series of waves

(Juliet 2003: 31)

L'enfrontament amb aquest espai feréstec on impera la violència i la soledat no és mai transversal i directe, sinó essencialment metafòric en el sentit blumenberguà del terme. A *Oliver Twist*, dos recursos emocionals garantiran aquest enfrontament circular amb l'espai vivencial: l'ambivalència i l'humor, els quals rauen circumscrits a l'estil melodramàtic. Dickens, buscant escriure un *happily-ever-after fairy-story* amb un rerefons social “on the side that the actual nightmarish plunges into the abyss and dreamlike emergences into light and cleanliness have such a powerful grip on the imagination” (Thurley 1976:36), acabà posseït per uns profunds temors. Segueix el mateix Thurley,

Oliver's swings into and out of the clutches of Fagin reveal, surely, a fascination with evil, sordidity, and degradation that exerts a frightening drawing-power on the mind. Like Dostoievsky, Dickens invests evil with a profound ambivalence, and this ambivalence is what is reflected in the rhythmic pattern of the narrative

(Thurley 1976: 36)

Dit d'una altra manera, aquest món sòrdid i degradant, propi de la pobresa urbana del segle XIX, estaria observat a través d'una mirada fascinant, com observava Gissing, una mirada que transforma l'angoixant espai, fosc i ombrívol, del barri de *Saffron Hill* (i com a centre neuràlgic, la llar de Fagin), en un espai oníric i ple de possibilitats: aquest espai conté, en primer lloc, menjar, un condicionant de vital importància si un prové d'un hospici d'aquella època; alhora, s'hi respira un cert aire de llibertat (pregonat als quatre vents tant per Dawkins com per Bates); i també s'hi practiquen diversos jocs “aparentment” innocents. En aquestes circumstàncies, l'ambivalència obriria una petita escletxa en l'espai caòtic i infernal dels barris pobres de Londres, suficient per crear una aurèola de fantasia enfront l'horror d'aquesta ombrívola part de la ciutat metropolitana de Londres. No cal anar molt lluny per veure que quan s'assumeix el punt de vista d'Oliver, després del profund sentiment de soledat “and helplessness that causes him to perceive the world as a domain where continual threats and surprises await him, where there is no comforting sense of certainly” (West 1989: 45), es pot apreciar una visió de Londres marcadament fantàstica, gràcies sobretot a la capacitat combinatòria del personatge d'Oliver per l'exageració, l'èmfasi detallista, “and primordial sense of fear and helplessness” (West 1989: 45). Alhora, Dickens empra indistintament la llum i les ombres, i emfatitza la foscor com a recurs estratègic per esborrar deliberadament la línia que separa la fantasia i la realitat, les quals, en definitiva, sustenten aquesta capacitat d'enfrontament metafòric amb la crueltat social i espacial del món urbà.

L'altre recurs metafòric és l'humor, del qual ja hem parlat anteriorment. Dickens deia que “You are nothing if not comical”, una màxima que posava en solfa “the appetite for the jocose, the farcical, the extravagant” (Andrews 2013: 7). L'humor, per tant, dotava d'una gran capacitat irònica enfront el caos de la ciutat, i alhora posava en entredit la poca capacitat dels poders fàctics de la metròpoli en la seva tasca d'organització de la societat fragmentada i desigual que sobrevivia sota el seu control. Amb l'humor, Dickens se les havia arreglat per reconciliar diferents estils d'escriptura còmica, una rara combinació d'enginy i humor provinent del món victorià:

Victorians were fond of distinguishing between humour and wit, and generally felt more comfortable with humour; wit was likely to be abrasive and contemptuous. The spirit of liberal humanism was inconsistent with the Hobbesian belief that laughter is stimulated by our sudden perception of our superiority to the misfortunes of others and with forms of satirical comedy or caustic wit that humiliated the infirmity of others. Humour needed to adapt itself to an age that ushered in a number of humane reforms and purported to soften sharp social divisions and encourage inclusivity. Wit segregates; humour harmonizes. Wit is elitist; humour is inclusive, and furthermore was held to be natural (Andrews 2013: 19)

Precisament perquè és un recurs inclusiu, el seu antídote serà el de separar-se de la crua realitat social decimonònica de la metròpoli londinenca per interpretar una realitat àcida i irònica de la maldat i la incomprensió de les classes benestants, així com dels personatges més vils d'aquesta societat classista i fronterera:

(...) his humour is so rich, so thorough, so varied, and so original that it must always appeal to the liking for oddities and eccentricities inherent in human nature, which increases with the pace of life, and is felt more and more as a relief to its growing weariness

(Andrews 2013: 20)

La retòrica humorística dickensiana, en aquest sentit, fomentaria una visió de la realitat que, com al món típic d'un conte de fades, presenta detalls de gran realisme, juntament amb un bri de fantasia, tot cercant “its illogic in the logic that creates it” (West 1989: 50). Aquest treball espacial és degut sobretot a la unió entre violència i seguretat: “laughter at violence can happen only when there's a sense that the victim is not going to experience real pain, or when real pain is inflicted on someone who is not a real person” (Andrews 2013: 46). Aquesta retòrica permet que poguem veure en tot el seu esplendor els abismes de la ciutat, així com el perill que amaguen, però no permet que caiguem dins d'aquest obscur món:

(...) el lector no siente escalofríos, no sufre el dulce vértigo de la caída del alma, que quizás es el encanto supremo del placer artístico. El lector de Dickens se siente más bien seguro, como si el autor le tendiera una barandilla, pues sabe que no lo dejará caer, sabe que el héroe no sucumbirá; los dos ángeles de alas blancas que vuelan por el mundo de este escritor inglés, compasión y justicia, lo llevarán indemne por encima de todas las simas y todos los abismos

(Zweig 2011: 50).

El recurs humorístic a *Oliver Twist* és marcadament satíric, i dirigeix principalment les seves crítiques cap a un sistema social caduc, desigual i injust. Per representar aquest humor, Dickens omple el ric univers de la ciutat de personatges, els quals trasllada del pla objectiu al subjectiu, al de la caricatura, com subratlla Zweig:

Dickens, como todo gran artista, exagera, pero no lleva su exageración a lo grandioso, sino a lo humorístico. El efecto de sus descripciones, tan indeciblemente divertido, no nacía tanto de su antojo o de su alegría desbordante, como de este curioso ángulo de visión que, con su hiperagudeza, reflejaba todos los fenómenos de la vida hiperbolizados hasta la extravagancia y la caricatura

(Zweig 2011: 48)

Ja al principi de la novel·la, Dickens fa servir l'humor per destacar “the small-minded meanness and cruelty of the workhouse regime, the ways in which the innocent were treated, and pillories the entire inhumane system” (Richardson 2012: 14). És il·lustratiu ressaltar que l'humor mostrat en aquests primers compassos és una cruenta resposta, per part del propi autor, a la controvertida llei de la pobresa, aprovada l'any 1834 (*Oliver Twist* comença a veure la llum l'any 1836), que

Repudiated traditional responsibilities towards the poor, refusing all help unless it be inside the workhouse, where families were separated, and harsh conditions were deliberately cultivated so the poor would not seek to enter (...) The new workhouses were effectively a sort of prison system to punish poverty

(Richardson 2012: 15)

Un dels exemples paradigmàtics d'aquest humor grotesc i sardònic el trobem precisament a les primeres pàgines de la novel·la, a la sala de reunions dels membres de la junta de l'hospici, on Dickens descriu de forma magistral les vicissituds d'aquest organisme aristocràtic:

Els membres de la Junta eren homes molt savis, vius i filosòfics, i quan els va lleure de posar la seva atenció en l'hospici, van descobrir de seguida una cosa que tota l'altra gent no hauria descobert mai: l'hospici agradava als pobres! Era un lloc habitual de diversió per a les classes pobres; una taverna on no havien de pagar; un esmorzar, un dinar, un te i un sopar públics de cap a cap de l'any; un Elisi de totxos i morter, on tot era jugar i no treballar (...)

Així, doncs, van establir la regla que tots els pobres poguessin escollir (perquè ells no volien obligar a ningú, no, ells no) entre morir de fam per un procés gradual

(2011: 25)

El particular sentit de l'humor dickensià també es manifesta a l'hora de reflectir la ineficàcia de l'estament policial, que com diu el mateix Dickens, sempre era l'últim en arribar a l'escena del crim, i alhora criticar ferotgement el paper de la justícia (com és el cas del judici a Oliver). Una de les caricaturitzacions més subversives humorísticament parlant és, sense cap mena de dubte, l'agutzil de l'hospici, el senyor Bumble. És paradigmàtic veure el canvi gradual que experimenta aquesta figura, que als primers capítols representa la rectitud i la seguretat en sí mateix, i cruel i insensible amb tots els orfes de l'hospici, però, que poc a poc va mudant cap al grotesc i l'histriònic –ho veiem ja quan fa la cort a la senyora Corney, i posteriorment, essent marit i muller–; però sobretot a les acaballes de la novel·la, quan és acomiadat de la seva feina d'agutzil i, empobrit, acaba residint a l'hospici. Aquest final del personatge de Bumble és un bon exemple de l'essencialitat de l'humor en l'obra de Dickens, com encertadament expressa Kincaid: “of the proper reaction to the novel, but in the end it is used again us, undercutting the comfortable aloofness us into the dark world of the lonely and terrified orphan” (Kincaid 1968: 63).

Com hem indicat, l'humor subversiu dickensià, que intentà trencar amb les reaccions convencionals, i emfatitzar dramàticament la desolació del petit heroi, es converteix en una arma de doble fil, principalment de crítica social, però alhora de protecció davant la incomprensió de la realitat urbana de la Londres industrial. Aquest recurs, característic de l'ésser humà, tindria com a objectiu encerclar l'espai segur davant l'horror de la realitat urbana i fer partícip al lector de les vicissituds succeïdes al relat; en aquest sentit, seguint Kincaid (1968: 63), convé subratllar que “the selfishness and unfeeling cruelty which are a subconscious part of much laughter are here brought to the surface and used to intensify our reaction and our involvement”.

L'últim recurs de *restitució de sentit* és el destí. Franco Moretti ha detectat l'existència d'un punt en comú que uneix els protagonistes d'obres de l'autor britànic com *Nicholas Nickelby*, *Bleak House*, *Great Expectations*, *Little Dorrit*, *Our mutual friend*, o el mateix *Oliver Twist*; aquest punt en comú és la sang, lligada indefectiblement amb el destí:

Hijos perdidos, expulsados, considerados muertos; amores que se mantienen ocultos; testamentos robados, o indescifrables, o absurdos: todos ellos elementos que han separado en los mil submundos urbanos a esa familia que ahora la novela se encarga de volver a juntar. Historia tras historia la novela familiar actúa así como el entramado de base del relato de Dickens, con una capacidad de organización narrativa que no llega nunca a ser siquiera lejanamente igualada (...) por el eje sociológico de la trama

(Moretti 2001: 126)

La construcció de la identitat subjectiva a la societat decimonònica es defineix en base a la pertinença a una comunitat i a uns ideals morals concrets, establerts per la pròpia comunitat. Aquests ideals, cal incidir, queden reflectits a la novel·la del segle XIX:

La novela alcanzó su apogeo en la época en la que la reflexión sobre el hombre se esforzaba por integrarlo en la sociedad y en la naturaleza. Tales esfuerzos (...) generaron nuevas representaciones del individuo en su relación con el universo: el arraigo, la comunidad y el amor imposible

(Pavel 2005: 203)

Al segle XIX, la identitat es definia “no tanto en relación con la norma moral como con el medio en el que ha nacido” (Pavel 2005: 44); en aquest sentit, la novel·la decimonònica evidenciava, a través dels seus escriptors, la força de la perspectiva individual i l'afirmació de l'arrelament humà dins l'ambient hereditari i social al qual pertanyia:

La comunidad se afirma como un estado de hecho categóricamente opuesto al sueño del contrato social voluntario. Atenazados por una tradición inmemorial, la identidad de los seres humanos depende de las costumbres, hábitos e instituciones en cuyo seno han nacido

(Pavel 2005: 203-204)

A la novel·la d'*Oliver Twist* aquesta afirmació és determinant per molts sentits: per una part, inscriu i arrela el protagonista a l'emergent classe burgesia de la metròpoli londinenca; per l'altra, legitima el destí que té reservat i que el restableix socialment allà on pertany; així, tanca l'espai de la identitat de forma segura, reconeixent-lo i familiaritzant-lo, i d'aquesta forma es protegeix del caos infernal aïllant-lo del seu cercle de seguretat circumdant.²⁵¹

²⁵¹ Recordem que l'altre personatge heroic que prové de les classes socials baixes, que no és altra que Nancy,

Ara bé, el món real de la Londres dickensiana dista de ser un espai de moralitat ideal –que a la novel·la decimonònica estaria regit per l'amor, la comunitat, l'arrelament, i els valors inherents a aquesta societat dinàmica de la burgesia (parlem de la tolerància, la benevolència o la justícia)– sinó que presenta certes controvèrsies i propostes maniquees, principalment a través del propi arrelament. Aquest, doncs, creat com a resposta al dualisme, s'establí com a condició *sine qua non* de tot individu, que per no quedar fora dels espais col·lectius, volia adriure's dins la comunitat urbana, moderna i cosmopolita, representada per la burgesia. L'important, però, és que l'arrelament fou una resposta a un temor victorià de caire universal, és a dir, la caiguda de la classe social burgesa cap a estrats baixos, i a una escala més àmplia, a la foscor, la desorientació i la corrupció que imperaven a les classes pobres. Així, aquesta confrontació entre el bé i el mal, condicionà l'obligatorietat a enquadrar-se i arrelar-se a la burgesia emergent, i d'aquesta manera eliminar el mal vingut des de les profunditats urbanes i les classes pauperitzades, que en el fons representarien l'essència d'un caràcter “never to be inwardly at peace” (Thurley 1976: 41). D'aquí la importància de configurar un món governat

By chance primarily through the image of the labyrinth (...) The labyrinthine passageways of Oliver Twist create anticipation in Oliver and arguably of some hidden terror or marvel. Oliver's initial journey to London is marked by an emphasis on the dark, narrow streets that seem filled with continual threats and surprises (...) Among the threats that exist in this world where anything can happen are phantoms
(West 1989: 54)

Aquesta configuració tindria la clara voluntat d'aïllar-se del terror i la fantasmagoria de l'espai infernal de Saffron Hill; d'aquesta manera, i un cop acceptat el postulat de l'arrelament, l'individu havia d'abandonar el privilegi de la singularitat

(...) para someterse a la ley que regía el medio en el que había nacido. A cambio, se le promete una felicidad incierta, puesto que la creencia en el arraigo limita necesariamente la libertad de movimiento permitida al individuo (...) Esa situación obliga al individuo a respetar las normas por simple fidelidad a la comunidad, por lo que acaba sometido a su medio. De ello resulta una combinación de exaltación y de pasividad en virtud de la cual el hombre arraigado es, por una parte y de forma simbólica, su propio amo, pues pertenece a la colectividad que ha creado la ley, pero, por otra, es esclavo de los demás hombres, cuya participación en esa creación es por definición considerablemente mayor que la suya
(Pavel 2005: 203)

formaria part d'aquell heroisme de la gent invisible tant reproduït a les novel·les urbanes del segle XIX

L'arrelament, com dèiem, està inserit en el destí del protagonista. No hem d'oblidar que la vida d'Oliver està marcada pel destí potencial des del seu naixement: no és fortuït que conegui a l'*Aranya* i que aquest el condueixi a mans de Fagin, que com hem vist, està estretament relacionat amb Monks, germà del petit Twist; però tampoc és una casualitat que sigui rescatat pel senyor Brownlow, amic íntim del seu pare. L'accés, encara que forçat a casa de la senyora Maylie, on coneixerà la seva tieta, no és fortuït, sobretot si tenim en compte la gran quantitat de petites mansions que es repartien arreu del territori anglès en aquell període, com afirma West (1989: 53): "Oliver's world is a world of chance. Practically everything that happens to Oliver is fortuitous: his encounter with Brownlow (...) his accidental arrival at the Maylies". En aquest sentit, la novel·la, marcada de casualitats, giraria al voltant d'una figura solitària i innocent, lligada a un potencial destí que espera ser descobert, i tots els personatges que intervenen en la seva vida esdevenen àncores, que mica en mica, participen en la recuperació d'episodis del seu passat, fins llavors desconegut, però que gradualment apropen l'existència del petit orfe allà on pertany: "Every time Oliver changes worlds, in other words, it is through a misfiring of a plan. The plans which misfire have consequences morally opposite to those intended (...) The evil is consistently a means of arriving at the good, and vice versa" (Thurley 1976: 35). Així, el personatge mai deixarà els límits espacials traçats per la maldat i la lluminositat, sinó que serà acollit a banda i banda, ja sigui per explotar la sensació de soledat i de foscor, o bé identificar-se amb una comunitat burgesa que pregona el respecte i la benevolència.

7.4 [Conclusions](#)

Des de les primeres dues macroseqüències, dedicades a espais naturals com el mar i el bosc, fins aquesta última, hem creuat gràcies a la imaginació una línia temporal contínua i que ens ha dut als albors de la contemporaneïtat, a l'altra gran espai artificial de la subjectivitat, la ciutat. Per analitzar aquest espai artificial hem triat un novel·la sobre la Londres victoriana, i un autor brillant i únic d'aquest període, Charles Dickens. L'obra triada ha estat *Oliver Twist*, una novel·la fosca, boirosa, misteriosa i terrorífica, farcida de personatges de tota índole, encisadors, tendres, però també ridículs, grotescs, i malvats, agombolats tots ells dins d'una ciutat fantàstica, vista alhora “como un animal destructor, como un monstruo, que está muy por encima de la escala humana” (Williams 2001: 209). Els escenaris de l'obra, principalment urbans, es divideixen en dos espais clarament delimitats, dues cares antagòniques, però que alhora es retroalimenten a través de les seves diferències: l'*East End* i el *West End* londinenc. Dickens, partint d'aquests dues zones geogràfiques, construeix una ciutat bicèfala a través de la descripció perceptiva i emocional dels carrers que conformen ambdós espais, els quals queden retratats a través de tots els personatges de la novel·la, ja sigui des de la pròpia corporeïtat i/o gestualitat d'aquests, o també des de reflexions interiors i diàlegs entre els propis personatges.

Com hem vist al relat, la representació de l'espai està dividida en dos espais clarament antagònics: un espai terrorífic, caòtic i feréstec dominat pels barris de *Saffron Hill*, *Spitafields* i *Mutton Hill*, i un espai ordenat, lluminós i segur dominat pel barri de *Pentonville*. La manera de retratar els dos ambients espacials és a partir de descripcions meravellosament construïdes de l'espai i la corporeïtat d'alguns dels seus personatges malvats; aquestes descripcions són plasmades per la figura d'un narrador omniscient, que aconsegueix recrear una ciutat viva i en constant moviment; així mateix, aquestes descripcions també es recolzen en l'experiència subjectiva dels personatges del relat i la preeminència de l'emoció per sobre de la raó, entesa clau de la cohesió social i cultural. Aquesta manera de representar l'espai permet recrear un espai físic i geogràfic determinat; però també un espai social on podem observar les vicissituds experimentades per les diverses figures novel·lesques que poblen l'espai, un espai psicològic que posa de relleu la consciència dels personatges, i una profunda representació

de l'espacialitat arquitectònica i antropomòrfica de la ciutat, que juga un paper fonamental a l'hora de definir la complexa i marcada identitat que viu a l'interior d'aquestes estructures arquitectòniques, i que acaben convertint-se en un personatge més del relat; però no només això, sinó que també esdevenen el mirall on les diferents identitats s'hi reflecteixen i s'hi identifiquen.

Davant l'horitzó terrorífic i perillós representat per l'East End, la novel·la plasma diverses *restitucions de sentit* per intentar reconèixer i familiaritzar aquest espai: per una part, aspectes morals de la pròpia identitat, com la innocència, la benevolència, la compassió, la caritat; per l'altra, aspectes literaris, com la teatralització, l'humor i la sàtira; i finalment, aspectes més transcendents com el destí i l'arrelament.

Si la innocència respon a un caràcter individual, i que només afecta a la figura d'Oliver Twist, el qual li permet evitar la perdició i l'enclaustrament dins l'espai terrorífic de l'*East End*, la benevolència, la compassió i la caritat, responen a un caràcter col·lectiu, i a un ordre moral concret, ordenat, i respectuós, exclusiu de la classe benestant, i que corresponia sobretot a trets significatius de la auto-imatge complaent de la burgesia londinenca decimonònica, antagònics a l'infern caòtic, violent i solitari, de la pobresa, un fenomen de classificació social destinat a construir una frontera impermeable entre l'espai de la classe burgesa i el caos inherent de les classes socials més baixes, i alhora intentar atraure aquest espai caòtic cap a la seguretat i l'ordre de la burgesia.

Els aspectes literaris proposats per Dickens són la teatralització, l'humor i la sàtira, recursos emocionals que doten l'espai d'una gran capacitat irònica enfront el caos de la ciutat, i alhora posen en entredit la poca capacitat dels poders fàctics de la metròpoli en la seva tasca d'organització de la societat fragmentada i desigual que sobrevivia sota el seu control. Aquests recursos inclusivament són els antídots que permeten separar-se de la crua realitat social decimonònica de la metròpoli londinenca i interpretar una realitat àcida i irònica de la maldat i la incomprensió de les classes benestants.

Per últim, les dues *restitucions de sentit* més transcendents de la novel·la, el destí i l'arrelament, pressuposen la construcció d'una identitat subjectiva definida en base a la pertinença a una comunitat marcada per uns ideals morals concrets, establerts per la pròpia comunitat. En aquest sentit, el destí reservat a Oliver serà el de garantir la seva inscripció a l'emergent classe burgesa de la metròpoli londinenca, a través del restabliment social de la seva identitat a la classe a la qual pertany. D'aquesta manera, i aquí tornem a recalcar el que havíem comentat a les *restitucions de sentit*, la novel·la, mancada de casualitats, giraria al voltant d'una figura solitària i innocent, lligada a un potencial destí que espera ser descobert, i tots els personatges

que intervenen en la seva vida esdevenen àncores, que mica en mica, participen en la recuperació d'episodis del seu passat, fins llavors desconegut, però que gradualment apropen l'existència del petit orfe allà on pertany.

8. CONCLUSIONS

El viatge literari que ens ha dut fins aquí comença dalt d'un vaixell, aprop de les costes de l'Helespont. En aquest primer viatge hem acompanyat a una figura immortal de la literatura occidental, un guerrer mític, astut i enginyós, sofert, previngut però també impulsiu, com ho són tots els herois: Ulisses, rei d'Ítaca. Juntament a aquesta figura, hem travessat, embarcats dalt d'un petit navili, les amples esquenes d'un mar inabastable, situat en un món desconegut, màgic i terrorífic, amagat rere l'horitzó del mar, un espai natural salvatge, terrible i capriciós. El mar que hem pogut veure en una de les epopeies més grans de tots els temps, l'*Odissea*, queda representat per tres horitzons temàtics: en primer lloc, la visió d'un mar incommensurable dotat d'una gran multiplicitat de camins on dirigir-se, els quals rauen amagats rere un horitzó infinit; en segon lloc, un mar de superfície homogènia capaç de desorientar l'individu fins incapacitar-lo per trobar nous destins que l'apropin a la llar; i en tercer lloc, un mar dotat per una volubilitat estructural, atraient i engolidora, que amaga rere el seu horitzó incognoscible quelcom indeterminat que resta fora de la dominació subjectiva, però que alhora atrau indefectiblement l'individu cap als seus dominis.

Per poder experimentar aquestes característiques del mar odisseic és essencial un punt de partida, el viatge; però aquest no és un viatge escollit per l'heroi Ulisses, sinó un viatge obligat pels déus, i que es pressuposa essencial per poder transmetre un missatge a la humanitat que repetim de nou: la irreductibilitat del destí per sobre tota vida humana, i el càstig expiatori que suposa la violació d'aquest destí filat pels propis déus. Per demostrar aquesta inviolabilitat, el poeta Homer, veu de les muses, tria la figura d'Ulisses, l'home de les mil cares, astut i de gran ardit, i un viatger incansable, però també l'home sofert i resistent, que accepta els designis dels déus malgrat que això el pugui dur a la mort. Aquesta figura humana no és un personatge qualsevol, sinó el líder i l'heroi d'un clan escollit pels déus grecs, però un heroi d'un tarannà diferent als grans herois coneguts fins ara; aquest nou arquetip d'heroi

enarbola una nova identitat, comunicativa, col·lectiva, social i experimental, basada en la mirada com l'origen del coneixement, però sobretot en la memòria com a fonament indispensable de la pròpia identitat, la qual cosa implica que no pot seguir les passes dels antics herois que negaven el destí i es burlaven de la mort –la qual aspiraven aconseguir amb plena joventut per ésser cantats eternament; per Ulisses, però, és essencial sobreviure, i acomplir el destí del retorn a la llar per ocupar el lloc que li correspon: liderar el clan al qual pertany. Aquesta última particularitat només es pot transmetre a través de dues vies: en primer lloc, el llenguatge humà, entès l'únic canal de transmissió reconeixible per la identitat, i compost d'unes regles de conducta pròpies de la subjectivitat, com són la comunicació i l'hospitalitat; en segon lloc, el relat, basat en la memòria i l'ordre. Tots aquests aspectes de la identitat d'Ulisses queden inserits en la seva figura des del moment en què inicia l'epopeia fins que aquesta acaba; en aquest sentit, Ulisses mai perd el seu caràcter identitari, i sempre es mostra disposat a pregonar-lo als quatre vents. Però perquè aquesta necessitat subjectiva es pugui donar és essencial la participació del mar, que aquí jugaria el paper d'espai de comunicació per aquesta identitat destinada a ocupar tots els indrets que el mar amaga rere el seu horitzó. I què amaga aquest espai natural del mar?

La superfície homogènia del mar té la capacitat de desorientar i crear desesperança; aquesta desorientació, que evidentment posa a prova la capacitat de l'heroi per conservar la templança, comporta indefectiblement l'aparició d'una multiplicitat de camins a on dirigir-se; però aquests no tenen cap direcció concreta ni coneguda pels viatgers, sinó que són direccions cap a l'horitzó ignot del mar, que queda diluït entre la pròpia superfície del mar i el cel i que amaga rere seu quelcom indeterminat situat fora de la dominació de la pròpia subjectivitat. Aquesta visió de l'espai del mar, alhora que aterridora, també resulta atractiva, sobretot per aquest individu necessitat de comunicació. Aquest fet comporta la necessitat d'aventurar-se sobre la superfície del mar a la recerca de ribes on posar els peus, i a través de la paraula, expandir la seva identitat. Aquesta necessitat subjectiva el portarà, doncs, a trepitjar mons desconeguts i aïllats de la civilització, alguns encantadors i màgics, capaços de fer oblidar el retorn a casa, com el país dels Lotòfags, les illes d'Eea, d'Eòlia, l'illa de les Sirenes, l'illa de les Vaques del Sol, o Ogígia, llar de Calipso; però també ribes absolutament atteridores, com l'illa dels Ciclops, el país dels Lestrígons, les mateixes portes de l'Hades, o les illes de Caribdis i d'Escil·la. En tots aquests espais, Ulisses va mostrant la seva identitat comunicativa i protectora amb els seus propis companys, però sobretot amb els monstres

que s'amaguen rere l'horitzó, antagònics a aquesta identitat subjectiva.

En aquest sentit, l'eclosió de la identitat que Homer ens vol mostrar aniria en paral·lel a la unió paulatina de la immensitat de camins del mar en direcció a un de sol, orientat cap a Ítaca, la seva llar. No és casual que l'últim escull per arribar a casa sigui l'Esquèria, llar d'Antífates, un poble situat a la frontera entre el mite i la quotidianitat, i que es converteix en l'únic capaç de conduir Ulisses a l'espai que li pertoca. Aquest camí unidireccional finirà el seu recorregut al llit matrimonial, aquell llit fet de la olivera enclavada a la terra, símbol de dinastia. Allà l'espera la seva esposa, arquetip de les figures femenines de l'edat homèrica, anclada a la llar com la deessa Hèstia, fidel, protectora, segura, però també dura, assertiva, capaç de dominar la voracitat dels pretendents per coronar-se reis d'Ítaca, i alhora pacient i esperançada pel retorn del seu espòs. Aquesta figura, emperò, també es conjuga com l'*alter ego* del seu marit, desconfiada, dubitativa i enginyosa, i que mentre parla, una força interior raona, trama i maquina, igual que Ulisses. Amb la unió de les dues ànimes, Ulisses recupera el seu lloc com a líder de la subjectivitat col·lectiva.

El segon viatge ens ha dut a l'interior d'un bosc, dens, espès i obscur, un indret on es desenvolupa una activitat destinada només als escollits, els cavallers. En aquest segon espai natural hi convergeixen dues entitats antagòniques però que alhora es retroalimenten: el mateix bosc i la cort, un indret aquest últim de *joie*, màgic, situat al delà del món, impossible de localitzar; aquest espai cortesà, que es troba a l'interior dels castells, és un espai de seguretat circumdant on aflora la felicitat i el benestar suprems, i representaria el centre de la identitat col·lectiva, un espai d'hospitalitat, d'aprenentatge de les regles de conducta de la identitat cortesana i de desplegament de l'amor cortès. Dins d'aquest espai trobem la cavalleria, composta per diversos individus coneguts pels seus noms i per les seves gestes, i legitimada per una consciència estamental comuna i de pertinença a un mateix grup.

L'espai contraposat a la cort és, com dèiem, l'espai del bosc, on l'*aventure* i l'errància es despleguen al llarg del seus dominis desconeguts, ombrívols i hostils. Aquesta *aventure*, com afirmàvem a l'inici del paràgraf, està destinada només als cavallers, els quals trien lliurement sortir cap aquest espai natural per tal de perfeccionar-se individualment, quelcom però que també afecta a la comunitat, ja que la pròpia cavalleria es veu com a figura exemplar d'aquella, i restablir l'ordre, que passa indefectiblement per la consumació del matrimoni i l'adquisició de terres.

L'espai del bosc a l'*Yvain*, com ja havíem defensat, presenta semblances, però també importants diferències amb l'espai del mar. Tant el mar com el bosc contenen un horitzó indeterminat, i gran part dels seus espais interior presenten un caràcter màgic i feèric; l'espai del bosc, però, aquest caràcter feèric és vist des d'un punt de vista moral i simbòlic, ja que per sobre de tot interessa instruir a la societat cortesana coetània de l'autor. Ambdós espais naturals també estan marcats per una immobilitat i estatisme on es desenvolupa l'activitat dels personatges: el *nostos* d'Ulisses, i l'*aventure* d'Ivany.

Ara bé, si l'horitzó del mar es compon d'una homogeneïtat visual infinita gràcies a la seva superfície uniforme, el bosc presenta una homogeneïtat més angoixant, degut sobretot a la seva estructura, més abrupta i llòbrega. Una altra diferència rellevant és la visió de camins possibles: si al mar podem albirar una multiplicitat de camins on qualsevol cosa pot aparèixer, el bosc presenta una absència absoluta de camins, uns camins que es mantenen amagats rere la frondositat del bosc a l'espera de ser descoberts. Si fem memòria i recordem el diàleg entre el cavaller Calogrenant i el *villain*, el cavaller surt a l'aventura amb l'objectiu de provar la seva vàlua, però desconeix absolutament l'indret on es troba la pròpia aventura.

Una darrera diferència amb l'espai del mar és la doble constitució del bosc: si per una part és

un espai immòbil, com hem pogut veure a l'anàlisi de l'*Yvain*, per l'altra, es conjuga com un espai de caràcter vivencial que participa activament en la formació de la identitat del cavaller. Aquesta segona característica del bosc es produeix quan Ivany s'endinsa forçosament al bosc, dominat per la *follie*, i on podem veure amb tot el seu esplendor el nexa que lliga el caràcter salvatge i feréstec del personatge i l'estructura pròpia del bosc. Però a partir d'aquí, quan Ivany recupera la consciència, el bosc també recuperarà les semblances amb el mar, i es convertirà en un canal de transmissió únic que uneix la identitat cavalleresca, que conforme vagi comunicant-se amb els diferents indrets on es desplega la cortesia –el castell que vol conquerir el comte Alier, el castell on s'enfronta amb el gegant Harpí, la capella on rau retinguda la donzella Luneta, el castell de la Pesme Aventure, la defensa de la germana petita del cavaller de la Negra Espina–, i superant totes les proves que se li plantegen en aquests espais, anirà assentant-se en els valors que la defineixen, l'honor, la fidelitat, la justícia, fins a esdevenir un exemple de la pròpia societat que l'aixopluga.

La construcció de la identitat subjectiva reflectida en aquest relat té diverses fases; algunes d'elles presenten certes semblances amb la figura de l'heroi Ulisses i d'altres són completament diferents. Aquesta dualitat també la veiem a la identitat femenina plasmada en ambdós relats.

Com defensàvem uns fragments més amunt, Ulisses no perd mai els trets que defineixen la seva identitat, l'astúcia, la sofrença, la resistència, la submissió al poder dels déus, però també la templança, la comunicació, la mirada com a forma primigènica de coneixement, la memòria com a fonament indispensable de la subjectivitat. Aquests atributs, que l'acompanyen durant tot el viatge de retorn són els que l'impulsen a convertir-se en el líder de la comunitat que l'envolta.

Ivany, contràriament, és un *invenis*, educat, això sí, en la cortesia, però no ha après encara les normes essencials per convertir-se en un cavaller, i àdhuc en un mirall per la societat. Ivany, en el seu objectiu d'assoliment identitari i d'encaix dins l'entramat elitista de la societat, realitza una primera sortida, destinada a restablir el nom de la seva família, ultratjada amb la derrota del seu cosí Calogrenant. Cal dir que aquesta sortida és lliure, no com la sortida d'Ulisses, completament obligada pel disseny dels déus. Ivany, per tant, surt a l'aventura, però sense intentar assolir-la, ja que l'objectiu és recuperar l'honor familiar. Aquesta primera sortida té una aturada cabdal en una petita capella del castell d'Esclados el Roig, ferit de mort pel propi Ivany. Dins d'aquesta capella Ivany és educat en les normes de la cortesia, és a dir, en la identitat a la qual pertany, i que són les següents: l'astúcia, l'obediència i l'espera. Aquestes tres normes de la cortesia són transmises per la donzella Luneta, la qual

personificaria l'arquetip de la pròpia feminitat, única detentora de les regles de la identitat cortesana. L'aprenentatge d'aquestes normes obre les portes a l'heroi en l'objectiu d'assolir el seu primer objectiu: aconseguir muller, una muller que ostenta una posició social superior a la del cavaller, una altra de les premisses de la identitat femenina: traspasar el poder i el control de les terres –només cal recordar com li ofereixen muller a cada castell que allibera del seu jou, cas de l'aventura d'Harpi de la Muntanya, o de la Pesme Aventure. L'assoliment d'aquesta nova posició al capdavant del castell, per tant, es produirà durant el casament amb Laudine, però sobretot amb la defensa de la Font Encantada, quan s'enfronta a un cavaller superior en rang (Keu) i el derrota.

Aquest primer assoliment d'Ivany, emperò, és imperfecte, ja que en primer lloc, no engrandia la fama del cavaller, ja que tan sols una victòria el convertia en un senyor feudal, i en segon lloc, perquè difonia una ruptura entre l'individu i l'ordre, i àdhuc modelava una cavalleria, farta ja de tornejos, egoïstament aïllada de la societat. Ivany, doncs, cau en el joc d'una errància centrada només en els tornejos i en la manca absoluta de compromisos de la seva classe social. La impertinència d'Ivany, que serà castigada, suposa una segona sortida, aquest cop no triada, en direcció al bosc, completament enfollit, allunyat i alienat de la cort com a càstig per la falta de sensibilitat i de responsabilitat amb la seva muller.

Aquesta segona sortida, cal dir, sí tindria certes semblances amb el viatge desorientat d'Ulisses per les amples esquenes del mar, quan assoleix el nom de Ningú com a mecanisme de protecció, i alhora per evitar desgràcies, però també de pèrdua del rol destinat a accomplir, el de líder del clan. Ivany, doncs, surt al bosc, i perd automàticament el nom i la consciència –quelcom que no succeeix a Ulisses–, la seva identitat com a cavaller i també com a mirall de la societat, quelcom que també havia perdut Ulisses. Però la consciència és recuperada poc temps després gràcies a la tercera figura femenina important d'aquest relat, la donzella que reconeix Ivany, desmaiada en una clariana, i que decideix ajudar-lo a recuperar la identitat. En aquest sentit, aquesta figura femenina representaria la pròpia cort que aixopluga l'heroi i que busca retornar-lo al seu espai natural.

La recuperació d'Ivany implicarà una tercera sortida cap a l'espai del bosc, aquest cop a la recerca de l'*aventure*, però ara l'objectiu és el de restablir el propi honor, el de la col·lectivitat, i rejerquitzar-se de nou. En aquesta tercera sortida tornem a veure semblances entre la figura d'Ulisses-Ningú i la figura d'Ivany-Cavaller del Lleó, però només en un sentit: el d'amagar la seva identitat i el d'anar conquerint aquells espais de comunicació fins poder assolir el seu rol

de lideratge sobre la societat que l'envolta, que és l'instant en què recuperen el seu nom: Ulisses quan es troba amb el seu fill Telèmac a casa del porquer Eumeu, una identitat, cal insistir, que assolirà quan la seva dona Penèlope s'abraci amb Ulisses, i Ivany quan s'enfronta al seu amic Galvany i es descobreix l'elm davant la mirada estupefacta de tots els membres de la cort; aquesta identitat, cal dir, quedarà assolida quan s'agenolli davant la seva esposa Laudine i demani perdó per l'ultratge comès, quelcom que el situa com a senyor del castell i defensor de les seves terres.

El tercer viatge, dalt d'un cavall, canvia radicalment d'espai. Si els dos anteriors viatges es produïen en espais naturals, creats sense la intervenció de la identitat i aliens a la seva influència, ara ens trobem en un primer espai artificial, pròpiament humà, el recinte primer, un espai de protecció, seguretat, i intimitat: la casa. Però aquesta casa, que tant a l'*Odissea* com a l'*Yvain* s'havia erigit com el recinte de tot allò proper i familiar, capgira completament aquesta visió: aquí ja no hi ha herois, ni líders, ni destins, només petits homenets, ridículs, fràgils i inconsistents, perduts i atemorits. La casa, per la seva part, no es conjuga com un canal de transmissió ni comunicació, sinó que esdevé el centre dels martiris i els terrors que afecten als protagonistes que viuen al seu interior.

La representació d'aquesta casa està composta de dues particularitats absolutament fonamentals i revolucionàries respecte de les dues obres anteriors: l'atmosfera que l'envolta i la capacitat de vida pròpia d'aquest espai. L'obra que hem tingut el plaer d'analitzar, *The Fall of the House of Usher*, un dels relats més excepcionals del gran Edgar Allan Poe, està farcida d'escenes i ambients vistos com a immenses representacions escenogràfiques, les quals es van entrelligant entre sí, i acompanyen els personatges mentre aquests veuen com la seva percepció espacial i els seus estats d'ànim es van transformant conforme avança el relat. Aquesta homogeneïtat ambiental, com ja havíem defensat, té el seu zenit en l'espai de la casa d'Usher, concebuda al relat com un espai viu i en constant moviment, i que gràcies als seus intrincats passadissos obscurs i tenebrosos, la podem concebre com la recreació d'una ment humana. És aquí on veiem una de les particularitats que el separen enormement dels espais naturals del mar i del bosc: el nexa indissoluble entre la identitat i l'espai de la casa, com si fossin una sola imatge que es va retroalimentant de terror, angoixa i soledat.

L'obra de Poe, no oblidem, s'emmarca en un període caracteritzat pel terror, la violència i els efectes sobrenaturals, i que evocava com ningú un univers tenebrós on confluen el paisatge, l'arquitectura, el clima, i els pensaments i les emocions dels personatges que es movien pels seus espais. Aquesta atmosfera serà perfecta per encabir un espai artificial com aquesta casa fantasmagòrica, situada enmig del no res, i protegida per un llac silenciós i somort, com si ens moguéssim per la llacuna Estígia. L'ambient plantejat per Poe, tenint en compte que el què més atreïa l'autor era el que produïa el suprem horror, vingut, això sí, de l'interior de l'ànima, serà, per tant, relatar el descens a l'infern interior de la subjectivitat, un interior descompost, humit i ombrívol, dominat per l'ombra i el misteri, on no hi ha sortida possible. Però per arribar a aquestes conclusions, primer cal dotar l'espai, com dèiem al fragment anterior, d'una atmosfera angoixant, tenebrosa i espectral, quelcom que quedaria accentuat

no només per la descripció del propi espai, sinó també per la col·laboració del narrador, *alter ego* del propi autor, i de l'expressió dels seus estats d'ànims, crucials a l'hora d'insuflar vida a tots els elements que conformen l'espai. Aquesta particularitat entre l'espai i la identitat no era tant acusada en els altres dos textos, els quals sí presentaven un nexa associatiu entre ambdues entitats, però no tant estretament lligats ni depenents l'un de l'altre.

El joc de l'autor per representar aquest espai es mou a través de dos enfocaments que accentuen aquest caràcter vivencial de la casa: des de les emocions i experiències del narrador, i des dels rostres de la resta de personatges de l'obra, és a dir, Roderick, Madeline, la pròpia casa, el majordom i el metge, ja que d'aquests cap paraula sobresurt dels seus llavis – exceptuant Roderick, que esdevé el nexa d'unió entre la realitat de la què prové del narrador, i la pròpia casa, que empra a Roderick per expressar-se i mostrar al món tot el què hi ha rere l'horitzó. I aquí rau la segona revolució envers els altres textos anteriors: els punts de vista, destinats a dominar l'efecte que l'autor vol expressar a través del relat d'aquesta família desfragmentada, perduda i atormentada, i situada en un espai de mort, atemporal i eteri, més enllà de l'horitzó de l'existència, d'on cap veu humana pot escapar.

La identitat que viu entre les seves parets no té cap tipus de nexa amb Ulisses o Ivany, com ja havíem enunciat anteriorment; aquí hi ha tres figures diminutes, fràgils, neuròtiques que lentament van diluint-se entre les parets de la casa: en primer lloc, el narrador, passiu, incrèdul, que accepta sense discussió la difícil situació en la què es troba, i que mai intenta canviar la seva sort, malgrat els patiments que viu. En segon lloc, Roderick Usher, melancòlic, marginal, atormentat, la visió dels grans herois del romanticisme alemany, però amb una particularitat: no és un heroi romàntic, sinó un homenet, com dèiem abans, un personatge reduït a la visió limitada del homes comuns i corrents, destinat a morir en un infern que sobrepassa tota comprensió humana. I en darrer lloc, Madeline Usher, aïllada d'un món exterior que desconeix, propensa als trànsits i als somnambulisme, arquetip de la figura femenina construïda per Poe, com Ligeia, Morella o Berenice, per citar-ne algunes, i destinada a satisfer una necessitat de la pròpia psique del narrador. En aquest sentit, la figura de Madeline, mancada de carn i òssos, representaria una visió desdibuixada sorgida del racó més obscur i esglaiador del món ombrívol, com emanacions nocturnes que apareixen als somnis més terrorífics. Els dos germans, conjuntament amb la casa, representarien una visió triàdica de la personalitat en desintegració, en una conjunció absolutament revolucionària que avança la novel·la contemporània.

El darrer viatge ens ha dut a l'altre espai artificial creat per la mà de l'home, la ciutat, en aquest cas la ciutat decimonònica. En aquest viatge hem acompanyat un vailet, de nom Oliver, per entre els carrers serpentejants de la gran metròpoli de Londres, descrits per la genial ploma de Charles Dickens, i plasmats en una novel·la fosca, boirosa, misteriosa i terrorífica, farcida de personatges encisadors, tendres, ridículs, grotescs, malvats, terrorífics, agombolats tots ells dins d'aquesta ciutat fantàstica, alhora monstruosa i destructora.

Dickens planteja a la novel·la una ciutat bicèfala, composta de dues realitats espacials concretes: l'*East End*, ocupada per la gent més vil i malvada, i el *West End*, on viuria la classe benestant i la burgesia acomodada.

Ambdós espais són vistos des de la visió del protagonista, únic capacitat per creuar les fronteres invisibles que els separen, una visió innocent, franca i sincera malgrat les adversitats que es veu obligat a viure entre els obscurs espais de l'*East End*, meravellosament descrits per l'autor, i accentuats per les emocions que expressa el propi protagonista. Aquí, l'atmosfera no és tan opressiva com la que hem pogut veure a *The Fall of the House of Usher*, però la intensitat de les experiències viscudes pels personatges, arraulits sota els carrers sinistres i les cases tenebroses de l'*East End*, queda perfectament mantinguda al llarg del relat, una intensitat que es mou d'un barri a l'altre de Londres, i que modula els estats d'ànim del petit Twist. Evidentment, resulta clau la participació de l'autor, convertit en narrador omniscient, i també dels personatges que omplen la rica paleta del relat, els quals aconsegueixen recrear, a través de l'experiència subjectiva i la preeminència de l'emoció per sobre de la raó, entesa clau de la cohesió social i cultural, una ciutat vivencial i absolutament mòbil.

Aquesta manera de representar l'espai resulta cabdal a l'hora de recrear un espai físic i geogràfic com la ciutat de Londres, però que al relat es converteix en un espai social i psicològic que posa de relleu la consciència dels personatges, habitants d'una ciutat que abriga una complexa però delimitada identitat que viu a l'interior d'ella. La ciutat, en aquest sentit, es converteix en un personatge del relat, i àdhuc el mirall on les diferents identitats s'hi reflecteixen i s'hi identifiquen. Així, podem veure la manera com queden projectats els carrers de la ciutat sobre les figures dels personatges malvats que les travessen, com Fagin, quan creua els carrers serpentejants del barri de *Saffron Hill*, talment com si fos una serp, o Monks, tot ell expressió de l'ambient sinistre i llòbrec que respira el barri de *Mutton Hill* quan la llum del sol desapareix per l'horitzó; i també William Sikes, expressió de l'extrema violència que impera als carrers de *Spitafields*. A l'altre costat de la ciutat trobem el barri de *Pentonville*, lluminós, ordenat i segur, expressat en la figura del sr. Brownlow, però també càndid,

bondados i benevolent, manifestat per la senyoreta Rose. Tots ells, com veiem, representen els rostres d'aquesta ciutat immensa amb els quals Oliver es creua, els retrata i els extreu del paper per mostrar-los als lectors, permetent d'aquesta manera que aquests puguin reconèixer una ciutat amb molts paral·lelismes amb les ciutats on viuen.

L'heroi principal d'aquesta novel·la és, com el títol de l'obra indica, Oliver Twist, un vailet mortificat, abandonat, espantadís i somniador. La clau, doncs, per poder relatar aquest món urbà, tecnològic i comercial que estava creixent exponencialment, recau en la mirada, externa i no contaminada, d'aquest nen, que malgrat les terribles experiències que viu des de ben petit, segueix conservant un prisma d'innocència i benvolència que l'impedeix ésser engolit pel mal absolut. No oblidem que la principal preocupació de Dickens fou mantenir sempre vives la generositat i la bondat humanes, davant d'aquest paisatge irreconeixible i alterat de la ciutat.

Dickens, emprant aquest protagonista, analitza moralment la societat del seu temps de dues maneres: per una banda, un espai on la societat es considera un fons contra el qual es desenvolupa el drama de les virtuts i els vicis personals; i per l'altra, un espai on la societat es conjuga creadora d'aquestes virtuts i vicis. Aquest anàlisi moral, doncs, contrari a la indiferència i la descurança de l'elit sobre els estrats més baixos i malalts de la ciutat, convertí la qüestió moral i individual en una qüestió social, i posteriorment en una intervenció creadora. Convé tenir molt present que la història del rescat d'Oliver, és aprofitada per l'autor per denunciar l'abandonament, per part de les classes benestants i del poder burocràtic, d'aquesta baixa classe social, considerada com una nova "subraça" humana que podria contaminar o violentar la societat de classe mitjana, i que comportà la separació de l'estranger (i especialment el pobre) respecte de la societat burgesa, creant d'aquesta manera una frontera clara entre ambdues realitats socials i espacials que impedia el trencament de l'estable i hermètic món burgès.

Aquesta classificació de la identitat, amb relació a l'espai circumdant, projecta una obra amb uns personatges enclavats dins d'un espai hermètic i fronterer que els defineix, i del qual no els és permès escapar. La novel·la, doncs, estaria farcida d'arquetips, perfectament delimitats, en els quals no s'observen ambivalències psicològiques que els facin canviar la seva manera de ser, sinó que mantenen les seves conviccions durant tot el relat. El món de Dickens, en aquest sentit, oscil·laria entre els personatges que tenen sentiments i els que no, uns personatges que no són rodons, ni revelen un desenvolupament concret, sinó que són plans i exagerats; i la presentació d'aquests personatges no és gradual, sinó que són mostrats de

manera directa, amb totes les característiques que els defineixen.

Tanmateix, i malgrat aquesta mirada concreta de la identitat, arrelada dins d'uns espais socials concrets i ben delimitats, i condicionada per uns estigmes i uns valors marcats en roig a la pell, Dickens aconsegueix construir un món intens i envolvent, però també tancat i limitat, on l'horror, no es veu en el desordre sinó en el propi ordre, una veritat que avança l'individu alienat i desolat contemporani, magistralment descrit per autors com Robert Musil, Knut Hamsun o Franz Kafka, i característic de la literatura de primera meitat del segle XX.

Ara bé, hi ha un detall de vital importància en aquesta polaritat foscor/lluminositat representada a l'espai i àdhuc als personatges: una paràbola espiritual dickensiana, de gran bellesa i puresa, fonamental en la construcció de la identitat moderna de la Londres victoriana, on l'ànima humana la es veu amenaçada, no només pel capitalisme emergent, sinó també per la pressió constant i perenne del mal: i és que en cap altra novel·la de Dickens el mal serà més poderosament dolent, i el bé el més radiant i inequívocament atribuït de la identitat. En efecte, aquesta identitat amenaçada dota l'obra d'una maldat obscura i vil fins ara mai vista, la qual cosa transgredeix la visió d'aquell espai de les infinites oportunitats i il·lumina el camí als autors de temàtica urbana del segle XX, que de manera progressiva aniran transformant la forma de veure l'espai circumdant, i àdhuc definiran els contorns de la identitat característica de la contemporaneïtat.

Arribats aquí s'obren dues preguntes cabdals. La primera correspon a la hipòtesi que ens havíem plantejat a l'inici d'aquest viatge. La repetim:

¿la representació d'espais limitats, en el marc d'una sèrie d'obres triades de la literatura occidental, són una resposta constant de la por del subjecte respecte de l'infinit?; en altres paraules, ¿és la necessitat de construcció liminar l'eina eficaç del subjecte en la seva incapacitat d'enfrontament amb l'abisme –considerant aquest el factor de desintegració de la identitat subjectiva– o ans el contrari, l'etern enfrontament amb l'abisme crea fronteres primàries en el subjecte degut a la incomprensió de l'infinit?

Per intentar respondre aquesta pregunta ens recolzarem en les diferents *restitucions de sentit* que hem anat veient a cada text analitzat.

Ens fixem, en primer lloc, en el cas del mar i d'Ulisses. Per assegurar la tornada a la llar i desenvolupar el seu rol de líder del clan, Ulisses ha d'estar protegit de l'horror que se situa més enllà de l'horitzó. Aquesta protecció està sustentada en la intervenció dels déus, el paper del destí com garantia de retorn a la llar, la innocència com a mecanisme pròpiament diví i que evita la seva condemna, i el llenguatge humà (i àdhuc el relat) com a element purament subjectiu que garanteix la tornada a casa a través de la paraula. Tots aquests factors, doncs, garanteixen que Ulisses no sucumbeixi a la mort; ¿però són una resposta de la por del subjecte respecte de l'infinit?, i si és així, ¿representen una eina eficaç davant la incapacitat d'enfrontament amb l'abisme, o bé són la resposta a una incomprensió de l'infinit?

Ulisses té la necessitat d'explorar tot allò ignot amagat rere l'horitzó, comunicar-se amb ell, atraure'l cap al seu terreny, familiaritzar-lo, dominar-lo i quotidianitzar-lo. Però, ¿què passa quan es troba davant de Polifem, dels Lestrigons, les Sirenes i Escil·la i Caribdis? Simplement fugir, salvar la pell, allunyar-se el més ràpid possible d'un món que no comprèn i que no podrà mai dominar. ¿I de la resta de ribes que trepitja i on és hostatjat alegrement, com el cas dels Lotòfags, d'Eòlia, de l'illa Eea, d'Ogígia o de Feàcia? La reacció, tot i que no serà fugir, sí serà lamentar-se per l'oblid, provocat per aquests espais, de la tornada a casa, el desig d'un retorn que es presumeix necessari i cabdal per a la seva identitat.

Per tant, ¿aquesta fugida i aquest lament viscuts per Ulisses podrien ser una resposta de la por del subjecte respecte de l'infinit?, i si és així, ¿representen una eina eficaç per evitar enfrontar-s'hi, o bé una incomprensió del propi infinit? La resposta la trobem en la pròpia

representació de l'espai projectada a l'*Odissea*. Homer distribueix el mar en ribes, les quals es mantenen separades entre sí per un immens mar que les protegeix, i que alhora les aïlla de la quotidianitat. Per què? Bàsicament perquè no formen part de la societat homèrica, són móns eteris, atemporals i antics, situats enfora l'espai de la quotidianitat, i del tot innecessaris per l'esdevenir de la identitat que vol recrear Homer. Aquest espai amenaçador, per tant, ha de ser recollit i apartat, però no oblidat, ja que només d'aquesta manera el subjecte pot construir el seu espai segur i familiar, davant l'espai-altre que resta rere l'horitzó. Per això precisament l'art del relat d'Ulisses davant la cort d'Antínous: per recordar que rere tot allò conegut existeix un espai hostil que cal conèixer, però no experimentar, a fi efecte d'evitar caure en el parany i posar en perill la seva pròpia quotidianitat, encerlada en un espai de seguretat on desenvolupar el rol pel qual ha nascut.

En segon lloc trobem el bosc i la figura del cavaller cortès, Ivany. Les *restitucions de sentit* que podem observar al text de Chrétien, necessàries per al restabliment de la identitat cavalleresca, són les següents: en primer lloc el joc, fonamental perquè crea un espai tancat i separat del món quotidià, un espai on es desenvolupa l'*aventura*, imaginari, atemporal i fantàstic, on s'acompleixen els elements constitutius i inherent a la cort, l'amor, l'honor, la fidelitat, la generositat, la humilitat, la justícia i la cortesia; en segon lloc, el destí, que es situa sobre una figura escollida de la societat medieval, garant, no només d'una classe social concreta, sinó també de tota una col·lectivitat. Ambdós elements, doncs, asseguren la identitat subjectiva dins la cort, i alhora permeten el restabliment de la seva identitat i la recuperació de la seva posició social com a senyor.

Al bosc, com hem dit, té lloc l'*aventure*, i aquesta es produeix gràcies al joc de l'errància; l'únic que el pot participar d'aquest joc és el cavaller. En aquest sentit, el bosc es situaria, en un primer moment, en un espai màgic i atemporal fora de l'espai de la quotidianitat que projecta la cort, que queda salvaguardada del perill que comporta la pròpia *aventure*.

Dins d'aquest espai aïllat de la cort, on la cavalleria s'expandeix lliurement, trobem tot allò ignot i aparentment perillós que s'amaga rere l'horitzó, protegit per l'espessor homogènia del bosc. L'únic, doncs, que s'endinsa en aquest espai fora de la cort és el cavaller. Ara bé, ¿quina és la reacció d'Ivany quan es topa amb tot allò que s'amaga rere l'horitzó? La principal reacció contra l'incognoscible és la lluita. Aquesta es duu a terme per dues vies: una lluita contra la pèrdua de consciència, quan Ivany s'endinsa al bosc completament enfollit, i una lluita amb la destresa de les armes, quan l'heroi derrota Esclados el Roig, venç el comte Alier, occideix el

gegant Harpí, derrota al senescal que vol ajusticiar Lunete, i salva el castell de la Pesme Aventure del jou dels diables. L'enfrontament per tant, es concep com la reacció primera, i única, de l'heroi davant l'atzucac que projecta el bosc.

L'objectiu d'aquesta lluita, no cal dir, és eliminar tot allò situat al delà de l'horitzó del bosc, destruir-ho, en defensa, això sí, de la justícia; però en cap moment hi ha intenció alguna per entendre, recollir, o familiaritzar l'espai del bosc, sinó que la creació de fronteres antagòniques entre el bosc i la cort només obeeix a una incomprensió de l'horitzó ignot, plegat de monstres i éssers fantàstics que cal anorrear com a convertir-se en una figura exemplar de la societat que l'aixopluga.

En tercer lloc, trobem l'espai de la casa. En aquest espai, emperò, dues de les *restitucions de sentit* són totalment novedoses, ja que busquen per sobre de tot aïllar l'espai de l'horitzó, condemnat i impossible de comprendre. Aquestes restitucions, que serien la recreació d'un espai aliè a l'espai real; la pròpia figura del narrador; i el pecat de l'incest entre Roderick i Madeline, cerquen per sobre de tot alienar del món exterior l'espai de la casa.

La recreació de l'espai aliè busca allunyar l'espai de la casa de l'espai al qual pertany la societat, com ja havien fet Homer i Chrétien de Troyes. La novetat, però, la trobem en dos punts clau: en primer lloc, l'absència descriptiva d'un espai contraposat a aquest espai de la casa; i en segon lloc, la construcció d'una atmosfera determinada projectada ja des de l'inici del relat, opressivament angoixant, espectral i fantasmagòrica, com si ens trobéssim en un cementiri a les afores de la ciutat, per així situar-nos en un espai atemporal, impossible de trobar fora de l'espai segur.

La segona restitució és la figura del narrador, alter ego del narrador, i personificació de l'espai exterior a la casa. Aquesta figura és singular pel fet que no comprèn res i no aprèn res, simplement es converteix en observador privilegiat dels horripilants successos que passen a l'interior de la mansió, sense que aquests aconseguixin transformar la seva identitat. Aquesta incomprensió és la que finalment li permet sortir de la casa quan aquesta s'enfonsa sota la llacuna per sempre més.

La tercera i última restitució és el pecat d'incest entre els dos germans, que es concebria com un factor d'alliçonament moral, el qual condemna als pecadors a una mort en vida dins les parets d'aquella casa-taüt que lentament s'enfonsa sota les aigües de la llacuna.

Com veiem, les tres restitucions no busquen entendre l'espai de la casa Usher, sinó salvar-se d'ella, fugir i oblidar-la. Aquesta última situació queda perfectament il·lustrada quan el rostre

ensangonat de Madeline es llança sobre el seu germà, i acte seguit la casa s'esfondra, arrossegant amb ella aquelles dues figures atormentades i diminutes al fons de les aigües, convertint aquell indret en un espai erm i solitari on mai hi ha hagut una casa.

En quart lloc tenim l'espai de la ciutat. Aquí les *restitucions de sentit*, destinades a encerclar i familiaritzar aquest espai serien les següents: per una part, aspectes morals de la pròpia identitat, com la innocència, la benevolència, la compassió, la caritat; per l'altra, aspectes literaris, com la teatralització, l'humor i la sàtira; i finalment, aspectes més transcendents com el destí i l'arrelament. Tots ells garanteixen l'adscripció del protagonista de la novel·la, Oliver Twist, a la societat a la qual pertany des de naixement. Aquí veiem com es conjuguen una sèrie de factors que permeten el retorn del protagonista a l'espai segur del qual sortia, i el relat, per tant, només esdevé una momentània desviació del destí que li toca, com el que havíem vist anteriorment a l'*Odissea* i a l'*Yvain*. La diferència és que Oliver no és cap heroi, sinó només un petit orfe, innocent i compassiu, que vol trobar els seus orígens mentre es veu obligat a recórrer un horitzó caòtic i malvat, totalment desprotegit.

Els primers recursos citats són aspectes purament morals de la identitat: la innocència, la benevolència, la compassió i la caritat, tots ells inherents en la figura d'Oliver, i per extensió, en la figura de dues personalitats sorgides de la pròpia burgesia: el sr. Brownlow i la senyoreta Rose, essencials per establir un nexa identitari entre les tres figures que permeti l'apropament d'Oliver a aquest espai de seguretat del *West End* londinenc. Aquestes restitucions, no cal dir, esdevenen claus a l'hora de garantir el retorn del petit orfe a l'espai al qual pertany per naixement; però només aquestes, sinó també el paper fonamental del destí i l'arrelament, ja que no permeten que Oliver caigui al pou del mal, al qual no pertany per naixement.

Les últimes restitucions de sentit són recursos estilístics com l'humor i la sàtira, que intenten ridiculitzar les figures malvades del relat i les seves accions contra el petit orfe, i per extensió, sobre els desvalguts.

Ara bé, ¿Què passa quan Oliver interactura amb l'espai situat més enllà del món conegut, situat a l'*East End* londinenc? ¿Trobem que la burgesia autocomplaent faci algun moviment per reconèixer i familiaritzar aquell entorn feréstec i perillós? En aquest cas, la reacció de la burgesia londinenca sí és la d'atreure aquests espais ignots, però només en el moment en què els arquetips malvats que projecten la vilesa d'aquesta part de la ciutat són engarjolats, ajusticiats o bé expulsats. Només en aquell moment pot haver-hi redempció per aquests espais de pobresa, exposats gràcies al petit Twist, que aquí es converteix en els ulls de la

burgèsia, que fins aquell moment mostrava un total rebuig per aquell món horrible situat més enllà de l'horitzó de seguretat dels barris del *West End*, davant del qual s'havia construït un mur imaginari, però alhora infranquejable, que no permetia el creuament entre els dos mons. En aquest sentit, la voluntat de la societat benestant seria la d'apropar i reconèixer l'espai malvat de la ciutat un cop el mal i la injustícia són vençuts per la benevolència i l'ajuda als desvalguts.

Comentàvem en pàgines anteriors que el decurs del relat havia obert una segona qüestió, que no correspondria a la hipòtesi plantejada, però que resulta fonamental intentar, com a mínim, exposar com a pas previ per deixar conclòs aquest treball. Durant els quatre viatges que hem pogut analitzar hem vist una relació entre l'espai corresponent i la construcció d'una identitat determinada resultat de la seva interacció amb l'espai que l'envolta. Davant d'aquesta qüestió ens hem preguntat el següent: ¿aquesta relació que hem pogut veure entre espais i identitat s'ha anat repetint de la mateixa manera en altres períodes de la literatura on aquests espais tractats aquí tenen un paper destacat?, dit d'una altra manera, ¿si analitzéssim, per exemple, l'espai del mar en un altre context històric, cultural i social de la civilització occidental, podríem veure un paral·lelisme entre representació espacial i construcció de la identitat similars o idèntics als que hem pogut comprovar en aquest treball doctoral?

Agafem, doncs, uns exemples literaris d'altres períodes de la civilització, on els diferents espais tractats aquí han estat importants dins el relat.

Si ens endinsem en l'espai del mar a l'obra de Thomas Mann, *Der Tog in Venedig*, podem veure un lligam semblant entre el mar i figuda de Gustav von Aschenbach que tingui paral·lelismes amb la relació mar-Ulisses? La representació del mar a *Der Tog in Venedig* és un element d'obertura cap a l'aventura i la incertesa, però també un mar que porta destruccions i calamitats. Aquesta doble característica l'assimilaria amb el mar de l'*Odissea*. Però el mar de *Der Tog in Venedig* també es conjuga com a mirall on Aschenbach s'hi veu reflectit, i on ens mostra, a través de símbols i metàfores, la progressiva decadència i desfragmentació de la condició humana del *fin-de-siècle* encarnada per aquesta figura ordenada, treballadora i anclada a la llar, de fortes conviccions morals, però cada cop més perduda dins el món de la contemporaneïtat, un outsider, que tant agradava a Mann, “producto de tener aptitudes o inclinaciones incompatibles con las convencionalmente aprobadas” (Kitcher 2015: 31), completament antagònic al rei d'Ítaca i que acabarà desapareixent a causa del còlera, metàfora

de tot allò de caràcter destructiu que viatja eternament per mar i que precedeix la degradació física i moral d'aquest personatge gris i alienat de la societat.

Si canviem d'escenari natural i ens dirigim a l'espai del bosc representat a l'obra de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, ¿trobem un lligam semblant entre el bosc del Congo i la identitat dels protagonistes de l'obra que segueixi la mateixa línia que el bosc de l'*aventure* i la figura del cavaller Ivany?

Al relat curt de Conrad, veiem que el bosc queda representat a través de les impressions viscudes en primera persona per l'*alter ego* de l'escriptor, Joseph Marlow, el qual s'endinsa, a través d'un espectacular riu de figura serpentejant, vorejat per un immens bosc, dens i abrupte, cap a l'interior de les tenebres del Congo. Allà experimenta una sensació general d'una lleu i enrarida estranyesa, entre rastres de malsons personificats en rostres malalts, abandonats i desesperats que sobreviuen com poden, mentre treballen extraient l'ivori de les seves terres per entregar-lo a la cobdícia estúpida d'Occident, representada en la figura terrorífica de Kurtz, "el agente blanco solitario, engolfado aguas arriba del gran río, con sus sueños de grandeza, su gran depósito de precioso marfil y el fondo que se ha forjado en la jungla africana" (Hochschild 2002: 219), un heroi intel·lectual, però també un caçador de caps, un assassí i un explotador. En aquesta crítica mordaç contra l'imperialisme, el bosc és el mateix cor de les tenebres, que no només es troba en tot aquell espai tenebrós i feréstec, vist com la projecció de l'home salvatge del Congo, sinó que també el trobem dins de l'individu occidental. Aquí, com podem comprovar, no hi ha herois, no hi ha miralls sinó benes als ulls d'aquest individu occidental que no veu més enllà de la cobdícia pel poder. Marlow, per la seva part, no s'erigeix en cap figura on emmirallar-se, sinó que tan sols esdevé el corresponsal d'aquella atrocitat anomenada colonització.

I si ens endinséssim de ple a l'interior de la casa Belasco a la novel·la de Richard Matheson, *Hell House*, ¿trobaríem el mateix nexa entre la representació de la casa i les identitats que recorren els seus espais que tingui paral·lelismes amb la casa Usher i els seus integrants?

Aparentment, l'espai de la casa a *Hell House* i l'espai de casa Usher mantenen característiques comunes pel que fa al tractament d'una atmosfera concreta que ens situa emocionalment en un indret angoixant i terrorífic, i per la capacitat de convertir la casa en un espai de caràcter vivencial. Però hi ha dos aspectes absolutament divergents: en primer lloc, els personatges, molt més complexos i contradictoris; aquí no veiem personatges atormentats ni rostres cadavèrics, ni tampoc figures espectrals i malaltisses, sinó que tenim identitats característiques

de la contemporaneïtat, controvertides i contradictòries, basades en la raó o en l'esoterisme, i personatges que es mouen entre ambdós mons, que malgrat viure en un món basat en la raó, no deixen d'experimentar fenòmens estranys i inexplicables. Hi ha un segon aspecte que difereix amb la casa Usher, i és el paper que interpreta a la novel·la, ja que si la casa Usher era l'expressió de la ment atormentada i l'ànima malaltissa dels germans Usher, la casa Belasco esdevé un personatge amb vida pròpia capaç d'espantar als personatges, però sobretot, i això és important, provocar-los ferides, dolors i fins i tot assassinar-los.

¿I què podríem dir si un dia ens despertéssim i uns individus desconeguts d'una ciutat sense nom ens arrestessin sense motiu conegut per nosaltres? Aquest és l'argument que planteja l'enorme novel·la *Der Prozess*, de Franz Kafka, inserida en una ciutat qualsevol, plena de laberints sense sortida, edificis gegantins amb escales interminables i amagatalls impossibles, on s'amaga la justícia, diluïda entre els plecs de la ciutat i on l'individu queda abandonat a la intempèrie, sense entendre l'aparent ordre en el què creia que es basava la ciutadania. Davant d'aquesta tessitura angoixant i dramàtica, veiem algun paral·lelisme entre l'espai de la ciutat i la identitat de Joseph K. que manifesti algun lligam amb la ciutat de Londres i la identitat d'Oliver Twist?

A *Der Prozess* no hi ha destí de tornada, només una línia que mira endavant sense rumb aparent, en direcció al caos i a l'angoixa. Podríem veure aquí certes semblances amb *l'East End* londinenc, sobretot per la distribució caòtica i encreuada dels carrers; tanmateix, no hi ha figures que puguin personificar aquest espai caòtic, com sí veiem en els personatges d'Oliver Twist; en l'obra de Kafka només hi apareixen presències hermètiques, superbes i orgullosos que redueixen Joseph K. a un mer paria, arrestat per un motiu que tothom coneix menys el propi encausat, però que mai és revelat. Tampoc veiem arrelament ni pertinença a una classe concreta; Joseph K., com podeu veure, és un mer ciutadà, diluït entre tota aquella ciutadania grisa i inexistent que cada dia pren el tranvia per anar a treballar, i que un cop acabada la jornada, retorna a les llars com un desconegut més. En aquest sentit, l'obra de Kafka, que es mou entre la ironia, el sarcasme i la incredulitat – semblant a l'obra de Dickens però amb objectius diferents – busca contraposar un aparent ordre establert pels poders fàctics, situats al del·là de l'horitzó mentre controlen la ciutadania i ordenen detencions i càstigs, amb un espai caòticament infinit projectat per la ciutat, un laberint sense sortida que acaba matant el propi personatge, mort a mans de dos desconeguts, encarregats de traslladar el protagonista allà on l'esperen.

Hem volgut exposar de forma breu alguns paral·lelismes i divergències que podem trobar entre els textos canònics que hem analitzat durant aquest llarg viatge i textos dispars que no guarden cap relació entre ells, més enllà de tenir un mateix espai dins les seves històries. La intenció de deixar inconclús aquest anàlisi comparativa rau en una declaració de principis: i és aquest treball no representa un final sinó un inici on poder seguir treballant en la relació entre la identitat i l'espai en la literatura i prosseguir amb aquest viatge meravellós que hem començat aquí, entre aquestes pàgines.

10. BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓ I MARCS REFERENCIALS

AÍNSA, Fernando (2006) *Del Topos al Logos, Del. Propuestas de geopoética* Madrid: Iberoamericana

ALEXANDER, Samuel (1966) *Space, Time and Deity* London: MacMillan

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2002) *Espacios narrativos* León : Universidad de León

ARGULLOL, Rafael (2008) *El Héroe y el Único* Barcelona: Acantilado

AUERBACH, Erich (2008) *Dante, poeta del mundo terrenal* Barcelona: Acantilado

AUGÉ, Marc (2017) *Los no lugares, Los* Barcelona: Gedisa

AUTORI VARI (1987) *Il confîne nel mondo classico* Milano: Vita e pensiero Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore

BACHELARD, Gaston (2013) *Poética del espacio* México: Fondo de Cultura Económica

BACHMANN-MEDICK, Doris (2016) *Cultural Turns. New orientations in the study of culture* Berlin/Boston: De Gruyter

BAGNOLI, Vincenzo (2003) *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria* Bologna: Pendragon

BAL, Mieke (1997) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* Toronto: University of Toronto Press

- BAUMANN, Zygmund (2003) *Modernidad Líquida* México: Fondo de cultura económica
- BENJAMIN, Walter (1991) *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*
Barcelona: Taurus
- BERGER, Peter L. LUKMANN, Thomas (2003) *La construcción social de la realidad* Buenos Aires: Amorrortu
- BLANCHOT, Maurice (1955) *L'Espace littéraire* Paris: Gallimard
- BLUMENBERG, Hans (2000) *La Legibilidad del mundo* Barcelona: Paidós
- BLUMENBERG, Hans (2003a) *Paradigmas para una metaforología* Madrid: Mínima Trotta
- BLUMENBERG, Hans (2003b) *Trabajo sobre el mito* Barcelona: Paidós
- BODEI, Remo (2002) *Destini personali: l'età della colonizzazione delle coscienze* Milano: Feltrinelli Editore
- BODEI, Remo (1995) *Una geometría de las pasiones. Miedo, esperanza y felicidad: Filosofía y uso político* Barcelona : Muchnik
- BODEI, Remo (2014) *La filosofía del siglo XX* Madrid: Alianza
- BODENHAMER, David J. CORRIGAN, John HARRIS, Trevor M. (ed) (2010) *Spatial Humanities, The. GIS and the future of humanities scholarship* Indiana: Indiana University Press
- BOLLNOW, Otto Friedrich (1969) *Hombre y espacio* Barcelona: Labor
- BOUVET, Rachel (2011) 'Les Territoires traversés en géopoétique: champ, archipel, contrées, espaces culturels', *La Traversée Atelier québécois de géopoétique*
<http://latraversee.uqam.ca/entr-ede-blogue/les-territoires-travers-s-en-g-opo-tique-champarchipel-contr-es-espaces-culturels> [consultat el 16/02/2022]

BRAVO, Victor (1996) *Figuraciones del poder y la ironía* Universidad de los Andes: Monte Ávila Editores

BROSSEAU, Marc (1996) *Des romans-géographes. Essai* Paris

BURKE, Edmund (1985) *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Bello y lo Sublime*. Valencia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia : Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia : Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU

CARROLL, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón* Madrid: La balsa de la Medusa

CASSIRER, Ernst (2011) *Antropología filosófica* México: Fondo de Cultura Económica

CHEVALIER, Michel (ed) (1993) *La littérature dans tous ses espaces* Paris: CNRS

COLLOT, Michel (2014) *Pour une géographie littéraire* Mayenne: Corti

CRANG, Mike THRIFT, Nigel (2000) *Thinking space* London: Routledge

DAMASIO, Antonio (2018) *El error de Descartes. Emoción, la razón y el cerebro humano, La* Barcelona: Planeta

DAMASIO, Antonio (2010) *I el cervell va crear l'home. Sobre com el cervell va generar emocions, sentiments, idees i el jo* Barcelona: Destino

DAMASIO, Antonio (2001) *La sensación de lo que ocurre. Cuerpo y emoción en la construcción de la conciencia* Madrid: Debate

DELEUZE, Gilles GUATTARI, Felix (1997) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* Valencia: Pre-textos

DENNERLEIN, Katrin “Theorizing Space in Narrative” <https://www.germanistik.uni-wuerzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf> [CONSULTAT EL 19.01.22]

DESCARTES, René (1989) *Discurso del método* Barcelona: Planeta

DESCARTES, René (1989) *Tratado de las pasiones del alma* Barcelona: Planeta

DOCHERTY, Thomas (ed.) (1993) *Postmodernism. A Reader* Harlow: Harvester Wheatsheaf
Pearson Education Limited

ELLIOTT, Anthony (2012) *Concepts of the self* Cambridge: Polity Press

ELLIOTT, Anthony (1997) *Sujetos a nuestro propio y múltiple ser: teoría social, psicoanálisis y posmodernidad* Buenos Aires: Amorrortu

ESTÉBANEZ CALDERON, Demetrio (1999) *Diccionario de términos literarios* Madrid: Alianza

FEYERABEND, Paul (2013) *Filosofía natural* Madrid: Debate

FIGUEROA FLORES, X. VERA DUARTE, N. (2015) “Geocrítica” *Bagubra*, 3 pp. 123-131

FOUCAULT, Michel (2007) *La arqueología del saber* Madrid: Siglo XXI

FOUCAULT, Michel (2010) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* Madrid: Siglo XXI

FOUCAULT, Michel (2013) *Obras esenciales* Barcelona: Espasa

FOUCAULT, Michel (1990) *Tecnologías del yo* Barcelona: Paidós

FRANK, Joseph (1991) *The Idea of the spatial form* New Brunswick and London: Rutgers University Press

GABILONDO, Ángel ARANZUEQUE, Gabriel (2014) *Ser de palabra. El lenguaje de la metafísica* Madrid: Gredos

GALIMBERTI, Umberto (1999) *Il corpo* Milano: Feltrinelli

GARCÍA, Patricia (2015) *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary literature. The Architectural Void* New York: Routledge

GARRARD, Greg (2012) *Ecocriticism* Abingdon, Oxon: Routledge

GERGEN, Kenneth J. (1992) *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* Barcelona: Paidós

GERSDORF, Catrin MAYER, Silvia (2006) “Nature in literary and cultural studies: defining the subject of ecocriticism – an introduction” *Nature in Literary and Cultural Studies. Transatlantic Conversations on Ecocriticism* Amsterdam/New York: Rodopi 9-24

GILSON, Étienne (2014) *La filosofía de la Edad Media* Madrid: Gredos

GREDDYS HARRIS, Grace (Sep., 1989) “Concepts of Individual, Self, and Person in Description and Analysis” *American Anthropologist New Series* Vol. 91, No. 3, pp. 599-612

GREVE, Julius ZAPPE Florian (ed) (2019) *Spaces and Fictions of the Weird and the Fantastic* Cham: Palgrave Macmillan

GULLÓN, Ricardo (1980) *Espacio y novela* Barcelona: Antoni Bosch

GURMÉNDEZ, Carlos (1989) *Crítica de la pasión pura I* México: Fondo de Cultura Económica

GURMÉNDEZ, Carlos (1993) *Crítica de la pasión pura II* México: Fondo de Cultura Económica

- GURMÉNDEZ, Carlos (1981) *Teoría de los sentimientos* México: Fondo de Cultura Económica
- HALL, Edward T. (1973) *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio* Madrid: Instituto de estudios de administración local: Madrid
- HEGEL, Georg Friedrich (2010) *Fenomenología del espíritu* México: Fondo de cultura económica
- HEIDEGGER, Martin (2012) *Ser y tiempo* Madrid: Editorial Trotta,
- HEIDEGGER, Martin (2009) *Arte y el Espacio, El* Barcelona: Herder
- HELLER, Agnes (2004) *Teoría de los sentimientos* Barcelona: Fontamara
- HUBBARD, Phil KITCHIN, Rob VALENTINE, Gill (ed) (2004) *Key thinkers on space and place* London: Sage Publications
- HUME, David (1998) *Investigació sobre l'enteniment humà* Barcelona: Edicions 62
- JAMESON, Fredric (1991) *The Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* New York: Duke University Press 1991
- JAUSS, Hans Robert (1988) *Esperienza estetica ed ermenutica letteraria. Volume II Domanda e risposta: studi di ermenutica letteraria* Bologna: Il Mulino, 1988
- JONSSON, Stefan Robert (2000) *Subject without nation. Musil and the history of modern identity* Duke: Duke University Press
- KANT, Immanuel (2011) *Crítica de la razón pura* Buenos Aires: Losada
- KIERKEGAARD, Soren (2012) *El concepto de la angustia* Madrid: Alianza
- KERN, Stephen (1983) *The Culture of time and space: 1880-1918* Cambridge: Harvard University Press

- LAWSON, Bryan (2001) *The Language of space* Oxford: Architectural Press
- LEFEBVRE, Henri (2013) *La producción del espacio* Madrid: Capitán Swing
- LEROI-GOURMAN, André (1977) *Le Geste et la parole, la Mémoire et les Rythmes* París: Albin Michel
- LÉVY, Bertrand (2006) “Géographie et littérature. Une synthèse historiques” *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, 146 Genève
- MAINER, José-Carlos (2000) *La escritura desatada. El mundo de las novelas* Madrid: Temas de Hoy
- MALEUVRE, Didier (2011) *The Horizon. A history of our infinite longing* Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- MALPAS, Jeff (2015) ‘Pensar topográficamente: Lugar, espacio y geografía’ *Documents d’anàlisi Geogràfica* vol. 61/2 pp. 199-229
- MANGUEL, Alberto (2015) *Una historia natural de la curiosidad* Madrid: Alianza
- MASSEY, Doreen (2005) *For Space* London: Sage Publications
- MASSEY, Doreen (2012) *Un sentido global de lugar* Barcelona: Icaria Espacios Críticos
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1995) *Historia de la Filosofía Antigua* Madrid: Akal
- MATÍAS, David (2014) “Introducción-catálogo al giro espacial de los estudios literarios” C.F.F. Vol. 25 pp.193-203
- MERLEAU PONTY, Maurice (1975) *Fenomenología de la percepción* Barcelona: Península

MIKE CRANG and NIGEL THRIFT (ed) (2000) *Thinking Space* London and New York: Routledge

MILANI, Celestina (1987) *Il confine nel mondo classico* Milano: Vita e Pensiero

MINKOWSKI, Eugène (1999) *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques* Paris: Payot & Rivages

MITCHELL, W.J.T. (1980) "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Inquiry*, 6, 3, pp. 539-567

[https://www.jstor.org/stable/1343108?read-](https://www.jstor.org/stable/1343108?read-now=1&refreqid=excelsior%3A23c91d38af29bd8a85dfcddae7167574&seq=1#page_scan-tab_contents)

[now=1&refreqid=excelsior%3A23c91d38af29bd8a85dfcddae7167574&seq=1#page_scan-](https://www.jstor.org/stable/1343108?read-now=1&refreqid=excelsior%3A23c91d38af29bd8a85dfcddae7167574&seq=1#page_scan-tab_contents)
[tab_contents](https://www.jstor.org/stable/1343108?read-now=1&refreqid=excelsior%3A23c91d38af29bd8a85dfcddae7167574&seq=1#page_scan-tab_contents) [Consultat el 3.2.22]

MORETTI, Franco (2001) *Atlas de la novela europea 1800-1900* Madrid: Trama editorial

MORETTI, Franco (2007) *Graphs, maps, trees* London: Verso

NIEDERHOFF, Burkhard (2011) "Perspective – Point of view" <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/26.html> [Consultat el 25.02.2022]

NIETZSCHE, Friedrich (1999) *Así habló Zaratustra* Madrid: Alianza

NIETZSCHE, Friedrich (2012) *El nacimiento de la tragedia* Madrid: Alianza

NIETZSCHE, Friedrich (1983) *Más allá del bien y del mal* Madrid: Alianza

NUSSBAUM, Martha (2008) *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones* Barcelona: Paidós

OBIOLS i Solà, Maria Dolors (2002) *La identitat moral. gènesi de la idea d'humanitat*, La Tesi en línia Maig

PAGUEUX, Daniel-Henry (2018) *El campo de la imagología: de la imaginaria al imaginario* Madrid <https://indd.adobe.com/view/f5c953c1-3f7a-40cc-af3f-fc242ba6d4bd> [Consultat el 10.3.22]

PAUL-LEVY, Maurice SEGAUD, Marion (1983) *Anthropologie de l'espace* Paris: Centre Georges Pompidou

PHIL HUBBARD, ROB KITCHIN and GILL VALENTINE (ed) (2004) *Key thinkers on space and place* London: Sage Publications

POTTER, Jonathan (1998) *La representación de la realidad* Barcelona: Paidós

PUHVEL, Jaan (1976) "The Origins of Greek Kosmos and Latin Mundus" *The American Journal of Philology* vol. 97 n° 2 pp. 154-167

Published by: DOI: 10.2307/294405 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/294405>

PUIG PEÑALOSA, Xavier (2009) "El concepto de áperion en Anaximandro: una estética del origen" a *Ontology Studies*, 9

PUSTERLA, Fabio (2002) "L'inferno è non essere gli altro. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io" *Quaderns d'Italìa*, 7 pp. 23-29

RELLA, Franco (1998) *Confins. La visibilitat del món i l'enigma de l'autorepresentació* València: Edicions 3 i 4 1998

RONEN, Ruth (1986) "Space in fiction" *Poetics today* 1986, 7, 3, Poetics in fiction pp. 421-438 <https://www.jstor.org/stable/1772504> [Consultat el 3.2.22]

RUSSELL, Bertrand (2010) *Una història de la filosofia occidental. Filosofia antiga, catòlica i moderna* Barcelona: Edicions 62

RYAN, Marie-Laure (2012) "Space", *Living Handbook of Narratology* <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/11.html> [Consultat el 3.2.22]

RYAN, Marie-Laure (2012b) "Possible Worlds", *Living Handbook of Narratology* <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/54.html> [Consultat el 3.2.22]

SAUER, Carl O. (1997) "La morfologia del llenguatge" *Treballs de la Societat Catalana de Geografia* n°43 vol. XII
<https://raco.cat/index.php/TreballsSCGeografia/article/view/157114> [Consultat 11.09.2015]

SCHAEFFER, Jean-Marie (2012b) 'Fictional vs. Factual Narration' *Living Handbook of Narratology* <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/56.html> [Consultat el 3.2.22]

SCHLÖGEL, Karl (2007) *En el espacio leemos el tiempo. Sobre la historia de la civilización y geopolítica* Madrid: Ediciones Siruela

SCHOPENHAUER, Arthur (2010) *El mundo como voluntad y representación* Madrid: Alianza

SCRUTON, Roger (2003) *Historia de la filosofía moderna. De Descartes a Wittgenstein* Barcelona: Península

SIMMEL, Georg (2013) *Filosofía del dinero* Madrid: Capitán Swing

SLAWINSKI, Janusz (1989) "espacio en la literatura, el: distinciones elementales y evidencias introductorias" *Textos y contextos II*, pp. 265-287

SMITTEN, Jeffrey R. And DAGHISTANY, Ann (Ed.) (1981) *Spatial form in narrative* Ithaca and London: Cornell University Press

SORRENTINO, Flavio (a cura di) (2010) *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie* Roma: Armando

TALLY, Robert T. (2013) *Spatiality* New York: Routledge

TAYLOR, Charles (2006) *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna* Barcelona: Paidós

- TRÍAS, Eugenio (2000) *Los límites del mundo* Barcelona: Destino
- TRÍAS, Eugenio (2014) *El hilo de la verdad* Barcelona: Galaxia Gutenberg
- TUAN, Yi- Fu (2015) *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva
- TUAN, Yi-Fu (1980) *Landscapes of Fear* Oxford: Basil Blackwell
- TUAN, Yi-Fu (1979) *Space and place. The perspective of experience* Minnesota: University Minnesota Press
- TUAN, Yi-Fu (1974) *Topophilia. A study of environmental Perception, Attitudes and values* New Jersey: Prentice-Hall Inc
- ULLMANN, Walter (2010) *The Individual and Society in the Middle Ages* London: Routledge
- WEISGERBER, Jean (1978) *L'Espece romanesque* Lausanne: l'Âge d'homme
- WESTPHAL, Bertrand (2009) *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio* Roma: Armando
- ZAK, Gur (2010) *Petrarch's humanism and the care of the self* Cambridge: Cambridge University Press
- ZANINI, Piero (1997) *Significati del confine. I limitati naturali, storici, mentali* Milano: Bruno Mondadori
- ZETTERBERG GJERLEVSEN, Simona (2016) 'Fictionality' *Living Handbook of Narratology* <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/138.html> [consultat 02.02.2022]
- ZIETHEN, Antje (2013) *La littérature et space* Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études Numéro 3, juillet <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf> [consultat 17.01.2022]

ZORAN, Gabriel (1984) "Towards a Theory of Space in Narrative" *Poetics Today* Vol. 5, No. 2, The Construction of Reality in Fiction, pp. 309-335 https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1771935?sid=primo&origin=crossref&seq=27#metadata_info_tab_contents [Consultat el 21.1.22]

PÈLAGS

AGUIRRE, Mercedes DELGADO, Cristina GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (eds.) (2014) *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso* Madrid: Abada

ARMSTRONG, Karen (2005) *Breve Historia sobre el Mito* Barcelona: Salamandra

AUERBACH, Erich (2011) *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* México: Fondo de cultura económica

BACHELARD, Gaston (2005) *El agua y los sueños* México: Fondo de Cultura Económica

BARTHES, P. (1957) *Mythologies* Paris: Seuil

(2011) *La Biblia* Barcelona: Editorial Claret

BOITANI, Piero (2001) *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental* Barcelona: Península

BONNEFOY, Y. (ed.) (1996) *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales del mundo antiguo* Barcelona: Destino

BUFFIERE, Felix (1956) *Les mythes d'Homère et la pensée grecque* Paris: Les Belles Lettres

BURKERT, Walter (2011) *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos* Barcelona: Acantilado

BURCKHARDT, JACOB (1953) *Historia de la cultura griega* Barcelona: Iberia

CAILLOIS, Roger (1988) *El mito y el hombre* México: Fondo de cultura económica

- CHIARINI, Gioachino Odisseo (1992) *Il Labirinto Marino* Roma: Kepos Edizioni
- CITATI, Pietro (2008) *Ulises y la Odisea* Barcelona:Galaxia Gutenberg
- CORBIN, Alain RICHARD Hélène (dir.) (2005) *Le mer. Terreur et fascination* Seuil.
Bibliothèque national de France
- CORBIN, Alain (1993) *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa* Mondadori:
Barcelona
- D'AGOSTINO, Emilio (2008) “Ho visto un sogno: Io assente ed es-terno in Omero”
Quaderns d'Italià, 13 pp.11-28
- DELUMEAU, Jean (1978) *La peur en Occident. XIVe-XVIIIe siècles* Fayard
- DUCH, Lluís (1998) *Mito, interpretación y cultura* Barcelona: Herder
- ELIADE, Mircea (1973) *Mito y realidad* Madrid: Guadarrama
- ELIADE, Mircea (1972) *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* Madrid-Buenos Aires:
Alianza-Emecé
- FERRER GRÀCIA, Joan (ed) (2012) *De Tales a Demòcrit. El pensament presocràtic. Fragments i testimonis* Griona: Ela Geminada
- FEYERABEND, Paul (2013) *Filosofía Natural. Una historia de nuestras ideas sobre la naturaleza desde la Edad de Piedra hasta la era de la física cuántica* Barcelona: Random House Mondadori
- FINLEY, M. I. (1985) *El món d'Ulises, El* Barcelona:Empúries
- FRÄNKEL, Hermann (1993) *Poesía y filosofía de la Grecia Antigua* Madrid: La Balsa de la Medusa
- GALIMBERTI, Umberto (2003) *Gli equivoci dell'anima* Milano: Feltrinelli

GARCÍA-BARÓ, Miguel (2004) *De Homero a Sócrates. Invitación a la filosofía* Salamanca: Sígueme

GARCÍA GUAL, Carlos (2014) *Sirenas. Seducciones y metamorfosis* Madrid: Turner

GATTI, Enzo (1975) *Il Odisseo. viaggio coloniale di Ulisse. La scoperta di Skera* Milano: Edizioni Virgilio

GIL, Luis (ed.) (1963) *Introducción a Homero* Madrid: Guadarrama

HARRISON, Robert Pogue (2003) *The Dominion of the Dead* Chicago and London: The University of Chicago Press

HARTOG, François (1999) *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia* Buenos Aires: Fondo de cultura económica

HESÍODO (2000) *Trabajos y días* Madrid: Alianza Editorial

HOMER (1997) *L'Iliada* Barcelona: Proa

HOMER (2011) *L'Odissea* traducció de Joan F. Mira Barcelona: Proa

HOMER (1953) *L'Odissea* traducció de Carles Riba Barcelona: Alpah

KIRK, G.S. (1984) *La naturaleza de los mitos griegos* Barcelona: Argos Vergara

KOLAKOWSKI, L. (1990) *La presencia del mito* Madrid: Cátedra

LÉVI-STRAUSS, C. (1987) *Mito y significado* Madrid: Alianza

MAYR, F.K. (1989) *La mitología occidental, La* Barcelona: Anthropos

MONDOLFO, Rodolfo (1971) *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica* Buenos Aires: Eudeba

NESTLE, Wilhelm (2010) *Historia del espíritu griego: desde Homero hasta finales del siglo V* Barcelona: Ariel

PRIVITERA, G. AUGUSTO (2005) *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea* Torino: Giulio Einaudi

POHLENZ, Max (1962) *L'Uomo Greco* Firenze: La Nuova Italia

PÒRTULAS, Jaume (2008) *Introducció a la Iliada: Homer, entre la història i la llegenda* Barcelona: Fundació Bernat Metge

PÒRTULAS, Jaume (2009) *Introducció a la Iliada. Homer, entre la història i la llegenda* Barcelona: Alpha

RAHNER, Hugo (2003) *Mitos griegos en interpretación cristiana* Barcelona: Herder

REIG CALPE, Montserrat (2017) "Les funcions del llinard en l'organització de l'espai a la Grècia arcaica" *Faentia* 39, 7-20

ROHDE, Erwin (1973) *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos* Barcelona: Labor DL

SAVATER, Fernando (1983) *La tarea del héroe: elementos para una ética trágica* Madrid: Taurus Ediciones

SNELL, Bruno (2007) *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos* Barcelona: Acantilado

VERNANT, Jean-Pierre (2001) *El Individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia* Barcelona: Paidós

VERNANT, Jean-Pierre (1973) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* Barcelona: Ariel

VERNANT, Jean-Pierre (1982) *Mito y sociedad en la Grecia antigua* Madrid: Siglo XXI

VILELLA, Eduard (2005) “Nostos y laberinto” *Quaderns d'Italià*, 10 pp. 31-47

WETZ, Franz Joseph (1996) *Hans Blumenberg. Modernidad y sus metáforas*, La València: Alfons el Magnànim

AVENTURE

ABEDELLO, Manuel (2007) "El secreto en Le Chevaier au Lion" *Lingüística y literatura*, núm. 51 enero-julio pp. 39-58

ANDREOLLI, Bruno; MONTANARI, Massimo (1988) *Il bosco nel medioevo* Bologna: CLUE

ARAGÓN, M^a Aurora (2003) *Literatura del Grial* Madrid: Síntesis

AUERBACH, Erich (2011) *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* México: Fondo de cultura económica

BAKHTIN, Mikhail (1974) *La Cultura popular en la edad media y en el Renacimiento* Madrid: Barral

BARTRA, Roger (1996) *El Salvaje en el espejo* Barcelona: Planeta

BAUMGARTNER, Emmanuèle (1992) *Chrétien de Troyes. Yvain, Lancelot la charrete et le lion* Paris: Presses Universitaires de France

BECHMANN, Roland (1984) *Des Arbres et Des Hommes. La Forêt Au Moyen-Âge* Paris: Flammarion

BEZZOLA, Reto Roberto (1968) *Le sens de l'Aventure et de l'Amour. Chrétien de Troyes* Paris: Librairie Honoré Champion

CAILLOIS, Roger (1958) *Teoría de los juegos* Barcelona : Seix Barral

CARDINI, Franco (1981) *Alle Radici della cavalleria medievale* Firenze: La Nuova Italia

CHÊNERIE, Marie-Luce (1986) *Le chevalier errant dans les romans arthuriennes en vers des XIIe et XIIIe siècles* Genève: Librairie Droz

CIRLOT, Victoria (2005) *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval* Madrid: Siruela

CIRLOT, Victoria (1987) *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea* Barcelona: Montesinos

CURTJUS, Ernst Robert (2017) *Literatura europea y Edad Media latina* México: Fondo de Cultura Económica

DEL PRADO, Javier (coord.) (1994) *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra

DUBY, Georges (dir.) (1969) *Europe au Moyen Age, L'. Documents Exliqués Tome II: fin IX siècle – fin XIII siècle* Paris: Librairie Armand Colin

DUBY, Georges (1978) *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* Paris: Gallimard

DUBY, Georges (1964) “Dans la France du Nord-Ouest au XIIe siècle: les jeunes dans la société aristocratique”, a *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 19^a année, N.5, pp. 835-846 http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2469_num_19_5_421226 [Consultat l'11 de desembre de 2017]

FLORY, Jean (2001) *La Caballeria* Madrid: Alianza Editorial

FRAPPIER, Jean (1973) *Amour Courtois et Table Ronde* Genève: Librairie Droz

FRAPPIER, Jean (1969) *Etude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes* Paris: Société d'Édition D'Enseignement Supérieur

HARRISON, Robert Pogue (2008) *Forests. The shadow of civilization* Chicago and London: The University of Chicago Press

HEER, Friedrich (1962) *Il Medioevo 1100-1350* Milano: Il Saggiatore

HIGOUNET, Charles (1965) "Les Fôrets de l'Europe occidentale du V^e au XI^e siècle" a *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'alto Medioevo, XIII Settimana di studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo*, Spoleto, pp. 343-398

HUIZINGA, Johan (2017) *Homo Ludens* Madrid: Alianza Editorial

HUIZINGA, Johan (1981) *El Otoño de la Edad Media : estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* Madrid : Alianza Editorial

KÖHLER, Erich (1990) *La aventura cavalleresca: ideal y realidad en la narrativa cortés* Barcelona : Sirmio

KRATINS, Ojaos (1982) *The dream of chivalry. A study of Chrétien de Troyes's Yvain and Hartmann von Aue's Iwein* University Press of America

LE GOFF, Jacques (2008) *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* Barcelona: Gedisa

LE GOFF, Jacques VIDAL-NAQUET, Pierre (1974) *Critique: Revue Generale des Publications Francaises et Etrangères* n°325

LOOMIS, Roger Sherman (1982) *Arthurian Tradition & Chrétien de Troyes* New York: Octagon Books

MARANINI, I. (1970) 'Cavalleria e cavalieri nel mondo de Chretien de Troyes', *Jean Frappier Genève* vol. II pp. 737-755

NERLICH, Michael (1987) *Ideology of adventure. Studies in Modern Consiousness 1100-1750* Minneapolis: University of Minnesota Press

PASTOREAU, Michel (2006) *Una historia simbólica de la Edad Media occidental* Buenos Aires: Katz Editores

REED Doob, Penelope (1990) *The idea of the Labyrinth. From classical antiquity through the Middle Ages* Ithaca and London: Cornell University Press

RIBVERO, Ivana Verónica (2016) 'El Juego desde los jugadores. Huellas en Huizinga y Callois', *Enraonar. Quaderns de Filosofia* 56, pp. 49-63.

RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique (1984) *La caballería o la imagen cortesana del mundo* Genova: Collana Storica di Fonti e Studi

RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique (1993) *La novela y el espíritu de la caballería* Barcelona: Mondador

SIMMEL, Georg (2002) *Sobre la aventura: ensayos filosóficos* Barcelona: Península

STANESCO, Michel (1988) *Jeux d'errance du chevalier médiéval* Leiden-New York-Kobenhavn-Köln: E. J. Brill

SUÁREZ, María Pilar (Dir.) (2013) *Homo Ludens, Homo Loquens: El juego y la palabra en la Edad Media* Madrid: UAM Editores

TROYES, Chrétien de (2013) *El cavaller del Lleó* Barcelona: Quaderns Crema

TROYES, Chrétien de (1994) *Le Chevalier au Lion ou Le Roman d'Yvain* Paris: Lettres Gothiques

UITTI, Karl D. (1973) *Story, Myth and Celebration in Old French Narrative. 1050-1200* New Jersey: Princeton University Press

VILELLA, Eduard (2018) "El caballero del León" en *La literatura admirable. Del Génesis a Lolita* (Jordi Llovet ed.). Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, pp. 95-104

VILELLA, Eduard (1994) "Individuo e doppio nel roman di Chrétien de Troyes" *Quaderni di Filologia Romanza*. 11, pp. 7-30

ZÂRNESCU, Crina-Magdalena (2019) "Yvain ou l'intégration identitaire" *Caietele Echinox*, 37/2019: *Imaginaires de l'altérité: Approches littéraires et artistiques* pp.151-157

CAIXES OBLONGUES

A.A.V.V (1980) *The Unknown Poe* San Francisco:City Lights Books

AGUIRRE, Manuel (1990) *The Closed Space: Horror literatura and western symbolism* Manchester and New York: Manchester University Press

AGUIRRE, Mercedes DELGADO, Cristina GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (eds.) (2014) *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso* Madrid: Abada

ANDERSON IMBERT, Enrique (1992) *Teoría y técnica del cuento* Barcelona: Ariel

ARGULLOL, Rafael (2006) *La Atracción del abismo* Barcelona: Acantilado

ARIÈS, Philippe (2000) *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días* Barcelona: Acantilado

BACHELARD, Gaston (2005) *El agua y los sueños* México: Fondo de cultura económica

BAUDELAIRE, Charles (2009) *Edgar Allan Poe* Madrid: La Balsa de Medusa

BLOOM, Harold (ed.) (1985) *Edgar Allan Poe* New York: Chelsea House Publishers

BLOOM, Harold (2009) *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento* Madrid: Páginas de Espuma

BURANELLI, Vincent (1961) *Edgar Allan Poe* New York: Twayne Publishers

BURANELLI, Vincent (1972) *Edgar Allan Poe* Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora

BURKE, Edmund (1985) *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Bello y lo Sublime*. Valencia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia : Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia : Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU

CAVALLARO, Dani (2002) *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear* London: Continuum

CORNWELL, Neil (1990) *The literary Fantastic, The: From Gothic to Postmodernism* New York: Harvester Wheatsheaf

DAVIDSON, E. H. (1960) *Poe. Estudio crítico* México: Letras

DAYAN, Joan (1987) *Fables of mind. An Inquiry into Poe's fiction* New York, Oxford:Oxford University Press

ELLIOTT, Emory (ed) (1991) *Historia de la literatura norteamericana* Madrid: Cátedra

GERALD KENNEDY, J. (1987) *Poe, Death, and the Life of Writing* New Haven and London: Yale University Press

GRIERSON, Herbert John Clifford (1934) "Classical and Romantic", *The background of the english literature and other collected essays and addresses* London: Chato & Windus

HALLIBURTON, David (1973) *Edgar Allan Poe. A phenomenologica view* New Jersey: Princeton University Press

JACKSON, Rosemary (1981) *Fantasy, the literature of subversion* New York: Accents

KNAPP, Bettina L. (1986) *Edgar Allan Poe o el sueño como realidad* Buenos Aires: Fraterna

LAWRENCE, D. H. (2008) *Estudios sobre literatura clásica norteamericana* Madrid: Langre

LEE, Robert A. (ed.) (1987) *Edgar Allan Poe: the design of order* London : Vision; Totowa : Barnes and Nob

LLOPIS, Rafael (2013) *Historia natural de los cuentos de miedo* Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja

LOVECRAFT, H.P. (2020) *Ensayos literarios* Madrid: Páginas de Espuma

LOVECRAFT, H.P. Horror (2010) *El sobrenatural en la literatura* Madrid: Valdemar

MARTIN, Robert K., SAVOY, Eric (1998) *American Gothic: New Interventions in a national Narrative* Iowa: Iowa Press

MELIÁN LAFINUR, Álvaro (1964) *Romanticismo Literario*, El Buenos Aires: Columba

MONTES DONCEL, Rosa Eugenia (2012) ‘Las lecturas psicoanalíticas de Poe: una nueva aproximación semiòtica a “The Fall of the House of Usher”’ *UNED Rev. Signa* 21 pp.567-582

OLIBONI, Mário Fernando (1986-87) ‘Fricção, fissura e queda da Casa de Usher’ *Rev. Let São Paulo* 26-27 pp. 73-78

PIZZARRO OBAID, Francisco (2016) “The Dead-living Mother: Marie Bonaparte’s interpretation of Edgar Allan Poe’s short stories” *The American Journal of Psychoanalysis*, 76 pp. 183-203

PERROT, Jean (1976) *Myth et littérature sous le signe des jumeaux* Paris: PUF

POE, Edgar Allan (2005) *Complete Tales & Poems* New York: Castle Books

POE, Edgar Allan (2002) *Contes* Barcelona: Columna

POE, Edgar Allan (2013) *Cuentos Completos. Edición Comentada* Madrid: Páginas de Espuma

POE, Edgar Allan (1973) *Ensayos y críticas. Traducción e introducción* de Julio Cortázar Madrid: Alianza

POE, Edgar Allan (2018) *Ensayos Completos I* Madrid: Páginas de Espuma

PRAZ, Mario (2018) *El pacto con la serpiente* Barcelona: Acantilado

PRAZ, Mario (1999) *La carne, la muerte y el diabló en la literatura romántica* Barcelona: Acantilado

PUNTER, David (1980) *The Literature of Terror: A History of Gothic fictions from 1765 to the present day* London and New York: Longman

RASHKIN, Esther (1992) *Family secrets and the psychoanalysis of narrative* New Jersey: Princeton University Press

REGAN, Robert (1967) *Poe. A collection of Critical Essays* New Jersey: Prentice-Hall

ROAS, David (2001) *Teorías de lo fantástico* Madrid: Arco

ROAS, David (2011) *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* Madrid: Páginas de Espuma

ROBINSON, (1961) 'Arthur Order and Sentience in The Fall of the House of Usher' *PMLA* vol. 76 No. 1 pp. 68-81 Modern Language Association

<https://www.jstor.org/stable/i219653?refreqid=excelsior%3A87816c5a6bbfe47f92fddae80dad534e> [Consultat el 2.05.20 a les 20:18]

SANFORD, Charles L. (1968) 'Edgar Allan Poe: A Blight Upon the Landscape' *American Quarterly* Vol. 20, No. 1 pp 54-66 The John Hopkins University Press

https://www.jstor.org/stable/2710990?read-now=1&refreqid=excelsior%3A631480d42fa518f6206c6b5ebc123ff9&seq=1#page_scan_tab_contents [Consultat el 2.05.20 a les 20:34]

VVAA *Diccionario de Arquitectura* <https://diccionarqui.com/diccionario/casa/> [consultada el 08/07/20]

VERNE, Jules (2018) *Viaje al centro de la mente*. Ensayos literarios y científicos Madrid: Páginas de Espuma

WALKER, I.M. (1966) "The "Legitimate Sources" of Terror in "The Fall of the House of Usher"" *The Modern Language Review* Vol. 61, No. 4 pp. 585-592 Modern Humanities Research Association

https://www.jstor.org/stable/3724024?read-now=1&refreqid=excelsior%3A52d9d59e26fc5dbbaa6ea7ed9afad044&seq=1#page_scan_tab_contents [Consultat el 2.05.20 a les 20:41]

CIUTAT

ANDERSON, Roland F. (1986) 'Structure, Myth and Rite in Oliver Twist' *Studies in the novel*
Vol. 18, No.3 pp. 238-257

ANDREWS, Malcom (2013) *Dickensian Laugher. Essay on Dickens & Humour* Oxford: Oxford
University Press

BENEVOLO, Leonardo (1976) *Storia della città* Roma: Laterzai

BERMAN, Marshall (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*
Madrid: Siglo XXI

BOOTS, Michael R. (1965) *English Melodrama* London: Jenkins

BOU, Josep (2012) *Invention of space: city, travel and literature* Madrid: Iberoamericana Vervuert

BURROW, John W. (2001) *La Crisis de la razón. El Pensamiento europeo 1848-1914* Barcelona:
Crítica

CITATI, Pietro (2006) *El mal absoluto* Barcelona: Galaxia Gutenberg

DICKENS, Charles (1992) *Oliver Twist* London: Eveyman's Library

DICKENS, Charles (2011) *Oliver Twist* Barcelona: La Butxaca

DUCH, Lluís (2015) *Antropología de la ciudad* Barcelona: Herder Editorial

GROSS, John PEARSON, Gabriel (1976) *Dickens and the twentieth century* London: Routledge
and Kegan Paul

- GROSSMAN, Jonathan H. (1996) "The Absent Jew in Dickens: Narrators in *Oliver Twist*, *Our Mutual Friend*, and *A Christmas Carol*" *Dickens Studies Annual* 24 pp. 37–57
<http://www.english.ucla.edu/faculty/grossman/Grossman.pdf> [Consultat 18/04/2017]
- HOBBSAWM, ERICH (2001) *La era de la Revolución: 1789-1848* Barcelona: Crítica
- HOUSE, Humphry (1971) *The Dickens world* London: Oxford University Press
- ILARDI, Emiliano (2004) *La última frontera de la novel·la. El espacio metropolitano de Balzac a Ballard* Tesi Doctoral Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- JULIET, John (2003) *Dickens's villains: melodrama, character, popular culture* Oxford: Oxford University Press
- KINCAID, James R. (1968) 'Laughter and Oliver Twist' *PMLA* Vol. 83, 1 pp. 63-70 Modern Language Association
- LLORENTE, Marta (2015) *La Ciudad: huellas en el espacio habitado* Barcelona: Acantilado 2015
- LLORENTE, Marta (coord) (2014) *Topología del espacio urbano. Palabras, imágenes y experiencias que definen la ciudad* Madrid: Abada Editores
- MATAS, Álex (2010) *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura* Madrid: Lengua de Trapo
- MEYER, Susan (2005) 'Antisemitism and Social Critique in Dickens's "Oliver Twist"' *Victorian Literature Culture* Vol. 33 , 1 pp.239-252 Cambridge University Press
- MONGIN, Olivier (2006) *La condición urbana La Ciudad a la hora de la mundialización* Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós
- MORETTI, Franco (2001) *Atlas de la novela Europea 1800-1900* Madrid: Trama
- MUMFORD, Lewis (1966) *La Ciudad en la historia, La* Buenos Aires: Infinito

- MUMFORD, Lewis (2018) *La cultura de las ciudades*, La Logroño: Pepitas de calabaza
- MUMFORD, Lewis (1969) *Perspectivas urbanas* Barcelona: Emecé
- MYOSHI, M. (1969) *The Divided Self. A Perspective of the Literature of the Victorians* New York: New York University Press
- NABOKOV, Vladimir (2012) *Curso de literatura europea* Barcelona: RBA Libros
- PATERSON, Michael (2006) *Voices from Dickens' London* Cincinnati: David & Charles book
- PATERSON, Michael (2011) *Inside Dickens' London* Cincinnati: David & Charles book
- PATTEN, Robert L. (1969) 'Capitalism and Compassion in Oliver Twist' *Studies in the Novel* Vol. 1, No. 2, CHARLES DICKENS, pp. 207-221
- PAVEL, Thomas (2005) *Representar la existencia. El pensamiento de la novela* Barcelona: Crítica
- PÉTILLON, Pierre-Yves "Oh!Chicago. Images de la ville en chantier" *Citoyenneté et Urbanité* (col.), París, Éditions Esprit, 1991
- RICHARDSON, Ruth (2012) *Dickens & the Workhouse. Oliver Twist & the London Poor* New York: Oxford University Press
- SOUTHALL, Aidan (2000) *The City in time and space* Cambridge: Cambridge University Press
- STONE, Harry (1959) 'Dickens and the Jews' *Victorian Studies* Vol. 2, 3 pp. 223-253 Indiana University Press
- THURLEY, Geoffrey (1976) *The Dickens myth. Its Genesis and Structure* London: Routledge & Kegan Paul
- TOYNBEE, Arnold J. (1985) *Ciudades de destino (De Atenas a Nueva York)* Madrid: Sarpe

WATT, Ian (1999) *Mitos del individualismo moderno* Madrid: Cambridge University Press

WEINSTEIN, Philip M. (1984) *The Semantics of Desire. Changing models of Identity from Dickens to Joyce* New Jersey: Princeton University

WEST, Nancy M. (1989) 'Order in Disorder: Surrealism and Oliver Twist' *South Atlantic Review* Vol. 54, No. 2 pp. 41-58

WILLIAMS, Raymond (1997) *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D.H.Lawrence* Madrid: Editorial Debate

WILLIAMS, Raymond (201) *El campo y la Ciudad* Barcelona: Paidós

ZWEIG, Stefan (2011) *Tres Maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)* Barcelona: Acantilado

CONCLUSIONS

CITATI, Pietro (2012) *Kafka* Barcelona: Quadrens Crema

CONRAD, Jesse (2011) *Joseph Conrad y su mundo* Madrid: Sexto Piso

CONRAD, Joseph (2017) *El cor de les tenebres* València: Sembra llibres

GÓMEZ, Ivan (2014) “La leyenda de la casa del infierno. Análisis de una adaptación” *Brumal*, 92 vol. II pp. 13-27

HOCHSHILD, Adam (1998) *El fantasma del rey Leopoldo. Codicia, terror y heroísmo en el África colonial* Barcelona: Península

KAFKA, Franz (2016) *El Procés* Barcelona: Proa

KITCHER, Philip (2015) *Muertes en Venecia. Las posibles vidas de Gustav Von Aschenbach* Madrid: Cátedra

MANN, Thomas (1995) *La Mort a Venècia* Barcelona: Proa

MANN, Thomas (2016) *Relato de mi vida* Madrid: Hermida Editores

MATHESON, Richard (2011) *Casa infernal* Barcelona: Planeta

MONTIEL LLORENTE, Luis Enrique (1981) *Enfermedad y vida humana en la obra de Thomas Mann* Madrid: Universidad Complutense de Madrid

SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2014) “Visiones de la ciencia y la religión en la casa infernal y la leyenda de la mansión del infierno” *Brumal* 92 vol. II pp. 71-88

TRÍAS, Eugenio (1978) *Conocer Thomas Mann y su obra* Barcelona: Dopesa

VILELLA, Eduard (1995) "El macabre com a espai de l'altre. Tenebra i evolució personal en Joseph Conrad" *Els Marges* 53, pp. 101 – 108

WATT, Ian (1999) *Mitos del individualismo moderno* Madrid: Cambridge University Press