



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

L'amor en el surrealisme grec: Andreas Embirikos i Nikos Engonópoulos

Helena Badell Giralt

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

L'amor en el surrealisme grec: Andreas Embirikos i Nikos Engonópulos

Helena Badell Giralt

Tesi doctoral

Universitat de Barcelona

Directora: Dra. Marie-France Borot

Programa de Doctorat: Construcció i Representació d'Identitats Culturals

A Joan Badell Vives, *I.M.*

A Alexis Eudald Solà, *I.M.*

1. Presentació

Andreas Embirikos (Braïla, Romania, 1901- Atenes, 1975), escriptor, poeta i primer psicoanalista grec, i Nikos Engonópulos (Atenes, 1907-1985), poeta i pintor, són els principals representants del surrealisme a Grècia, el moviment que tenia l'objectiu de “transformar el món” i de “canviar la vida”. L'obra de tots dos va esclatar com una bomba en l'Atenes dels anys 30 per trasbalsar completament el paisatge literari grec. El 1935 es publica *Alts Forns* d'Andreas Embirikos, que és segons el mateix autor “la primera manifestació autèntica i la primera acció del surrealisme a Grècia”¹. Aquest recull, que l'autor presentà com a resultat de l'escriptura automàtica, representa un trencament radical en la literatura grega moderna: l'escriptura, seguint les propostes d'exploració poètica del surrealisme, es lliura a un joc de transformacions per a la creació de noves imatges oníriques i eròtiques. Tres anys més tard, el 1938, es publica *No parleu al conductor*, de Nikos Engonópulos, i el 1939, *Els clavicèmbals del silenci*, del mateix autor. Aquestes obres, que provocaren un escàndol encara més gran que el d'*Alts Forns*, proposen a Grècia un altre vessant del surrealisme: Engonópulos escriu històries estranyes i iròniques, que destapen els tabús i prejudicis, alhora que proposa la joia de la revelació del “meravellós”² surrealista.

Andreas Embirikos era fill de pare grec, de Leonidas Embirikos, un dels armadors i empresaris més poderosos del seu moment, procedent de l'illa d'Andros, i de mare mig grega mig russa, Stefania Kydonieos, procedent de Crimea. Després de la infantesa a Grècia, va passar gran part de la seva joventut, durant els anys 20 i 30, a Suïssa, França i Anglaterra, on treballava en les empreses familiars. Van ser uns anys crucials per a la formació del jove Embirikos, que s'amarà del que li oferien aquests moments també crucials per a la intel·lectualitat a Europa. Estudià a Atenes, Lausanna i Londres, sobretot literatura i filosofia. A França, al marge dels estudis universitaris, s'interessà pel que més havia de marcar-lo: la psicoanàlisi i el surrealisme.

Així, durant la seva estada a París de 1925 a 1931, fa una anàlisi amb René Laforgue, un dels fundadors del moviment psicoanalista francès i personatge proper a Maria Bonaparte, princesa de Grècia, amb la protecció de la qual Embirikos havia de fundar el 1948 el primer grup psicoanalista grec reconegut per l'Associació Psicoanalítica Internacional. Probablement durant aquesta estada a

¹ EMBIRIKOS, A., *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία 1936/1946 (Escrits o mitologia personal)*, Agra, Atenes, 1980, p. 14.

² Segons el primer *Manifest del surrealisme*, el que és bell perquè és capaç de trasbalsar la sensibilitat. Cercar-lo és llançar-se a una aventura de descobriment d'un mateix a través de l'altre.

París, Embirikos es devia interessar pels nous moviments artístics i literaris, sobretot pel surrealisme: en el fons del poeta es troben alguns números de *La Révolution surréaliste* i de *Le surréalisme au service de la révolution*, adquirides probablement en aquesta època³. El gener de 1933, a través del psicoanalista Jean Frois-Wittman⁴, coneix André Breton –“em moria per conèixer-lo”, declararà el 1967 a l'entrevista a Andromachi Skarpalezou⁵–, entra en contacte amb el grup surrealista i es relaciona especialment amb Paul Éluard, Yves Tanguy, Óscar Domínguez. Aquests anys assistia també, al costat de futures personalitats com Jacques Lacan o Raymond Queneau, a les conferències sobre Hegel d'Alexandre Kojève.

Immediatament després, el 1935, Embirikos inaugura el surrealisme a Grècia amb dues “accions”: la publicació d'*Alts Forns* –el llibre més experimental publicat fins llavors en la Grècia moderna–, i la conferència *Sobre surrealisme*. El mateix any comença a exercir com a psicoanalista, fins al 1951, quan, per motius desconeguts, n'abandona la pràctica. En la seva doble vocació, com a escriptor i com a psicoanalista, Embirikos s'adsciu a l'aventura del surrealisme. La psicoanàlisi –font primera de l'escriptura automàtica de Breton– obre a Embirikos un camí en la investigació en la psique i en dos elements claus que hi estan íntimament lligats, el llenguatge i l'amor. El surrealisme, del qual es reclama des de la seva primera obra, el referma en aquest camí, donant-li “els mitjans”, segons les seves pròpies paraules⁶, així com en la recerca d'una solució per al problema de l'home en la societat. Les dues recerques convergeixen en la passió per trobar una solució al problema que l'autor considera més bàsic i primordial, el problema de l'eros, és a dir, tot el que fa referència a l'amor, el desig i la sexualitat.

El 1945 publica el recull de poemes *País interior*; el 1960, *Escrits o Mitologia personal*, recull de relats precedits del text l'autobiogràfic i teòric “Amur-Amur”; i el 1964, l'últim llibre sencer que apareix en vida, la novel·la curta *Argo o vol d'aeròstat*. Deixa al calaix –i en maletes, o en breus anotacions en paquets de tabac, o fins i tot en tovallons– una gran quantitat de textos, entre els quals alguns llibres enllestits: els poemes en prosa reunits sota el títol *Oktana* (publicat el 1980), nom de la ciutat futura imaginada pel poeta; els poemes que canten la religió de l'amor explícit de *Totes les generacions o L'avui com a demà i com a ahir* (1984), la trilogia *Els amulets de l'amor i de les armes* (publicada sencera el 2013) i, sobretot, la gran novel·la eròtica en vuit volums *El Gran Oriental* (1990-1992). En aquesta obra, que Embirikos considera la més important, s'hi rememora el

³ Conversa amb el seu fill Leonidas Embirikos.

⁴ Per a la data i les circumstàncies de l'encontre vide SIGALAS, N., *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας* (*Andreas Embirikos i la història del surrealisme grec o davant l'implacable principi de realitat*), Ágra, Atenes, 2012, p. 90 i s.

⁵ EMBIRIKOS, A., “Συνέντευξη στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου” (“Entrevista a Andromachi Skarpalezou”), *Iridanós*, 4, 1976, p.13.

⁶ EMBIRIKOS, A., *Escrits o mitologia personal*, op. cit., p.12.

viatge de Liverpool a Nova York del transatlàntic *Great Eastern* el 1867, transformat en l'espai d'aventures eròtiques excepcionals, i d'encontres, somieigs i visions a la recerca de la ciutat somiada de l'amor lliure i, més concretament, lliure de culpa.

A més d'un escriptor prolífic i innovador, amb una obra subjecta a múltiples enfocaments –poètic, polític, filosòfic–, i altament agosarada tant en les recerques poètiques com en el grau d'explicitació sexual, Embirikos actua també com a pont cultural. A més de ser l'introducció de la psicoanàlisi, estableix el contacte entre els primers psicoanalistes grecs i el moviment internacional, mentre que per als poetes grecs desenvolupa un paper semblant al de Breton entre els surrealistes francesos. És reconegut com a introductor del moviment a Grècia tant pels surrealistes més ortodoxos, com Nicolas Calas i Nikos Engonópulos, com pels que s'hi apropaven obviant-ne les propostes més agosarades, com Odysseas Elitis. Tot i que no arriba, malgrat els intents, a formar un grup o una revista⁷, és el punt de contacte directe entre Breton i molts escriptors i artistes grecs que marxen a París, com per exemple Nicolas Calas i Nanos Valaoritis, mentre que les reunions al seu domicili, des de la Segona Guerra Mundial fins a la seva mort, on es llegia la seva pròpia obra, especialment el *Gran Oriental*, i la dels poetes que li eren propers, constitueixen igualment una acció poètica constant i de llarga durada.

Nikos Engonópulos, nascut a Atenes el 1907, de família de Constantinoble per part de pare i d'origens arvanites i bavaresos per part de mare, sembla portar de naixement la marca del contacte i de la mescla de cultures. En la seva experiència vital, de seguida es va trobar immers profundament tant en la cultura grega com en la francesa. El 1914 la família es trasllada a Constantinoble i el 1923 Engonópulos deixa la Ciutat per estudiar com a intern en un lycée a París fins a 1927⁸. A partir de 1932 estudia Belles Arts a Atenes al costat del pintor Konstandinos Parthenis. Alhora assisteix al taller del pintor, escriptor i teòric Fotis Kóntoglou, el qual va ajudar, juntament amb Giannis Tsarouchis, a pintar els frescos de casa seva, inspirats en l'art bizantí i la pintura popular, que influencien clarament tant l'obra pictòrica com la poètica d'Engonópulos.

No se sap quan exactament es va manifestar el seu interès per les avantguardes. Engonópulos no parla de cap lectura ni contacte amb els surrealistes francesos durant els anys d'adolescència en què va viure a París. L'única dada que explicita Engonópulos és que no va voler manifestar-se com a surrealista fins que no va acabar l'ensenyament al costat del pintor grec Konstantinos Parthenis el 1938. Aquesta afirmació pressuposa, però, un coneixement i interès anterior, que traspua ja en

⁷ Tot i que ho va intentar, com ho demostra Nikos Sigalas a partir dels documents del seu arxiu. SIGALAS, N., *Andreas Embirikos i la història del surrealisme grec...*, op. cit., passim.

⁸ Probablement el Lycée Henri IV, segons el testimoni d'Andreas Embirikos, reportat pel seu fill Leonidas (conversa el 13-9-2015).

algunes mostres anteriors de la seva obra pictòrica, com l'“Autoretrat” en tinta xinesa de 1933, que prefigura la mescla de l'ús de la tècnica i la manca de perspectiva bizantina amb la combinació d'objectes de la seva pintura posterior⁹ i, encara més, alguns dibuixos de col·leccions particulars datats entre 1936 i 1937, amb títols d'inspiració surrealista com “Ψάλτης μεταφυσικός” (“Psalmejador metafísic”), “SO4H2”, que esdevindria posteriorment el títol d'un dels poemes del seu primer recull, o “Vierge inviolable métaphysique et surréaliste-sonore”¹⁰, que prefigura la seva visió de l'amor i de la dona.

El gener de 1938 presenta al públic la sèrie de cases populars gregues, que mostren l'interès per l'arquitectura i l'espai, característic de la seva pintura, i es manifesta, a través de l'escriptura, com a surrealista. Es publiquen les seves traduccions de Tristan Tzara al primer i únic número d'*Υπερρεαλισμός (Surrealisme)* –amb la participació també, entre d'altres, d'Embirikos–, amb què marca ja el caràcter extrem de la seva poesia, i es publiquen els seus primers poemes, primer a la revista *O Kyklos* i tot seguit en forma de llibre sota el títol escandalós de *No parleva al conductor*.

Si els fonaments del pensament d'Embirikos es troben clarament en la psicoanàlisi, la poesia d'Engonópulos es relaciona també íntimament amb l'altra art de l'autor, la pintura, a través de la qual cerca el descobriment de la vida oculta de la realitat. El surrealisme d'Engonópulos presenta, en comparació a l'impuls èpic i líric que caracteritza gran part de l'obra d'Embirikos, un humor desestabilitzador i alhora un vessant més metafísic i melancòlic del moviment, influenciat tant en la seva pintura com en la seva poesia per la pintura de De Chirico, el precursor dels pintors surrealistes. Alhora, incorpora figures d'origen simbolista, com les verges, la música, el misteri, altres elements típicament surrealistes com paraigües o màquines de cosir, units a una relectura del món popular grec, en què tenen cabuda una varietat infinita de figures oblidades que apareixen com a “revenants de la vaste nécropole de l'Histoire”, segons la feliç expressió de Nanos Valaoritis¹¹. Així és com Engonópulos sembla voler posar de manifest l'inesperat, el misteri, les contradiccions de la realitat perceptible, de l'espai i del temps, de la llengua i de la lògica i fins i tot de la vida i de la mort.

Si bé el 1938 la seva obra pictòrica, les pintures de cases tradicionals gregues, va ser inicialment lloada, els seus dos primers llibres, tanmateix, van ser el blanc de les més grans burles que

⁹ Tal com assenyala Nikos Zias, la forma de representació es pot llegir ja com una prefiguració del surrealisme que Engonópulos “tenia dins (s)eu”. Introducció a DELIVORRIÁS, A., (ed.), *Νίκος Εγγονόπουλος, ο Βυζαντινός : Σαράντα μία αυγοτέμπερες, επτά σχέδια, είκοσι ποιήματα και μια σινική μελάνη σε χαρτί, (Nikos Engonópulos, el Bizanti: quaranta-una temperes amb ou, set dibuixos, vint poemes i una tinta xinesa sobre paper)*, Atenes, edició particular, 2001, en línia a www.eikastikon.gr/kritikesparousiaseis/zias.html

¹⁰ Dibuxos numerats respectivament 198, 199 i 196 al catàleg *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγραφικός του κόσμος. Nikos Engonopoulos. Son univers pictural*, a cura de Katerina Perpinioti-Agazir, Mouseio Benaki, Atenes, 2007.

¹¹ VALAORITIS, N., “Introduction”, dins de *Surréalistes Grecs, Cahiers pour un temps*. París, 1991, p. 17.

s'haguessin fet mai a un poeta¹². Pocs anys més tard, en canvi, el poema *Bolívar*, en què desenvolupa una visió grega i alhora surrealista de l'heroi de la independència dels països d'Amèrica del Sud, publicat el 1944, en plena Guerra Mundial, va ser i continua sent un gran èxit. Com afirma Engonópulos en les notes al poema publicades el 1966, va escriure "el poema "Bolívar" durant l'hivern de 1942 a 1943. Al principi circulà en còpies manuscrites i el llegien en reunions de la resistència. Es va publicar per primer cop el setembre de 1944."¹³ Però el poema *Bolívar* no representa, malgrat l'amplitud del seu èxit, una regressió en la poètica surrealista. No és un poema pamflet, amb una sola lectura. Engonópulos, tant en aquesta obra com en les posteriors juga sempre amb el doble sentit de les paraules, amb l'horitzó d'expectatives del lector i els valors ambivalents dels seus personatges. Dins de les múltiples lectures, la lectura política és una d'elles, important ja en el *Bolívar* i també en les obres posteriors: *El retorn dels ocells* (1946), *Eleusi* (1948), *L'Atlàntic* (1954), *En resplendent paraula grega* (1957) i *A la vall dels rosers, amb vint quadres en color* (1978). En aquests reculls, Engonópulos segueix creant a partir d'una visió surrealista dels objectes, de les imatges i de les combinacions de paraules –és a dir, descontextualitzant-los perquè preguin un nou valor–, mentre que la seva poesia transmet cada cop més una decepció política. Alhora, la imatge de la dona, i amb ella de l'amor, esdevé cada cop més ambivalent: violenta i alhora altament idealitzada.

Tot i haver participat en força exposicions artístiques, entre les quals la Biennale de Venècia, Engonópulos no va tenir una projecció social com la d'Embirikos. Fins i tot la seva relació amb l'introduïdor del surrealisme a Grècia es limita, almenys en intensitat, a un període concret, a l'època de la guerra i l'ocupació. Al contrari d'Embirikos, doncs, sembla escaure-li molt millor la imatge del poeta i pintor solitari, realçada per la fama d'excèntric, nascuda sobretot a partir de l'estranyesa de les obres. Hi ha només un àmbit en què es feia necessària i evident una presència pública: Engonópulos va treballar com a professor a l'Escola Politècnica d'Atenes. Professió potser curiosa per a un surrealista, és l'àmbit en què hi ha més testimonis sobre la seva persona: la seva llengua peculiar, la profunditat dels seus coneixements, el gust per una visió de l'art diferent del convencional, l'amor per les rareses.¹⁴

Mentre que altres grans poetes de la mateixa generació, com els detentors del premi Nobel Iorgos Seferis i Odisseas Elitis o com Iannis Ritsos, van anar sent acceptats com a poetes innovadors i

¹² Vide les impressions del mateix Engonópulos a les notes de 1966 als seus poemes i el recull d'articles de l'època presentat per TRIVIZÁS, S., *To Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο (L'escàndol surrealista)*, Kastaniotis, Atenes, 1996.

¹³ ENGONÓPULOS, N., *Ποιήματα (Poemes)*, Atenes, Íkaros, 1999, p. 342.

¹⁴ Vide, entre d'altres, els testimonis de Sachtouris, de Chouliaras, d'Argyropoulos, de Karouzos, de Filippidis i de Lena Engonopoulou a l'"Αφιέρωμα στο Νίκο Εγγονόπουλο" ("Dossier dedicat a N. Engonópulos"), *Chartis*, 25/26, Atenes, 1988.

gaudeixen de popularitat entre lectors i entre els estudiosos de la literatura –cosa que els ha convertit, al marge de Kavafis, en la tríada poètica de referència del s. XX a Grècia–, Embirikos i Engonópulos, tot i el reconeixement que han anat adquirint a partir dels anys 80 i 90, segueixen tenint una posició ambigua en el cànon. Als anys 30 la seva poètica va superar potser el grau d'innovació que podia suportar la literatura grega, cosa que els convertí de bon principi en poetes lluitant gairebé en solitari contra vents i marees –l'altre poeta surrealista grec de la mateixa generació, Nicolas Calas, va decidir marxar i continuar el seu camí a França i als Estats Units. A partir dels anys 70 i sobretot als 90, quan començaven a ser objecte d'estudi, se'ls han retret altres qüestions, com una suposada manca d'implicació política, o, en el cas d'Embirikos i el seu *Gran Oriental*, el fet d'haver atemptat a la moral.

Per a la crítica grega, Embirikos i Engonópulos són “els surrealistes”. Aquesta afiliació, que orienta actualment de manera fèrtil gran part de les recerques, sovint els ha estigmatitzat, sempre que s'ha identificat “surrealisme” o amb una literatura incomprendible o no prou grega. Tant per a Embirikos com per a Engonópulos, el surrealisme és un impuls per a la recerca d'un llenguatge poètic particular, que no romangui en el camp de l'estètica, sinó que sigui capaç d'unir l'home a la vida. Les seves propostes, però, han estat sovint incompreses perquè quedaven molt allunyades del que crítics i lectors esperaven dels escriptors grecs de la segona part dels anys 30 del s. XX i del que n'esperen encara molts estudiosos actuals a Grècia.

Als anys 30, Grècia estava immersa en qüestions d'identitat, dels límits de les fronteres de l'estat creat tot just un segle abans, dels vells i dels nous habitants –sobretot el més d'un milió de refugiats d'Àsia menor després de la catàstrofe del 22–, i balancejant-se políticament entre república, monarquia i dictadures, amb el triomf de la dictadura feixista de Ioannis Metaxàs (1936) fins a l'entrada en la Segona Guerra Mundial, lluitant al costat del bàndol aliat, i la consegüent ocupació nazi.

Pel que fa a l'art i la literatura, a Grècia no hi havia hagut sinó un contacte superficial amb moviments d'avantguarda europeus com el cubisme o el futurisme i no s'hi havien sentit les proclames iconoclastes del moviment dada. El seguiment de l'avantguarda es fa gairebé exclusivament des d'un punt de vista periodístic, però és en sentit pejoratiu i és seguiment de l'avantguarda estrangera. Només un autor, Fotos Giomyllis havia presentat part de la seva obra com a integrant d'un moviment d'avantguarda, concretament del futurisme, però la influència del moviment no sembla sinó superficial¹⁵. En aquest context, els referents d'Embirikos i d'Engonópulos –Breton, la recerca de l'inconscient, la desestabilització de la percepció de la realitat, el

¹⁵ Vide l'article del mateix GIOFYLLIS, F., “Ο φουτουρισμός στην Ελλάδα, 1910-1960” (“El futurisme a Grècia”), *Nea Estia*, 68, 1960, p. 846-853. Per a la reacció negativa dels intel·lectuals grecs al futurisme, vide VITTI, M., *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή (La generació dels trenta. Ideologia i forma)*, Atenes, Ermis, 1977, p. 78-82.

descobriments de la vida amagada dels objectes—, són o desconeguts o dignes de burla.

Sembla lògic, doncs, que la primera aparició de l'obra d'Embirikos i d'Engonópulos no fos rebuda favorablement. El més sorprenent, però, és la intensitat amb què van rebre les crítiques. Embirikos afirma que la primera edició d'*Alts Fornes* es va exhaurir de seguida, però no per interès literari sinó perquè la consideraven “escrita per un boig”¹⁶. Engonópulos afirma com, amb la intenció de burlar-se del seu primer llibre, un diari el va arribar a citar tot sencer en diversos articles.¹⁷ Els lectors no se sentien indiferents. Sembla com si la seva obra posés en joc alguna cosa que no s'havia de dir.

La poètica surrealista era ja una provocació, a la qual se sumaven diverses preses de posició respecte qüestions ideològiques intrínsecament gregues que feien que Embirikos i Engonópulos anessin a contracorrent. Així, mentre que la cultura grega moderna dels anys 30 es va identificar amb els poetes que, essent moderns, podien proposar un passat grec, unitari i que es pogués emmirallar en ideals universals, com les ruïnes clàssiques que immortalitza Seferis o la idealització de l'Egeu, la visió de la poesia d'Embirikos i d'Engonópulos no es recolzava en cap concepció comuna d'aquest passat, almenys tal com l'estava formant la nova generació. Alhora, mentre que la literatura lluitava per l'establiment final del grec demòtic, és a dir, la llengua considerada més propera a la parlada, per oposició a la “katharevusa”, la llengua “pura”, inspirada en l'antiga i utilitzada en l'educació i l'administració, Embirikos i Engonópulos proposen una llengua “mixta”, que conjuga els dos elements en diglòssia, que no només desconcerta sinó que en el context del conflicte lingüístic —en el qual havien tingut lloc manifestacions sagnants¹⁸—, és sovint percebuda com una provocació.

Durant els anys de postguerra, Embirikos i Engonópulos van exercir una certa influència en els poetes joves —molt clara, per exemple, en Valaoritis o en Sachtouris— però es seguien mantenint a l'ombra des del punt de vista de la crítica. En aquesta època sorgeix també una poètica més realista, social i compromesa, que es reflecteix també en Embirikos i en Engonópulos però reformulada a partir de la seva pròpia poètica surrealista i, en el cas d'Embirikos, dels seus ideals visionaris centrats en una revolució de l'amor. Aquesta interacció va ser difícil de copsar per la crítica del moment.

Pel que fa als estudis i a la crítica contemporània, malgrat el reconeixement gradual de la seva obra o potser a causa d'aquest mateix reconeixement, Embirikos i Engonópulos segueixen rebent forts atacs. Actualment, però, el que els reprotxen determinats estudiosos no és la creació d'una

¹⁶ EMBIRIKOS, A., “Entrevista a Andromachi Skarpalezou”, op. cit., p.13.

¹⁷ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 329.

¹⁸ Sobre el conflicte lingüístic a Grècia, els fets històrics i les representacions ideològiques lligades a cada variant, vide MACKRIDGE, P., *Language and national identity in Greece, 1766-1976*, Oxford University Press, 2009. En català, vide BERNAL, J. M., “La qüestió de la llengua a Grècia i a Catalunya: possibles paral·lelismes”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 1993-1994, p. 401-426.

determinada poètica, sinó el fet de no haver escrit o actuat com aquests crítics actuals consideren que haurien hagut de fer segons la seva pròpia visió, sovint parcial, del que ha de ser un poeta o del que ha de ser un poeta surrealista¹⁹. Contra Embirikos i Engonópulos hi ha encara l'immobilisme d'un cànon ja establert i la força que té encara la polarització entre poesia social i poesia experimental sorgida de l'estètica comunista. Són raons extrínseques, almenys aparentment, a la seva poètica i al valor subversiu de l'obra en si com a acció poètica. És a dir, són sovint posicions que permeten atacar Embirikos i Engonópulos sense necessitat de llegir-los.

En aquesta tesi es vol tractar de forma comparada i a partir dels textos d'Embirikos i d'Engonópulos una qüestió clau, definidora i intrínseca a l'aventura de creació i a la visió del món d'aquests dos autors surrealistes, l'amor. L'amor, aquest meravellament davant de l'altre, sentit com un descobriment, va lligat al descobriment d'una poètica. El nou llenguatge eròtic que es forja al llarg de l'aventura de l'escriptura, al llarg de la creació de la utopia d'Embirikos i de les recerques metafísiques d'Engonópulos, és un reflex de les propostes trencadores tant a nivell poètic com lingüístic. Tenint en compte, però, la resistència a aquestes propostes, sembla interessant introduir les qüestions que han fixat l'atenció de la crítica en el moment de la seva aparició, per veure com la seva obra dialoga amb el seu temps, així com algunes de les qüestions introduïdes en els estudis de la seva obra que ens permetran relacionar la seva poètica amb la seva concepció de l'amor i encarar-ne un estudi comparatiu.

2. Estat de la qüestió

Als anys 30 es va rebre el surrealisme com un escàndol; posteriorment, durant i després de la postguerra, es va acusar el surrealisme grec de desinterès polític. Es valoraven els autors que havien estat influenciats pel surrealisme com Elitis, mentre que els surrealistes Embirikos i Engonópulos romanien a l'ombra, o Nicolas Calas publicava en francès i en anglès.

El surrealisme es va començar a valorar i a estudiar a partir del restabliment democràtic a Grècia (1974) i l'entrada del país a la Unió Europea (1981). En aquest moment es va avançar políticament en qüestions com la llibertat individual o en la qüestió de la llengua. La legislació que el 1976

¹⁹ VOUTOURÍS, P., *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου (La coherència del paisatge. Introducció a la poètica d' Andreas Embirikos)*, Atenes, Kastaniotis, 1997, considera, per exemple, que Embirikos no és surrealista perquè la seva obra no es basa, com fa la de Breton, en narracions de la "vida real". Takis Kayalis el 1997 considerava, per lectures parcials, com la de la imatge del poeta, que Embirikos, Elitis i Engonópulos són equiparables a modernistes retrògrades i feixistes. KAYALIS, T., "Modernism and the Avant-garde: The Politics of "Greek Surrealism"", dins *Greek Modernism and Beyond. Essays in Honor of Peter Bien*, a cura de D. Tziouvas. Landham, Maryland. Rowman & Littlefield, 1997, p. 95-110.

establia oficialment la llengua demòtica com a llengua de l'educació va permetre deslligar el surrealisme dels odís a la llengua “pura” o “katharevusa” –la qual s'identificava amb l'autoritat i, durant la Dictadura dels Coronels, amb el règim polític dictatorial– i estudiar el surrealisme des de punts de vista relativament exempts dels prejudicis lingüístics²⁰. A partir dels anys 80, gràcies a aquests canvis polítics, i també a la publicació pòstuma de gran part de l'obra d'Embirikos, començant pel volum *Oktana*, el surrealisme grec ha estat objecte d'estudis i discussions crítiques, algunes de les quals han plantejat elements claus per a l'estudi de la poesia i de l'amor en Embirikos i en Engonópulos.

La mala recepció dels anys 30 i de la postguerra, tanmateix, no ha estat completament oblidada ni tampoc els conceptes ideològics i les acusacions forjades en aquell moment. Els estudis sobre els surrealistes grecs hi han hagut de fer front i sovint no han aconseguit alliberar-se del tot d'algunes obsessions que s'arrosseguen des de la seva primera aparició. La referència a aquestes constants ideològiques és doncs obligada, per tal com ocupen encara el major espai en la crítica.

Dues constants de la crítica del surrealisme grec: l'hel·lenitat i l'acció política

Una qüestió àmpliament discutida és la de l'“hel·lenitat”, valor segons el qual es jutjaven les obres gregues als anys 30 i 40 i que segueix present en la crítica actual, sobretot en la d'Engonópulos. El concepte es va forjar després de la desfeta de la “Gran Idea”, projecte romàntic que aspirava a alliberar i unir tots els territoris de cultura grega, és a dir, de religió cristiana ortodoxa grega, en un sol estat²¹. Aquest ideal es va fer impossible després de la “catàstrofe del 1922”, la gran derrota dels grecs a Anatòlia, ja no davant de l'Imperi Otomà, sinó del nou estat turc sorgit de la Primera Guerra Mundial. La pèrdua dels territoris de civilització grega de l'Àsia Menor va ensorrar l'esperit de victòria que havia acompanyat el nou estat grec, i tingué com a conseqüència l'arribada de prop d'un milió i mig de refugiats a Atenes i Tessalònica, amb els problemes socials i culturals que això comportava.

Responent a la pèrdua de la “Gran Idea” i a la necessitat d'afermar la identitat nacional, als anys trenta l'“hel·lenitat” es va establir com a concepte ideològic, a través del reconeixement d'ideòlegs

²⁰ BEATON, R., *Εισαγωγή στη νεότερη νεοελληνική λογοτεχνία (Introducció a la literatura grega moderna)*, Nefeli, Atenes, 1996, p. 26, respecte als canvis en el cànon, després d'assenyalar el reconeixement a partir de la dècada dels 70 de Kavafis i Kariotakis, observa: “Encara més impressionant és l'èxit post mortem d'Embirikos i, en menor escala, d'Engonópulos i de Calas, cosa que no es pot interpretar si no es tenen en compte la nova manera de veure la qüestió lingüística”.

²¹ Per a la importància de la Gran Idea i l'“hel·lenitat” en la literatura dels 30 vide ABAZOPOULOU, Fr., *Le surréalisme en tant que courant poétique en Grèce*, Paris III, Paris, 1980.

anteriors, com Periklís Giannópulos, i com a punt de referència per a la crítica. Les obres i la ideologia dominant de la crítica de la “generació dels 30”, transportaven aquest nou ideal, identificat amb la promoció de la llengua demòtica, la unió romàntica de Grècia amb el món antic, i la temàtica grega relacionada amb una construcció nacional.²² Segons Dimitris Dimiroulis, és el concepte que va beneficiar alguns membres de la generació, sobretot Seferis, per imposar-se com a poetes nacionals, mentre que Calas, Embirikos i Engonópulos, en canvi, no van respondre a aquest ideal²³.

Tanmateix, tot i no respondre-hi, Embirikos i Engonópulos també eren jutjats a través d'aquest concepte, tant per lloar-los quan el crític considerava que s'hi acostaven com per assenyalar-ne la distància. Així, essent una mesura de valor, cal entendre com una conseqüència lògica el fet que les referències a Grècia fossin decisives en la primera crítica positiva que es va fer d'una obra d'Engonópulos, la del llibre *Bolívar*, per part d'Andreas Karantonis. Segons el crític, aquesta obra “grega” hauria aparegut en un començament de maduresa de l'autor després de les seves primeres dues obres revolucionàries²⁴. Igualment, el 1974, en el primer llibre dedicat al poeta, també sobre el *Bolívar*, Iatrópoulos feia palès des de les primeres pàgines que era un “poema patriòtic”²⁵. Pel que fa a Embirikos, també es troben referències a l’“hel·lenitat” en crítiques dels anys 40: segons Iakovos Vourtsis, l’“hel·lenitat” és un dels atributs que troben els crítics grecs Panselinos i Karantonis en les seves ressenyes de *Terra interior* el 1945, no del tot positives, perquè, entre altres coses, Embirikos segueix fent servir termes katharevusians.²⁶ Iorgos Savvidis, el 1972, malgrat l'admiració que li provoca la seva obra, no es pot estar d'assenyalar que “tot i que ha viscut a Grècia la major part de la seva vida, els seus textos donen la sensació de grec de l'estranger (sense nostàlgia d'una Grècia ideal o d'una “Alta Grècia”)²⁷. Aquests comentaris estan íntimament lligats

²² La crítica, per exemple, d'Andreas Karantonis, director de la revista *Ta Nea Grámmata*, òrgan de la generació dels trenta. Sobre la ideologia de la generació dels 30, VITTI, M., *La generació dels trenta. Ideologia i forma*, op. cit., TZIOVAS, D., *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, (*Les transformacions de la consciència nacional i la creació ideològica de l'hel·lenitat a l'època d'entreguerres*), Odysseas, Atenes, 1989 i VAGENÁS, N., “Hellenocentrism and the Literary Generation of the Thirties”, dins *Greek Modernism and Beyond. Essays in Honor of Peter Bien*, op. cit., p. 43-47. Especialment sobre la posició dels surrealistes grecs respecte a la “tradició” proposada per la generació, vide CHRYSANTHOPOULOS, M., “Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι”. *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, (“Han passat cent anys i un vaixell”. *El surrealisme grec i la construcció de la tradició*), Agra, Atenes, 2012.

²³ DIMIROULIS, DIM., *Ο ποιητής ως έθνος. Αισθητική και ιδεολογία στον Γ. Σεφέρη (El poeta com a nació. Estètica i ideologia en I. Seferis)*, Pléthron, Atenes, 1997. Vide també, quant a Engonópulos, VISTONITIS, A., “Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό” (“Sobre Engonópulos i el surrealisme”), *Chartis*, 25/26, 1988, p.173-195.

²⁴ KARANTONIS, A., “Νίκου Εγγονόπουλου, Μπολιβάρ 1944” (“Nikos Engonópulos, *Bolívar* 1944”), *Ta Nea Grámmata*, juliol de 1945, p. 425-428.

²⁵ IATRÓPOULOS, DIM., *Μπολιβάρ ο Ελευθερωτής. Μια δοκιμή αφιέρωμα στα 30 χρόνια του Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου (Bolívar, l'Alliberador. Un assaig dedicat als 30 anys del Bolívar de Nikos Engonópulos)*, 1943-1973, Atenes, 1973, p. 10.

²⁶ VOURTSIS, I., “Ο Εμπειρικός και η κριτική. Η περίοδος 1935-1946” (“Embirikos i la crítica. El període 1935-1946”), *Chartis*, 17/18, 1985, p. 618-620.

²⁷ Introducció de Iorgos Savvidis a KARIOTAKIS, K., *Ποιήματα και πεζά*, (*Poemes i proses*), a cura de K.G. Savvidis, Estia, Atenes, 2001, p. 50.

amb el moment en què es van escriure. La força patriòtica que assenyalen la ressenya de Karantonis i de l'estudi de Iatrópoulos en el “poema grec” *Bolívar* d'Engonópulos sembla estar lligada a la importància ideològica del moment històric –respectivament el 1945, a la fi de l'ocupació alemanya, i el 1974, data de la fi de la Dictadura dels Coronels. Al seu torn, les ressenyes d'Embirikos de 1945 traeixen la voluntat de fer encaixar l'autor en la ideologia de la generació del 30. L'observació de Savvidis, en canvi, sembla relativament més deslligada dels esdeveniments. En tots tres casos ens trobem, però, davant de mostres de la manera com l'“hel·lenitat” ha jugat un paper clau en l'aproximació a l'obra dels autors.

L'ideal d'hel·lenitat tenia més força entre els crítics que formaven part de la mateixa generació i de la mateixa comunitat d'interessos que els creadors de la generació dels 30. Havent estat els més reconeguts en la literatura neogrega, es tendeix a considerar que poques veus el discutiren als anys 30 i 40. Cal assenyalar, però, que n'hi va haver versions alternatives, en què haurien encaixat més fàcilment els poetes surrealistes. És el cas de la visió de l'hel·lenisme per Takis Papatsonis, poeta situat relativament al marge a causa de la seva pertinença a la confessió catòlica. El 1948 en l'article “El nostre gloriós bizantinisme”²⁸, publicat a la revista *Nea Estia*, Papatsonis, criticava l'artificialitat que s'havia creat des del romanticisme fins a la generació dels 30 en la visió de Grècia i de la llengua, i retreia a Seferis i a Elitis la creació d'una “construcció teòrica a priori” amb l'objectiu de “nacionalitzar la seva producció poètica” que imita models estrangers, basada en una lectura parcial de la tradició grega. Segons Papatsonis, la via “herètica” d'Embirikos i d'Engonópulos seria, en canvi, més lliure, més autèntica i més propera al veritable hel·lenisme, que és aquell que recupera la tradició de Bizanci i inclou totes les èpoques posteriors. Tanmateix, aquesta visió d'Embirikos i Engonópulos va quedar com un testimoni aïllat. La veritable Grècia, per als estudiosos de la literatura, segueix sent la de Seferis i Elitis, mentre que la d'Embirikos i la d'Engonópulos segueixen sent –com també ho és la de Papatsonis– l'herètica.

La crítica grega ha superat gradualment la necessitat de basar el valor de la poesia grega en la imatge de Grècia projectada pels ideòlegs de la Generació dels 30. El primer pas en aquest sentit fou prendre distància respecte el concepte reconeixent-ne el valor convencional: el 1976, Fragkiski Ampatzopoulou constata i estudia per primer cop com l'ideal d'“hel·lenitat” havia marcat la recepció de l'obra en tota la crítica anterior²⁹.

Malgrat aquesta tímida deconstrucció i la distància temporal respecte al concepte i si bé no es considera ja una mesura de valor, sí que és candent encara la qüestió de l'actitud d'Embirikos i

²⁸ PAPTSONIS, T. “Ο ένδοξός μας βυζαντινισμός” (“El nostre gloriós bizantinisme”), *Nea Estia*, gener-juny 1948, p. 462-468 i 659-665. Agraïixo al Dr. Ernest Marcos que m'hagi assenyalat aquest article.

²⁹ ABAZOPOULOU, FR., “Ελληνικός υπερρεαλισμός. Ιστορική θεώρηση. Επεισόδια μιας περιπέτειας” (“Surrealisme grec. Visió històrica. Episodis d'una aventura”), *Iridanós*, 4, febrer-març, 1976, p. 34-50.

Engonópulos respecte a la temàtica grega: no només per què trien una determinada Grècia sinó també sota quin prisma la fan ressorgir i quin paper hi té la llengua. Especialment en Engonópulos: si durant un temps se li podia reprotxar la seva inadequació, posteriorment s'ha volgut demostrar la seva passió per Grècia.

Potser ja no es persegueix jutjar la seva obra a partir d'un ideal, però la tradició grega i la recerca de fonts gregues segueix sent el gran tema de la crítica engonopuliana. La discussió s'ha traslladat, amb termes més moderns, menys carregats ideològicament i també més fructífers, a analitzar la “coexistència dels elements “patris” i els “estrangers”, element estructural de la poètica d'Engonópulos”, segons l'expressió d'Amplatzopoulou³⁰. Malgrat que aquesta insistència neix d'una intertextualitat certa i claríssima d'Engonópulos amb textos de qualsevol tradició, però sobretot la grega, els termes que cita aquí entre cometes Amplatzopoulou traeixen alhora una certa dificultat encara per veure Engonópulos dins de la tradició europea i la tendència a veure la modernitat com una cosa estrangera. Això té l'inconvenient que una determinada crítica tendeixi a insistir a fer un llistat de fonts que a estudiar la poètica de l'obra d'Engonópulos, que llegeix i incorpora els textos a la seva poesia com si fossin objectes o troballes surrealistes, el mateix que fa amb els elements lingüístics i amb les converses que sent dir als altres. Tot i ser fructífera a l'hora d'analitzar la tradició grega, aquesta tendència corre el perill de deixar de banda els mecanismes creatius que posa en joc la poètica engonopuliana així com la seva originalitat en el tractament d'altres qüestions, com l'amor, que pren, sovint, un paper secundari.

Aquesta recerca és més interessant quan les fonts o els referents es posen en relació amb la poètica engonopuliana: l'ambigüitat, la ironia, l'humor i la reelaboració retòrica amb què, tal com assenyala Nanos Valaoritis, Engonópulos tracta qualsevol qüestió³¹. Com assenyala Michalis Chrysanthopoulos l'ambigüitat és essencial per comprendre la posició d'Engonópulos respecte l'hel·lenisme, o l'“hel·lenitat” o la tradició grega. Chrysanthopoulos demostra com un dels elements claus de justament el poema més grec d'Engonópulos, *Bolívar*, és el joc amb l'ambigüitat històrica de l'heroi grec Odysseas Androutsos que el poeta presenta com a equivalent de l'heroi sud-americà. Del mateix Chrysanthopoulos, és interessant la proposta segons la qual Engonópulos interpreta la tradició grega segons la tradició universal, després la subjectivització i després reinterpreta la

³⁰ “η συνύπαρξη του “πάτριου” και του “αλλότριου”, δομικό στοιχείο της ποιητικής του Εγγονόπουλου” (“la coexistència del “patri” i de l’“estranger”, element estructural de la poesia d'Engonópulos”). ABAZOPOULOU, Fr., “Εισαγωγή. Ο Νίκος Εγγονόπουλος και η κριτική” (“Introducció. Nikos Engonópulos i la crítica”) a *Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Επιλογή κριτικών κειμένων (Introducció a la poesia de Nikos Engonópulos. Tria de textos crítics)*, a cura de Fr. Abazopoulou, Panepistimiakés Ekdoseis Kritis, Irakleio, 2008, p. κη'.

³¹ VALAORITIS, N. “Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ένδοξων ονομάτων” (“Sobre el xofer del bell a les cambres dels noms gloriosos”), *Chartis*, 25/26, 1988, p. 77-92. Vide també l'article de VISTONITIS, “Sobre Nikos Engonópulos i el surrealisme”, op. cit., el qual veu en Engonópulos una elaboració surrealista del fons grec, a través del mite i la hipèrbole.

universal segons la visió grega subjectivitzada.³² És el mateix procés pel qual Engonópulos canvia el sentit i la direcció usual dels raonaments, posant en joc l'humor i les sorpreses del text.

Embirikos i Engonópulos són grecs i escriuen en grec, i les seves recerques i descobriments són en aquesta llengua i aquesta cultura. La referència al món grec és inevitable, i bàsic per entendre la poètica i el valor afectiu de les paraules i les referències, però el seu objectiu no ens sembla que sigui la construcció de cap ideal nacional.

Una altra qüestió que ha obsedit la crítica és voler demostrar la manca d'implicació política dels surrealistes grecs. A Grècia, des de la generació de postguerra, s'ha establert una confrontació maniquea entre literatura compromesa i social vs. literatura experimental. Nanos Valaoritis, per exemple, inclou en la seva *Anthology of modern greek poetry* una secció intitolada “Left wing poets”, criteri polític que pot xocar al costat d'altres seccions basades en criteris estètics³³. Una de les causes d'aquesta dicotomia pot ser la influència estètica del KKE (Partit Comunista de Grècia) – de la qual no es va salvar del tot ni tan sols el gran poeta d'esquerres grec, exiliat i empresonat justament pels seus ideals comunistes, Iannis Ritsos³⁴. Així, ignorant clares posicions del surrealisme que refusa el servilisme realista a favor d'una alliberació de l'esperit lligada a l'alliberació social de l'home, s'ha identificat sovint la recerca en poesia i en el psiquisme amb un desinterès envers la política, seguint les mateixes consideracions estètiques que els partits comunistes.

Aquestes acusacions podien tenir sentit l'any 44, encara durant la guerra, quan es va publicar, per exemple, l'article del poeta comunista Markos Avgeris “El surrealisme i la crisi de les formes”³⁵, així com durant els anys de llarga i dura persecució de comunistes que van fins a la fi de la Dictadura dels Coronels el 1974. Si es troben també en el surrealisme francès i en les llargues controvèrsies dels seus representants, com Breton i Aragon, com podrien no tenir lloc en un país en què el comunisme, víctima de tortures i exilis, s'oposa a qualsevol altra opció? El conflicte entre surrealisme i estètica comunista es troba ja a França als anys 30, així com entre psicoanàlisi i

³² Vide CHRYSANTHÓPOULOS, M. “*Han passat cent anys i un vaixell*”..., op. cit. i CHRYSANTHÓPOULOS, M., “Οι ελιγμοί της “ιστορίας”” (“Els giravolts de la “història””), dins de Νίκος Εγγονόπουλος. *Ο ζωγράφος και ο ποιητής. Πρακτικά συνεδρίου Παρασκευή 23 & Σάββατο 24 Νοεμβρίου 2007 (Nikos Engonópulos. El pintor i el poeta. Actes de congrés Divendres 23 & Dissabte 24 de novembre de 2007)*, Vivliothiki tou Mouseiou Benaki, Atenes, 2010, p. 157-172, i del mateix autor “Μεταφορά και φύση στον “Μπολιβάρ” του Ν. Εγγονόπουλου” (“Metàfora i natura al “Bolívar” de N. Engonópulos”, *O politis*, 60, 1983, reeditat a *La poesia de Nikos Engonópulos...*, op. cit., p. 89-95.

³³ *An Anthology of modern greek poetry*, edited by Nanos Valaoritis and Thanasis Maskaleris, Talisman House, Publishers, Jersey city, New Jersey, 2003.

³⁴ Vide GIATROMANOLAKIS, G., “Ο Γιάννης Ρίτσος και η Ελλάδα: αμφίσημες σχέσεις” (“Iannis Ritsos i Grècia: relacions ambigües”), a *Iannis Ritsos. Compromís i tradició*, a cura d'Ernest Marcos, Helena Badell, Francesco Ardolino, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 17 i s.

³⁵ AVGERIS, M., “Ο Συρρεαλισμός και η κρίση των μορφών” (“El surrealisme i la crisi de les formes”), *Grámmata* 4, 1944, p. 160-165.

comunisme. El trencament entre els dos darrers es confirma el 1949 amb la condemna oficial de la psicoanàlisi pel PCF. El freudomarxisme queda fora, igualment, del comunisme oficial. A Grècia l'acusació va seguir en peu, però, també posteriorment i per crítics deslligats de qualsevol afiliació comunista, començant per Mario Vitti, segons el qual el surrealisme grec, caracteritzat per la manca d'acció en grup i d'acció política, era un moviment “mutilat”³⁶, per “manca d'informació i d'iniciativa artística”³⁷. Aquest retret va ser acceptat durant anys sense gaire resistència. En lloc de desmentir-lo, se'n van buscar explicacions. Així, Alexandros Argyriu explicava, des d'un punt de vista històric, que quan va aparèixer el surrealisme a Grècia, el surrealisme francès s'havia separat ja del Partit Comunista, mentre que a Grècia el comunisme no ofería una solució real. Argyriu, però, proposava ja la lectura dels textos, en lloc de l'acció política a nivell social, per veure si els surrealistes projecten una visió de futur que respongui a l'alliberament de l'home i la demanda de “canviar el món”³⁸. S'iniciava així una llarga discussió que encara oposa els estudiosos actuals.

La falta d'una recerca en els arxius dels poetes i el lligam directe de Vitti i els seus seguidors a la ideologia de la generació dels 30 podria explicar la seva postura, que es perllonga sorprenentment en estudiosos contemporanis i professors que es reclamen d'una modernitat i objectivitat crítica. En aquest sentit, és cert que si bé el restabliment democràtic va fer que es deslligués, en gran part, la temàtica social del valor dels poetes, cosa que va promoure l'interès cap a la poesia més experimental, alhora una certa sobreinterpretació dels estudis culturals lligats a un ressorgiment de la tradició políticament maniquea i a una resistència a canviar el cànon establert, va fer tornar a l'escena, a partir de la fi dels anys 90, aquesta qüestió de la manca d'implicació política dels surrealistes grecs, i especialment d'Embirikos. Així és com va sorgir l'afirmació de Takis Kagialis el 1997 que Embirikos, Elitis i Engonópulos no són surrealistes, ans equiparables a modernistes retrògrades i feixistes³⁹. Aquesta acusació va provocar un gran escàndol i ha estat des de llavors àmpliament contestada. En aquest sentit, Effie Rentzou i Nikos Sigalas assenyalen com, si d'una banda l'acusació de manca d'acció política està lligada a l'existència o no d'un grup o d'un moviment surrealista grec⁴⁰, és evident que els detractors d'Embirikos s'han despreocupat totalment dels esforços del poeta per crear aquest grup⁴¹, així com de la força de la seva personalitat com a pont cultural.

³⁶ VITTI, M., *La generació dels Trenta*, op. cit., p. 122.

³⁷ VITTI, M., *La generació dels Trenta*, op. cit., p. 123. Vide la crítica que en fa Nikos Sigalas a *Andreas Embirikos i la història del surrealisme grec...*, op. cit.

³⁸ ARGYRIOU, AL., “Ο ελληνικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάηρος;” (“El surrealisme grec va ser mutilat?”), *Diavazo*, 120, juny 1985, p. 33-37.

³⁹ KAYALIS, T., “Modernism and the Avant-garde: The Politics of “Greek Surrealism””, op. cit.

⁴⁰ RENTZOU, E., *Littérature malgré elle. Le Surréalisme et la transformation du littéraire*, Pleine Marge, 2010, especialment p. 78 i s. i SIGALAS, N., op. cit.

⁴¹ SIGALAS, N., op. cit.

Els esforços d'Embirikos per crear aquest grup van portar, de fet, a dues accions surrealistes col·lectives reeixides ja als anys 30: una exposició i un número de revista. El març de 1936 s'organitza a casa d'Embirikos la Primera Exposició Internacional Surrealista d'Atenes, on s'exposen quadres, collages, primeres edicions de poetes surrealistes, els *Manifestos*, *Alts forns* d'Embirikos i la traducció d'Elitis dels poemes de Paul Éluard. I el 1938 apareix la revista *Υπερρεαλισμός* (Surrealisme) que només va tenir un número. Conté traduccions de Breton, Crevel, Dalí, Éluard, Hugnet, Peret, Prassinós, Rosey i Tzara, per part dels poetes grecs Embirikos, Kanelis, Karapanos, Elitis, Ritoridis, Kalamaris i Engonópulos, i la llista de les obres surrealistes publicades fins llavors o a punt de publicar a Grècia, d'Éluard, d'Elitis, d'Embirikos i d'Engonópulos.

Malgrat que només van ser dues accions, no estan mancades d'importància, sobretot pel seu lligam amb el surrealisme francès. En la llista d'autors traduïts es fa evident aquesta voluntat. Pel que fa a l'exposició, especialment, cal assenyalar com a l'arxiu d'Embirikos es troben múltiples documents que mostren el contacte constant amb París.

Actualment, gràcies a la troballa, a l'anàlisi i a la difusió de nous documents del fons d'Embirikos des de finals dels anys 90 fins ara, s'ha posat de manifest com el surrealisme grec va voler vincular-se al francès des del primer moment, amb els contactes establerts per Embirikos amb Breton i els surrealistes francesos, així com el gran pes que hi va tenir la qüestió política, almenys també en els seus inicis, és a dir, als anys 30, quan la qüestió política era més ardent en el surrealisme a França⁴².

Diversos esdeveniments biogràfics contesten també altrament les posicions de Kagialís: a la manca d'acció en grup es pot oposar el fet que Embirikos va conèixer Breton i va participar a les seves reunions i que, si bé no va formar un grup surrealista a Grècia, va crear al seu voltant un grup que es reunia en lectures subversives inèdites. Si bé és veritat, d'altra banda, que ni Embirikos ni Engonópulos no van fer declaracions polítiques conjuntes ni van formar part del KKE, també ho és que el mateix Embirikos va dur a terme accions personals que demostren la seva visió política: des de treballar al costat dels pagesos en la sega i arribar a aprendre'n la llengua, l'arvanita, fins a dimitir de les seves funcions de director en les empreses del seu pare per posar-se al costat dels treballadors en vaga o a amagar perseguits pels règim nazi (entre ells, Engonópulos) durant l'ocupació. Engonópulos, al seu torn, va lluitar al front d'Albània contra la invasió italiana i va ser perseguit per l'escriptura del *Bolívar*. Quant a l'acció envers l'alliberació de l'home, cal assenyalar que Embirikos va introduir la psicoanàlisi com a pràctica, però alhora com a mitjà de coneixement, que el portaria a una utopia de futur basada en l'amor i la llibertat. Engonópulos es va considerar sempre surrealista i, fins a la seva última publicació, en què s'oposa obertament a la tecnocràcia, va ser molt conscient de la força política del moviment.

⁴² Vide SIGALAS, N., op. cit.

Pel que fa a Engonópulos, s'han assenyalat, a més, altres aspectes que fan que, malgrat la falta d'un arxiu, es doni per fet, en general, que Engonópulos era d'esquerres: l'himne a la llibertat que constitueix el seu poema *Bolívar*, el fet que el poeta de postguerra Manolis Anagnostakis basés el seu poema "A Nikos E." en el diàleg amb el poema engonupolià "Ποίηση 1948", el fet que el 1958 publicés a la revista d'esquerres *Epitheorisi Technis*⁴³, així com la tendència a incorporar elements més realistes o propis de la poesia social en els últims anys de la seva producció. Però en el seu atac als surrealistes, Kagialis va recuperar per a Engonópulos la qüestió de l'"hel·lenitat", no per la seva via herètica sinó per la seva passió per Grècia. Si durant un temps no ocupar-se de Grècia era digne d'escarni, després ho és haver-se'n ocupat. Engonópulos, en la seva ambigüitat, ha estat víctima de totes dues postures.

Una altra qüestió és si no caldria considerar l'obra mateixa d'Embirikos i d'Engonópulos, capaç de crear un escàndol tan gran, una acció política. En Embirikos, tant la llengua com la seva utopia de l'amor són provocació política⁴⁴. Es tracta d'una visió políticament revolucionària de l'amor unida a un ús revolucionari de la llengua. Engonópulos, al seu torn, no projecta en la seva obra una utopia política com Embirikos ni tampoc no reclama l'alliberació de l'amor. Això no vol dir, però, que la seva visió de l'amor no comporti una visió política. Al contrari, l'amor és també una presa de posició. Les dones estranyes, el llenguatge eròtic, són una part essencial de la provocació de la seva poesia. Aquest tema, però, no ha estat encara prou estudiat, com tampoc la relació de la seva llengua peculiar amb l'amor. I és justament aquí on convergeixen Embirikos i Engonópulos: en la provocació que representa aquesta llengua lligada, al seu torn, a les recerques en el psiquisme i en l'amor.

La comparació entre Embirikos i Engonópulos i l'amor

La comparació entre Embirikos i Engonópulos es pot considerar, igualment, una constant de la crítica i dels estudis sobre el surrealisme grec. És bàsica per poder-ne fer l'anàlisi. De vegades, però, la contraposició entre els dos autors ha estat tan marcada que ha arribat a derivar en una oposició d'Embirikos i d'Engonópulos, de tal manera que sovint l'elogi de l'un es fa en detriment de l'altre.⁴⁵

⁴³ Abazopoulou assenyalà la importància política d'aquesta publicació, a ABAZOPOULOU, Fr., "Introducció. Nikos Engonópulos i la crítica", op. cit., p. μ'.

⁴⁴ Cap aquí tendeixen les anàlisis d'ANAGNOSTOPOULOU, D., *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου (La poètica de l'amor en l'obra d'Andreas Embirikos)*, Ύpsilon, Atenes, 1999 i de RENTZOU, E., "Μερικές προτάσεις για τον ελληνικό υπερρεαλισμό" ("Algunes propostes sobre el surrealisme grec"), *Outopia*, 49, març-abril 2002, 119-130, de VOÚLGARI, S., "'Ποιητής και/ή πεζογράφος;" Ο Ανδρέας Εμπειρίκος και τα δилήματα της κριτικής" ("Poeta i/o prosista?" Andreas Embirikos i els dilemes de la crítica"), *Antí*, 731, 2001, p. 32-39, i de SIGALAS, N., op. cit.

⁴⁵ Per exemple l'article de VAGENÁS, N. "Περισσότερο από υπερρεαλιστής" ("Més que surrealista"), *Το Vima*, 21-1-2007, dedicat a Engonópulos té el subtítol: "La poesia d'Engonópulos es mostra, amb el pas del temps, més potent que

També hi ha alguns temes que es reserven a l'un i uns altres a l'altre: per exemple, l'amor en Embirikos i l'humor en Engonópulos, quan en realitat en tots dos hi ha humor i amor.

La comparació entre Embirikos i Engonópulos com a representants principals del surrealisme grec s'ha fet des dels primers moments de la seva aparició i des dels primers moments que la crítica grega es va interessar pel surrealisme –sobretot a partir dels anys 70, amb Argyriou, i 80, amb Abazopoulou i Giatromanolakis. Al llarg d'aquests anys s'ha desenvolupat l'acceptació general, gairebé el tòpic, que Embirikos és el pare del surrealisme grec i Engonópulos, per a alguns, el que resta més fidel al moviment o, per a d'altres, el més incompreensible. Només a finals dels 90 i 2000 el privilegi d'Engonópulos de ser “el més fidel al moviment” ha estat parcialment arrabassat per Nicolas Calas, l'únic surrealista d'origen grec que té una extensa obra teòrica i política, escrita en grec, francès i anglès.

En tot cas, la representació d'Embirikos i Engonópulos com als dos diòscurs i alhora com als dos pols del surrealisme grec existeix encara. Un dels primers estudiosos del moviment, Aléxandros Argyriou assenyala ja el 1979 com el fet que el 1938, data de publicació del volum *Υπερρεαλισμός*, Embirikos i Engonópulos apareguessin respectivament al principi i al final de la revista amb traduccions de Breton per Embirikos i de Tzara per Engonópulos reflecteix el caràcter que va prendre a Grècia el surrealisme⁴⁶. La comparació s'ha ampliat també a altres àmbits, com la recepció, l'estructura formal, el to de l'obra o la seva relació amb la tradició⁴⁷. En aquesta comparació, tanmateix, l'amor no hi ha tingut fins ara cap paper principal⁴⁸.

la poesia de l'altre dels Diòscurs del surrealisme grec, d'Andreas Embirikos”. El títol “Més que surrealista” mostra, d'altra banda, el poc interès que presenta per a Vagenàs el moviment en si.

⁴⁶ ARGYRIOU, AL., “Οι δυσκολίες ενός υπερρεαλιστή το σκληρό έτος 1935” (“Les dificultats d'un surrealista l'any dur de 1935”), *To Dentro*, 10, setembre-octubre, 1979, p. 161.

⁴⁷ Per exemple, Karavidas, fixant-se en “intertexts” entre els dos poetes (KARAVIDAS, Y., “Surrealism and the early poetry of Nikos Engonopoulos”, *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 5, n.1, May, 1987, Baltimore, p. 33-46); Vourtsis, en una comparació entre l'ús de les formes mètriques i les figures retòriques, VOURTSIS, I., *La poétique surréaliste: versification et figures rhétoriques. Le cas d'Andreas Embiricos et de Nikos Engonopoulos*, Thèse de doctorat, París, 1989; Filokyprou, centrant-se en la visió de l'espai (FILOKYPROU, E., “Οκτάνα, Σινόπη, Αμοργός: τρεις άόρατοι τόποι “όπου το ρήμα κρουσταλλώθηκε και φέγγει” (“Oktana, Sinopi, Amorgós: tres llocs invisibles “on el verb cristal·litzà i brilla”), *Elliniká*, vol. 44, núm. 2, 1994, p. 399-422); Vogiatzoglou en destaca la diferència essencial en el to espermàtic d'Embirikos i l'irònic i melancoliós Engonópulos (VOGIATZOGLU, A., “Με αφορμή το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου “Περί ύψους” (“Partint del poema de Nikos Engonópulos “Del sublim”), *O politis*, 126, juny-juliol 1994, p. 50-56, reeditat a *Introducció a la poesia de Nikos Engonópulos*, op. cit., p. 169-183). Giatromanolakis publica i compara els textos d'Embirikos dedicats a Engonópulos i alguns poemes d'aquest darrer dedicats a Embirikos («Νικόλαος Εγγονόπουλος, ή το θαύμα του Ελμπασσάν και του Βοσπόρου» και «Διάλεξη για τον Νίκο Εγγονόπουλο» (“Nikólaos Engonópulos o el miracle d'Elbassan i del Bòsfor” i “Conferència sobre Nikos Engonópulos”) a cura de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 1999); G. Dallas compara la poètica dels dos autors, anomenant la d'Engonópulos “tancada” i la d'Embirikos “oberta”, a DALLAS, G., “Εμπειρικός - Εγγονόπουλος. Η διάσταση μιας ανοιχτής και μιας κλειστής ποιητικής” (“Embirikos – Engonópulos. La dimensió d'una poètica “oberta” i d'una de “tancada”), *I Lexi*, 179, gener-març 2004, p. 24-33; i Chrysanthopoulos dedica el seu llibre, “Cent anys han passat i un vaixell”..., op. cit., a les figures d'Embirikos, Engonópulos i Nikolas Calas.

⁴⁸ Amb algunes excepcions, com l'article d'ANAGNOSTOPOULOU, D., “Η αναζήτηση της ετερότητας του άλλου ως αναγκαία προϋπόθεση διαμορφώσης της ταυτότητας σε γαλλικά και ελληνικά υπερρεαλιστικά κείμενα” (“La recerca de l'alteritat de l'altre com a condició sine qua non per a la formació de la identitat en textos surrealistes francesos i grecs”), a les *Πρακτικά του Συνεδρίου «Ταυτότητα και Ετερότητα στη Λογοτεχνία, 18th-20th αι.»*, (*Actes del congrés Identitat i*

La dificultat per parlar de l'amor en Embirikos i en Engonópulos conjuntament es deu, d'una banda, al fet que quan s'ha parlat del surrealisme grec en conjunt els temes privilegiats no han estat l'"amor" ni la poètica surrealista, sinó sobretot a les tres altres qüestions lligades entre si que són l'"hel·lenitat", el retard o no del surrealisme grec respecte el francès i la posició política dels surrealistes a Grècia. N'és una excepció el llibre de Zacharias Sifalekis, *De la nit dels llamps al poema esdeveniment. Lectura comparada de surrealistes grecs i francesos*, en què té lloc una lectura comparada entre el surrealisme francès i l'obra d'Elitis, Embirikos i Engonópulos, a partir de quatre eixos bàsics: l'escriptura automàtica, l'*amour fou*, l'humor negre i l'atzar objectiu. Tanmateix, pel que fa a l'amor, no hi ha una comparació entre els autors grecs, sinó entre la imatge que trobem en la seva obra i en la de Breton. Aquest llibre, tot i el caràcter introductori, té el mèrit d'inaugurar el mètode comparatiu, d'introduir a Grècia aquests conceptes del surrealisme i d'utilitzar-los per a la lectura dels surrealistes grecs.⁴⁹

Una altra causa de la manca d'una comparació dels dos autors basada en l'amor pot ser la gran diferència en l'orientació de la crítica respecte als dos autors en particular. En el cas d'Embirikos, l'amor és un tema central de gairebé tots els estudis sobre la seva obra, ja des del primer llibre que li fou dedicat, és a dir, *Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn* de Iorguis Giatromanolakis, en el qual l'autor es proposa "resseguir el moviment i recorregut palindròmic d'Embirikos des del passat bell, ideal i indeleble a l'arrodoniment i aglutinació de la visió futura de la llibertat absoluta i de l'amor absolut"⁵⁰. En el cas d'Engonópulos, en canvi, l'amor se sol tractar, amb algunes excepcions, com un tema secundari.

La imatge d'Embirikos que apareix tant de la lectura de la seva obra com dels seus estudiosos és, a grans trets, la d'un autor abocat a l'esplendor de l'erotisme i la sensualitat, cosa que el fa aparèixer, per contra, entre molts dels seus detractors, com un escriptor pornogràfic. Embirikos és el creador de la utopia, amant de les nenes, admirador dels nens "bèl·lics i eròtics", llengua explícita, goig explícit. En Engonópulos, segons la crítica, la poesia participa de la fantasia, de combinacions estranyes, d'humor, de la vida, però si bé es reconeix el paper bàsic de l'amor, gairebé només se'n parla de passada. Per això, quan en la bibliografia existent es parla d'amor surrealista se sol fer referència sobretot a Embirikos, perquè és l'autor que sembla empènyer als límits la concepció de l'amor i l'alliberació de l'amor, mentre que la bibliografia engonopuliana es fixa en altres qüestions. És clar que aquesta diferència en la crítica respon al grau d'explicitació respecte a l'erotisme i la

alteritat en la literatura dels segles XVIII-XX"), Domos, Atenes, 2000, σ. 287-301.

⁴⁹ SIFALEKIS, Z., *Από την νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών (De la nit dels llamps al poema esdeveniment. Lectura comparada de surrealistes grecs i francesos)*, Epikairótita O.E., Atenes, 1989.

⁵⁰ GIATROMANOLAKIS, G. *Ανδρέας Εμπερίκος. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου (Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn)*, Kedros, Atenes, 1983, p.39.

sexualitat en l'obra dels poetes mateixos. Si Embirikos i Engonópulos tenen en comú amb el surrealisme la tendència envers la supremacia, la idealització de l'amor i el desvelament de la seva violència, els objectius a què declaren dirigir les seves recerques difereixen.

Embirikos tenia com a objectiu de la seva poesia i de tota la seva obra "l'alliberació de l'amor" i la seva escriptura és potser la que presenta una centralitat i una capacitat de provocació més gran pel que fa al tema de la sexualitat i de la voluptat en tota la literatura neogrega. La poesia serveix per fer explícit l'eros que subjau i recorre totes les accions humanes. Projecta un amor que té l'objectiu de canviar la societat i les relacions entre els homes, és un autor utòpic, que imagina fins i tot les lleis que regiran el nou món basat en l'eros. Engonópulos, en canvi, descriu la poesia com una "qüestió absolutament personal"⁵¹. Embirikos mostra contínuament l'erotisme, el plaer, crea una poesia de gran sensualitat, mentre que en Engonópulos l'erotisme es mostra sobretot a través de la combinació d'humor, d'enigmes i de metàfores del desig, sobretot del desig frustrat, que sovint no ocupen, però, tot el poema, sinó que apareixen a pinzellades. En la seva poesia no domina, contràriament a Embirikos, una projecció de l'amor a la societat, sinó una introspecció en els patiments de l'amor, cosa que el porta a una poètica menys explícita, més propera a l' *erotique voilée*, i, en general, més simbòlica que la d'Embirikos. Engonópulos, tot i ser l'autor d'una poesia plena de figures femenines de vegades "completament nues" de vegades en plena transformació, apareix, en la comparació amb Embirikos, més reservat. Molts fragments de l'obra d'Embirikos es poden considerar, a més, reflexions teòriques sobre la naturalesa de l'amor i sobre el futur que pot procurar a la humanitat, la seva utopia. Embirikos pot ser doncs considerat un filòsof de l'amor. En Engonópulos, el pensament sobre l'amor s'expressa a través d'al·lusions o de les associacions que comporten els objectes i imatges dels poemes. És, doncs, molt menys explícit, i això fa que els estudiosos del surrealisme grec es decantin més fàcilment a estudiar l'amor en Embirikos i, fins i tot, en Elitis.

Així, si l'amor és un tema bàsic de la majoria d'estudis sobre Embirikos, mentre que l'amor en Engonópulos no ha estat subjecte de cap treball monogràfic, és comprensible que una lectura conjunta i comparada dels dos basada en l'amor encara no hagi tingut lloc. Assajar-ho aquí pot servir, d'una banda, a analitzar les característiques de l'amor menys explícit d'Engonópulos, però també a veure des d'un altre punt de vista el d'Embirikos.

Davant la pregunta com s'ha tractat l'amor separatament en cadascun dels poetes és evident que, pel que fa a Embirikos, resulta gairebé impossible estudiar l'autor sense referir-s'hi. Què significa l'amor en Embirikos constitueix un objecte de discussió. Per a Giatromanolakis, es tracta d'"amor

⁵¹ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 327.

absolut” i “alliberador”, postura que manté tant abans com després de la publicació d'*El Gran Oriental*⁵². Anagnostopoulou parla de l'amor com a força de la vida, com a unificador de l'univers, com a espai per a dos cossos i dos desigs, i el relaciona amb el “gaudi” i amb la “pulsió”, aquesta darrera lligada a objectes parcials com són el pit o el pubis⁵³. Per a Voutourís, Embirikos no parla d’“amor” sinó d’“instint”⁵⁴. Per a Makrís és una forma de perversió, que culmina en la figura de l’amor de les nenes per homes adults⁵⁵. Ivanovic considera que no es tracta de l’amor surrealista, que aspirava a la unió d’amor i desig, sinó d’un amor sense clarobscur, sorgit dels “cants itifà·lics i les orgies hilarants de Bacus i Príap”, de manera que aconseguiria estar en consonància amb l’“hel·lenitat” buscada per la seva generació⁵⁶.

La proposta d'Embirikos trenca tot pensament tradicional sobre l’amor. Posant en escena el plaer, moltes vegades per sobre dels límits que espera el lector, li suposa sovint una violència. Això explica la perplexitat que provoca, les diferències en l'aproximació a la seva obra i el fet que moltes qüestions encara no hagin estat prou estudiades, com, per exemple, l’interès per la sexualitat infantil en relació a la seva visió de futur i a la seva poètica, o l'ambivalència que es desplega en l'amor en Embirikos, excepte les aproximacions d'Anagnostopoulou i d'Aslanidis.⁵⁷

Una lectura atenta a la llengua poètica d'Embirikos en dir l'amor és la que fa J. Bouchard en parlar de la “seducció subliminar”. Bouchard assenyala al llarg d'*Alts Forns* la presència d'imatges literàries i determinats mètodes, com l'al·literació, l'etimologia i la paretimologia, per descobrir en paraules innocents les seves “paraules-temes”⁵⁸. En aquest camí atent a les formes lingüístiques i les seves implicacions seria apropiat reprendre, doncs, encara una nova lectura de l’obra d’Embirikos vista com un tot i tenint en compte la relació entre el desig, l’amor, el plaer, la poètica, la llengua i el valor iniciàtic de la seva obra.

Pel que fa a l’amor en Engonópulos, tot i que forma part de la majoria d’estudis, no és el tema principal de cap monografia. Ha estat eclipsat per la fixació de molts crítics en l’“hel·lenitat” i

⁵² Vide GIATROMANOLAKIS, G., *Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn*, op. cit., passim, i a l'epíleg del mateix autor a EMBIRIKOS, A., *O Μέγας Ανατολικός (El Gran Oriental)*, 8 vols., a cura de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 1990-1992.

⁵³ ANAGNOSTOPOULOU, D., *La poètica de l'amor en l'obra d'Andreas Embirikos*, op. cit., passim., especialment p. 97-120 i 124-128.

⁵⁴ VOUTOURÍS, P., *La coherència del paisatge...*, op. cit., 1997, p. 273.

⁵⁵ MAKRÍS, C., “Ivresse panique et utopie révolutionnaire dans la cité idéale future d’Andréas Embiricos. Resurrection païenne dans le combat des surréalistes pour la libération de l’amour”, *XVI^e Colloque international des néo-hellémistes des universités francophones “Le sentiment religieux dans la littérature néo-grecque”*, Strasbourg 27-29 mai 1999, INALCO, 2001.

⁵⁶ IVANOVICI, V., “Ο Μέγας Ανατολικός (και ο) “προσωπικός μύθος” του Ανδρέα Εμπειρίκου” (“El Gran Oriental (i el) “mite personal” d'Andreas Embirikos”), *Nea Estia*, Atenes, Abril de 2002, núm.1744, p. 628.

⁵⁷ ANAGNOSTOPOULOU, *La poètica de l'amor en Andreas Embirikos*, op. cit. i ASLANIDIS, E.G., *Ανδρέας Εμπειρίκος και η χαρμολύπη (Andreas Embirikos i la joia-tristesia)*, Kedros, Atenes, 2001.

⁵⁸ BOUCHARD, J., *Με τον Ανδρέα Εμπειρίκο παρα δημον ονειρών. Δέκα κείμενα*, (*Amb Andreas Embirikos al poble dels somnis. Deu textos*), Agra, Atenes, 2002, p. 20 i passim.

potser també per l'humor de la seva obra, que ha provocat que fos considerat per alguns un "poeta humorista". Ch. Robinson, el 1981, en l'article "The Greekness of Greek surrealism", considerava que en el surrealisme grec l'*amour fou* està representat per l'obra d'Elitis i Embirikos, mentre que Engonópulos és:

a dadaist destructor and humorist. He destroys all logical connexion and rejects what might be called "classical" feelings about life and art as irrelevant to modern consciousness and modern experience⁵⁹.

Aquesta afirmació de Robinson cau, però, davant d'una pregunta molt senzilla: per què l'humor hauria d'oposar-se a l'amor? És que no hi ha humor i ironia precisament en grans poetes de l'amor com Catul, Kavafis o Desnos? L'amor no té per què ser l'equivalent ni del "lirisme" ni de la "sentimentalitat". L'humor en Engonópulos, present de cap a cap de l'obra, és un dels grans temes en què s'ha fixat la crítica. És, certament, un element essencial de la seva poètica, però tal com suggereix Niki Loizidi, aquest humor no sempre anul·la el que està dient el poeta al peu de la lletra⁶⁰. L'amor també es diu amb humor. L'humor pot ser una manera de dir dues (o més) coses alhora, un refugi per poder dir coses molt serioses. És un art de dissimular, una excusa per deixar parlar les paraules.

És cert que l'element eròtic, el cos, la presència femenina, les referències al desig, apareixen molt sovint en els seus propis poemes com si fossin un tema secundari: un detall de més entre molts altres o mediatitzat, com a segon terme d'una comparació o a través de símbols i d'objectes. Aquesta forma d'aparició no comporta, tanmateix, que la poesia d'Engonópulos no sigui altament eròtica. La seva poesia i la intensitat del seu erotisme, en la línia de la recerca surrealista, són plens de símbols sexuals amb valor ambivalent, idealitzat i alhora violent, amb una presència constant de la mort, de vegades enyorada, sobretot a través de la figura de la "noia morta", o altres burlada, en els molts poemes d'humor negre engonopulià. L'aparició sovint sobtada i ambivalent de la dona és un reflex de la persecució del desig, de l'objecte que s'entreveu i que fereix alhora que s'amaga. Respon a la intensitat que aporta l'inesperat en la seva poesia i en el procés de descobriment de la realitat.

De fet, malgrat Robinson, les referències de la crítica a l'amor en Engonópulos, tot i que breus, són molt nombroses: K. Friar considera que els poemes d'Engonópulos són "bàsicament eròtics" i que "love for him is a free-flowing, unhampered energy that breaks all bounds even if it must die in its search for fulfillment"⁶¹; M. Vitti assenyala que "Engonópulos expressa sovint amb forta violència

⁵⁹ ROBINSON, Ch., "The Greekness of Modern Greek Surrealism", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 7, 1981, p. 135.

⁶⁰ LOIZIDI, N., "Μορφές και ιδιομορφίες του έπους στην τέχνη του ελληνικού υπερρεαλισμού" ("Formes i particularismes de l'èpica en la tècnica del surrealisme grec"), a *Nikos Engonópulos. Bell com un grec*, op. cit., p. 239-247.

⁶¹ *Modern Greek Poetry from Cavafis to Elitis*. Translation, Introduction and Notes by Kimon Friar, Simon and Schuster, New York, 1973, p. 76.

situacions eròtiques”⁶²; Tsotsourou destaca el paper de la música en els poemes eròtics d’Engonópulos⁶³; Vourtsis esmenta l’aparició del motiu de la noia hebrea en els poemes posteriors a la Segona Guerra Mundial, la presència d’una “expressió agressiva” del tema eròtic i la divinització de la dona a partir del recull *Eleusis*⁶⁴; Zamarou esmenta la presència de l’”amor negre” en Engonópulos i proposa la figura de la “dona-musa” i la “dona-poesia”, i, a través de la relació amb Solomós, de la dona morta o dona ofegada⁶⁵; S. Dialismas interpreta l’amor d’Engonópulos com una paròdia dels temes romàntics de la poesia d’entreguerres⁶⁶; M. Anthis destaca la relació entre poètica i erotisme, assenyala el dolor de l’amor en Engonópulos i la sacralització de l’erotisme i la idealització de la dona⁶⁷.

Malgrat que en cap d’aquests treballs l’amor no és el tema central, sovint no són sinó pinzellades, les observacions que aporten tendeixen a matisar la imatge d’Engonópulos com a poeta dadaïsta que fa esclatar tots els valors. En la revolució engonopuliana hi juguen un paper essencial l’amor i la dona, com a Altre –és a dir alhora estrangera i desitjada– i com a companya del poeta, en el camí vers el “consol”, la “joia”, la “vida” i l’”abolició de la solitud”, que són, segons Engonópulos, l’objectiu de la poesia. Especialment interessant és el fet que aquesta relació “consoladora” amb la dona estigui tenyida de l’”expressió agressiva” que esmenten els crítics.

La seva poesia, alhora que, certament, fa esclatar els valors tradicionals de l’amor, en crea una nova concepció. L’humor d’Engonópulos és alliberador en tant que fa esclatar els clixés. És comparable, per exemple, al de Benjamin Péret, que no aboleix l’amor sinó que l’eleva. No és un camí vers el lirisme, sinó un camí en la violentació de la concepció tradicional del bell i de l’amor. Aquesta relació entre l’humor i l’amor era gairebé desconeguda en la literatura grega moderna, que és una literatura eminentment “seriosa”. Però l’amor i l’humor comparteixen el plaer, comparteixen l’ambigüitat i el sentiment d’alliberació, cosa que els pot fer indivisibles.

La comparació de la concepció de l’amor en Embirikos i en Engonópulos, tenint en compte l’afiliació surrealista de tots dos, encara està per fer. Però essent tant gran la diferència entre la

⁶² VITTI, M., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (Història de la literatura neogrega)*, Odysseas, Atenes, 1978.

⁶³ TSOTSOROU, A., “Ο χαλκός ο ηχών της αγάπης, εγώ” (“Jo, el címbal que dringa de l’amor”) *Chartis*, 25/26, 1988, p. 101-113.

⁶⁴ VOURTSIS, I., “Νίκος Εγγονόπουλος. Η δεκαετία 1944-1954” (“Nikos Engonópulos. La dècada 1944-1954”), a *Nikos Engonópulos. Bell com un grec*, op. cit., p. 9-24.

⁶⁵ ZAMAROU, R., *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη Τόπων και πρόσωπων (El poeta Nikos Engonópulos. Visita a llocs i personatges)*, Kardamitsa, Atenes, 1993, i “Σολωμικές απιχήσεις στον ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο” (“Ecos de Solomós en el poeta Nikos Engonópulos”), a *Nikos Engonópulos. El pintor i el poeta*, op. cit., p. 133-156.

⁶⁶ DIALISMÁS, S., “Αδιέξοδα της νεορομαντικής ποίησης του μεσοπολέμου και διαφυγές του υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Νίκου Εγγονόπουλου” (Culs-de-sac de la poesia neoromàntica del període d’entreguerres i camins de fugida del surrealisme. L’exemple de Nikos Engonópulos”), *Epistimonikí Epetiris tis Filosofikís Scholís tou Panepistimiou Athinon*, Atenes, 1997, p.437-456.

⁶⁷ ANTHIS, M., *Οι ελληνικές επιδράσεις στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. (Les influències gregues en l’obra de Nikos Engonópulos)*, Tesi doctoral, Univesitat de Ioannina, 2002.

poètica dels dos autors, aquesta comparació pot semblar arriscada o perillosa. Podria portar a una pregunta simplista, almenys aparentment, com: quin dels dos és, en l'amor, el més surrealista? L'amor surrealista és el d'Embirikos, que posa al descobert el desig sexual i es desfà dels tabús que velen el cos per mostrar-ne una esplendorosa nuesa? O ho és la passió velada d'Engonópulos, que associa aquest desig als objectes més impensats? És cert que l'alliberació de l'amor, entès en aquest cas com "alliberació de la sexualitat", com la que propugna Embirikos, era un dels ideals del surrealisme francès, però també ho és que Breton en la seva obra propugnava una "érotique voilée", la qual cosa el faria més proper a Engonópulos. Si no, si l'erotisme d'Engonópulos és tan velat, per què la seva poesia, bàsicament eròtica, fou i continua sent tan subversiva? Però, per què Embirikos continua a hores d'ara provocant reaccions tan intenses? Decidir qui és més surrealista no és, tanmateix, l'objectiu. Seria absurd privilegiar algun d'aquests aspectes concrets de les dues poètiques, o algun altre detall que algun crític posterior determinés com a més discriminador que qualsevol altre, i proclamar un dels dos poetes com "el més surrealista". Si l'objectiu dels poetes fos ser idèntic a Breton, per ser el més surrealista, l'única solució seria, caient en l'absurd, copiar paraula per paraula les obres de Breton.

A l'hora d'acceptar la seva pertinença al surrealisme, en general, ens sembla, com proposa també Chrysanthopoulos⁶⁸, que l'obra i la declaració personal d'adhesió d'Embirikos i d'Engonópulos ja són suficients. La comparació entre ells, d'altra banda, no cal que dugui a oposar-los ni a jutjar-los, sinó més aviat a estudiar quin és l'impuls comú del surrealisme per a la creació i, en el cas d'aquesta tesi, per a la creació de l'amor, tan diferent però alhora amb un objectiu comú, la fusió d'amor i de desig que reveli una veritat desconeguda en la poesia i en la vida, i anar desgranant com prenen cos en la seva poètica concreta.

Aspectes a reprendre: la revelació, la llengua i la imatge de la dona

Per a aquest estudi de la poètica de l'amor, ens basarem en l'anàlisi de la seva obra, però també en un diàleg amb altres estudis, dels quals reprendrem alguns aspectes especialment interessants. El primer és la idea de "revelació", per posar-la en relació amb les contradiccions inherents a l'amor així com amb conceptes i idees rebuts del surrealisme com l'atzar objectiu o l'arribada de la "veu"; el seguiran la discussió sobre la llengua i la imatge de la dona.

La idea de "revelació" uneix amb la tradició grega el sentiment de descobriment amb què es troba el poeta surrealista davant de l'"atzar objectiu". L'interès per aquesta unió l'inaugura Nasos Vagenàs,

⁶⁸ CHRYSANTHOPOYLOS, M., op. cit., p. 93-94.

segons el qual la creació d'escenes de “revelació” (“αποκάλυψη”), com a desenllaç d'una experiència mística i moment d'unió del temporal i l'intemporal, mostra la continuïtat de l'obra d'Embirikos amb la poesia europea i grega contemporànies⁶⁹. La “revelació”, que en Embirikos és un descobriment i una comunió amb el tot, està íntimament lligada a la seva concepció i escenificació de l'amor, en què les aventures eròtiques individuals es transformen en moments de coneixement íntim i de comunió mística amb l'univers. Les sensacions en el poeta les descriu Giatromanolakis en el seu article “Revelació i renaixement en A. Embirikos”, comparant aquesta “revelació” tant amb el poeta antic en entusiasme com amb l’“atzar objectiu” de Breton. Segons Giatromanolakis la revelació és viscuda de forma “somàtica”: el contacte amb l'absolut “influença el cos del poeta (i dels personatges) per arribar a la catarsi i renaixement”.⁷⁰ Aquests moments de revelació s'associen amb l'encontre amb la dona o, majoritàriament, amb la utopia de futur, lligat sovint amb l'ús de la llengua religiosa –tal com assenyalen Giatromanolakis, Voutourís i Anagnostopoulou⁷¹. L'estudi de G. Saunier sobre la forma del *Messies* en Embirikos reuneix la dimensió de l'encontre i el valor visionari de la revelació: la “petita deessa” i “l'animal salvador” apareixen per obrir les portes del nou món que anuncia Embirikos.⁷² La revelació projectada vers el futur posa en evidència un impuls romàntic, més enllà del surrealisme, que es transforma en un discurs sovint entusiàstic, dionisiac. La revelació, però, també remet al passat, al biogràfic i al mític com assenjala Giatromanolakis, i al passat dels desigs, com semblen suggerir els estudis psicoanalítics d'Embirikos.

Les escenes de revelació, amb l'aspiració d'absolut unida al “terror sagrat” de què parla Giatromanolakis, són moments en què es posen de manifest les contradiccions més intenses. Igualment, els surrealistes, en la recerca de l'atzar objectiu busquen aquests instants capaços de canviar el subjecte i amb ell, l'univers. L'esdeveniment portat per l'atzar és molt sovint de natura eròtica i deixa al descobert la concepció de l'eros com a força de la vida inseparable de la presència velada de la mort. En Embirikos i en Engonópulos la recerca de l'amor comporta, així mateix, una tensió entre la joia i el sofriment, un lliscament entre el plaer i la violència, entre l'eros i la mort.

Aquest caràcter ambivalent de l'amor ha estat certament assenyalat en l'obra d'Embirikos i d'Engonópulos pels estudis crítics però poc aprofundida encara⁷³. En Embirikos, de qui es tendeix a

⁶⁹ VAGENÁS, N., *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη (El poeta i el ballari. Una anàlisi de la poètica i de la poesia de Seferis)*, Kedros, Atenes, 1979 p. 284 i 292.

⁷⁰ GIATROMANOLAKIS, G. “Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρικό” (“Revelació i renaixement en A. Embirikos”), *Chartis*, 17/18, 1985, p. 656.

⁷¹ ANAGNOSTOPOULOU, op. cit., GIATROMANOLAKIS, *Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn*, op. cit., VOUTOURÍS, op. cit., p. 214 i s.

⁷² SAUNIER, G., *Ανδρέας Εμπειρικός. Μυθολογία και Ποιητική (Andreas Embirikos, Mitologia i Poètica)*, Agra, Atenes, 2001.

⁷³ Només el llibre d'ASLANIDIS, op. cit. sembla contemplar-la com un fenomen bàsic de la concepció de l'amor en

imaginar un amor només optimista, innocent i paradisiac, o fins i tot una imposició del plaer, s'intenta sovint passar per alt la recerca més intimista així com la part més obscura, més violenta, que sempre s'intenta justificar com a secundària. El seu gran amic Odisseas Elitis, per exemple, sostenia, més fidel potser a la seva pròpia visió del món que no a la d'Embirikos, que “no cal sinó comparar *El Gran Oriental* amb els *Cent vint Dies de Sodoma* per adonar-se com és possible que un Infern inefable es converteixi, amb el mateix material, en un Paradís terrenal”⁷⁴. Així en Embirikos es parla de la superació de la violència de Sade per arribar al paradís terrenal⁷⁵ igual que de la superació del món antic de la tristesa per arribar al món nou de la felicitat⁷⁶. Malgrat la visió de futur com a plenitud de l'amor, també són presents en Embirikos escenes violentes, sobretot a *Oktana* o a *El Gran Oriental*, que poden arribar a portar la mort dels personatges. És cert que, en els casos més extrems, Embirikos ho presenta com una situació que cal superar. Però també és cert que apareix com una font d'excitació. Matisant Elitis, sembla important tornar a recalcar com en Embirikos la violència és necessària no només per superar-la, sinó perquè l'amor prengui tot el seu valor i intensitat. I no només no nega una certa violència per a l'assoliment del plaer, sinó que es commou i commou el seu lector amb símbols ambivalents (com per exemples llàgrimes o sospirs) o violents (la fragilitat dels cérvols caçats o les violacions) i fins i tot l'“exultació” mateixa que proclama la seva poesia és també ambivalent.

Nasos Vagenàs no feia referència a Engonópulos en el seu comentari d' “escenes de revelació” en la poesia neogrega. Aquest tema tampoc no ha estat tractat especialment pels estudiosos posteriors, però sí altres que li són afins i que són més propers al propi vocabulari engonopulià, com el misticisme –Abazopoulou i Zamarou el tracten sobretot a partir del poema “Ο μυστικός ποιητής”, que es pot traduir tant com a “El poeta secret” com “El poeta místic”⁷⁷ o la “ciutat metafísica”, tal com l'anomena Abazopoulou basant-se en un vers del mateix Engonópulos⁷⁸, que representaria un

Embirikos. Per a Engonópulos vide KAPSOMENOS, E., “Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου “Γύψ και φρουρά”” (“Per una metodologia d'anàlisi dels textos surrealistes. “Voltor i guarda” de Nikos Engonópulos”), *Dodoni-Filologia*, 15, 1986, p. 83-129.

⁷⁴ “Δεν έχει κανείς να αντιπαραβάλει τον Μέγα Ανατολικόν με τις 120 Μέρες των Σοδόμων για να αντιληφθεί πως είναι δυνατόν μια Κόλαση ακατονόμαστη να μετατραπεί, με τα ίδια υλικά, σ'έναν επί γης Παράδεισο”, ELITIS, O., *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπιρίκο (Record d'Andreas Embirikos)*, reeditat a *Εν λευκώ (En blanc)* Íkaros, Atenes, 2000 p.116.

⁷⁵ L'afirmació d'Elitis ha estat represa àmpliament. Vide, per exemple, com Giatromanolakis a la introducció a *Ο Μέγας Ανατολικός. Ανθολόγιον (El Gran Oriental. Antologia)*, a cura de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2011, p. 13-29 i MICHAIL, S., “Το τραύμα της ιστορίας ή Ο Μέγας Ανατολικός εν πλώ” (“El trauma de la història o el “Gran Oriental” navegant”) dins de MICHAIL, S., *Πλους και κατάπλους του Μεγάλου Ανατολικού, (Travessa i arribada a port del Gran Oriental)*, Agra, Atenes, 2001, p. 9-51.

⁷⁶ VOUTOURÍS, op. cit.

⁷⁷ ABAZOPOULOU, Νίκος Εγγονόπουλος. *Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας (Nikos Engonópulos. La poesia en el temps de l'estrebada de l'escala sublim)*, Stigmí, Atenes, 1987, p. 35-50. ZAMAROU, R., “Ο μυστικός ποιητής στους δρόμους τους β(ο)ιωτικούς” (“El poeta secret als camins beocis/vitals”), *I lexi*, 179, gener-març 2004, p. 70-79.

⁷⁸ ABAZOPOULOU, op. cit., p. 62-77.

espai on tots els encontres són possibles, fins i tot entre els morts i els vius, perquè el temps i l'espai habitual deixarien d'existir. El paisatge metafísic d'Engonópulos conjuga l'herència bizantina amb la pintura i el pensament de De Chirico. En la pintura engonopuliana, tal com ha estudiat Niki Loïzidi⁷⁹, la influència de De Chirico es troba en la creació de l'espai en diferents nivells de perspectiva, en la interpenetració de l'espai interior i l'exterior i en la simbologia. Cal veure encara, però, com es conforma com a element definidor de la seva poètica: com es reflecteixen en la poesia la visió metafísica de la realitat, en la creació d'espais impossibles, ritmes inesperats i personatges misteriosos, com les paraules esdevenen reveladores perquè elles i les seves combinacions pertanyen a aquest món que, com el dels somnis, travessa les fronteres del temps i l'espai.

Aquest poder “revelador” de la paraula, justament, es relaciona directament amb la lectura que fan Embirikos i Engonópulos del surrealisme. Des de les seves primeres obres parlen de la “veu” del primer manifest de Breton, és a dir, la veu que parla fora de la voluntat conscient del poeta per donar una notícia de l'íntim i desconegut. De l’“atzar objectiu”, la possibilitat de l'atzar (en els objectes, persones, paraules, etc.) de descobrir una realitat íntima desconeguda, Embirikos i Engonópulos no en parlen mai literalment, encara que el pensament que el sosté és també el de la seva poètica. L’“atzar objectiu” s'ha de relacionar amb un altre concepte que reprèn Embirikos del surrealisme: el “poema-esdeveniment”, que ell mateix defineix com a poema que inclogui “qualssevol elements que es presentin al flux del seu esdevenir, independentment de cap construcció estètica, moral o lògica, convencional o estandarditzada”⁸⁰. Aquest és el concepte que la crítica pren com a punt de partida per a tot estudi de la seva poètica, especialment el primer, el de Giatromanolakis, que remarca la diferència entre el “ser” i l’“esdevenir” i el lliga al descobriment del surrealisme i del somni.⁸¹ Aquí el tornarem a reprendre per veure com el descobriment en la poesia d'un esdeveniment psíquic, un dels majors interessos d'Embirikos, es relaciona amb el descobriment de l'amor. Estudiar la relació entre els conceptes que posen en joc Breton, Embirikos i Engonópulos –l'atzar objectiu, el poema-esdeveniment i la metafísica– i la seva relació amb la “revelació” i amb l'amor, ens sembla doncs el millor punt de partida per a l'estudi de la seva poètica.

Una altra de les qüestions que més han ocupat els estudis crítics sobre Embirikos i Engonópulos és la varietat lingüística de la seva obra, al principi per rebutjar-la o per burlar-se'n i, posteriorment, per analitzar-la. De fet, si les imatges i les escenes de l'obra d'Embirikos i d'Engonópulos, així com

⁷⁹ LOÏZIDI, N., *O υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου (El surrealisme en l'art grec. El cas de Nikos Engonópulos)*, Nefeli, Atenes, 1984.

⁸⁰ EMBIRIKOS, A., *Escrits o mitologia personal*, trad. H. Badell, Adesiara, 2009, p. 21-22.

⁸¹ GIATROMANOLAKIS, G., *Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn*, op. cit., p.15-42.

la seva visió de l'amor, representen una subversió, potser ho són encara més les connotacions que transporta la llengua mateixa, les paraules que utilitzen i les formes "mixtes" de llengua pura i de demòtic i, especialment en Engonópulos, d'una varietat de grec més que popular. D'aquestes formes s'ha analitzat fins ara sobretot el valor polític, però cal insistir encara en el seu paper en la formació de la concepció de l'amor i de la llengua poètica que pugui dir l'amor.

En el surrealisme, la llengua de l'amor és ja l'amor en si: dir l'amor, crear la llengua de l'amor, equival a descobrir i crear l'amor. El surrealisme d'Embirikos i d'Engonópulos parteix de la recerca d'una llengua peculiar, reveladora, i provocadora. Si tant l'un com l'altre provoquen una subversió de les formes i de la llengua poètica, ja sigui per l'aflorament volgut i continu del plaer, ja sigui pel descobriment irreverent de les restes del desig, a la subversió de la poètica en si, com es podria fer en qualsevol altra llengua, hi afegiren, a més, una subversió intrínseca a la llengua grega.

Justament els escriptors de la generació del 30, que establiren l'hegemonia del demòtic en tots els àmbits de la literatura, contribuïren especialment en la solució de la qüestió lingüística. La llengua mixta d'Embirikos i Engonópulos, en canvi, creava problemes. Malgrat que també era mixta la llengua d'autors anteriors, com Kavafis i Kariotakis, el seu ús per part d'Embirikos i d'Engonópulos en aquell precís moment els va oposar a tots els sectors: als comunistes, als progressistes i als més conservadors.

El demòtic dels escriptors del 30 era, en realitat, tan artificial com la llengua "mixta" dels surrealistes, com qualsevol codificació escrita. La llengua mixta, d'altra banda, tampoc no estava desproveïda d'una funció social: certs tipus de llengua "mixta" s'utilitzaven i s'utilitzen per alguns parlants del grec⁸², i es reflectia sovint en la llengua del periodisme, i era rebuda, doncs, per la major part de la població. La diferència és que el triomf del demòtic, encara que fos tan poc "natural" com qualsevol altra llengua escrita, era vist com un triomf nacional. Així és com, contràriament als altres poetes de la generació dels 30, la proposta dels surrealistes acaba desembocant en un model de llengua allunyat del que l'imaginari grec ha considerat que correspon al que "es parla" i que representa veritablement una alliberació.

La visió del demòtic com a solució natural oposada a la mixta com a artificial comporta en la lectura dels nostres poetes una paradoxa: justament els poetes que, com a surrealistes, es proposen l'alliberació de l'home i el descobriment de l'inconscient, són els qui escriuen i creen utilitzant el model de llengua considerat més artificial. Paradoxa que s'accentua si ho posem en relació amb la poètica de cadascun dels dos autors: mentre que Embirikos proclama l'alliberació de l'amor, les seves recerques en la llengua l'apropen clarament a la "katharevusa", o llengua pura o purista, la

⁸² El lingüista, demoticista i estudiós del grec medieval Emmanouíl Kriarás afirma que aquesta llengua s'utilitzava en la conversa del dia a dia. Vide KRIARÁS, E., "Σουρρεαλισμός και δημοτική" ("Surrealisme i demòtic"), *Nea Estia*, 1177, 1976, p. 920.

llengua que es podria considerar més allunyada del parlar del poble, i en canvi la més propera tant a la del periodisme com a la del “l'autoritat”, com l'escola, l'administració i la justícia; Engonópulos, en canvi, el poeta que es complau a crear contínuament nous misteris i secrets, crea una llengua també mixta, però plena de formes col·loquials i dialectals, que creen un altre tipus d'estranyesa. És a dir, el poeta de l'alliberació i l'explicitació crea el seu món implicant la llengua de l'autoritat, considerada fins i tot de la repressió, en una mescla explosiva; l'expressió del plaer es forma juxtaposant crits inarticulats amb el vocabulari líric de l'amor i el considerat vulgar del sexe, alhora que reprèn la força performativa de la retòrica religiosa i de l'expressió en “katharevusa”. Al seu torn, Engonópulos, el poeta dels secrets, crea el seu món poètic amb una llengua estranya, que barreja la ironia amb què reprèn les fórmules oficials i administratives amb la recerca en tipus de llengua tan popular que fins i tot la llengua demòtica la deixava de banda.

Les varietats lingüístiques que apareixen doncs en la seva obra operen un valor afegit a l'hora de “dir”. Transporten, d'una banda, una estranyesa que transporta el valor d'enunciació que tenen els discursos que hi estan associats. Alhora, en la mescla inesperada de nivells i referents, es desenvolupa un joc de tensions i múltiples implicacions. La llengua dels dos autors juga un paper alhora paròdic i alhora emocional. Posa en escena el conflicte, la convencionalitat de les opcions lingüístiques, però alhora en capta el poder de seducció. En aquest darrer sentit, un exemple clar és el del llenguatge religiós: Embirikos l'utilitza per proclamar l'arribada de la “bona nova”; Engonópulos l'utilitza per trencar les fronteres del temps i l'espai, com en la tradició de la pintura bizantina. Però aquest ús és, de fet, paròdic, perquè, com en el surrealisme, el llenguatge religiós se subverteix per transportar el plaer i el desig.

Per als crítics contemporanis la tria lingüística dels surrealistes grecs era un obstacle ideològic⁸³ i no va ser fins als anys 80, 90 i 2000 que va ser acceptada i també admirada pels estudiosos de la literatura⁸⁴, i s'han fet diverses propostes sobre el seu sentit. És molt interessant la d'Effi Rentzou, que fa de l'explicació d'aquest obstacle un dels puntals de la seva tesi. Rentzou sosté que “la introducció de l'estranger (França) i l'ús d'una llengua tan carregat negativament (katharevusa) fan del surrealisme una amenaça a l'hel·lenitat” als anys 30 i que trenquen el cànon literari⁸⁵. Per a Rentzou, el públic entén aquesta llengua com a falsa, respecte al que ha de ser la literatura⁸⁶.

En la valoració que s'ha fet de la llengua dels surrealistes falta, però, assenyalar la convencionalitat

⁸³ CHRYSANTHOPOULOS, op. cit., passim.

⁸⁴ Entre d'altres, el primer llibre sobre Embirikos, *Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn*, de Giatromanolakis traspua pertot aquesta admiració. També en l'article sobre la retòrica d'Embirikos i d'Engonópulos de MARONITIS, D.N., “Ποιητική ρητορική και ελληνικός υπερρεαλισμός” (“Retòrica poètica i surrealisme grec”), a *Μνήμη Λίνου Πολίτη (En memòria de Linos Politis)*, Aristotéleio Panepistímio Thessalonikis, Tessalònica, 1988, p. 287-292.

⁸⁵ RENTZOU, E., “Algunes propostes...”, op. cit., p.125.

⁸⁶ RENTZOU, E., *La littérature malgré elle*, op. cit.

del demòtic en si, respecte al qual es contraposa la llengua mixta. Entre els contemporanis només Takis Papatsonis ho havia suggerit, alhora que valorava positivament la tria lingüística dels surrealistes, perquè els feia més propers a Bizanci⁸⁷. Aquest motiu, aparentment relacionat només amb qüestions internes a la literatura grega moderna, mostra tanmateix una certa confluència amb el surrealisme. La llengua de Breton també té una aparença clàssica, relacionada probablement amb la recerca en la llengua mateixa, en el que pot dir per associacions afectives i, potser per influència romàntica, en el que poden dir escenaris i moments més reculats. A més de les implicacions polítiques i sociològiques, és important de subratllar el valor performatiu d'aquesta llengua. Juntament amb la llibertat que dóna al poeta té també un valor de veritat, que semblava copsar Papatsonis, i que es relaciona amb el poder d'alliberació i de revelació tant del poema-esdeveniment com la poesia metafísica.

En la bibliografia sobre Embirikos i Engonópulos s'ha remarcat l'estranyesa de la llengua i s'ha relacionat amb diverses fonts. A l'hora d'assenyalar-ne el valor subversiu, no s'ha tingut prou en compte, tanmateix, el caràcter diferenciat en cadascun dels dos autors. Cal veure per què és subversiva cada variant. El poema-esdeveniment d'Embirikos es fa amb la llengua mixta de base demòtica amb terminacions morfològiques en katharevusa o amb la captació de la força del llenguatge litúrgic; i la poesia metafísica d'Engonópulos, amb la juxtaposició de clíxés katharevusians amb paraules populars oblidades, que fa que ja el 1944 fins i tot el academicista Karantonis l'anomeni elogiosament “ένα καθαφικό τρισέγγονο του φαναριώτικου λογιωτατισμού στυλαρισμένου σε ύφος εκλεκτά και αντιδημοτικιστικά λαϊκό” (“un rebesnét kavàfic de l'estilitzat doctisme fanariòtic en un estil popular de forma distingida i anti-demòtica”),⁸⁸ i que s'aguditzava amb els anys, amb la inserció fins i tot de paraules sorgides dels baixos fons del *rebetiko* o de textos oblidats. La llengua en concret de cadascun dels dos poetes són clarament diferents, però totes dues estan íntimament lligades amb aquesta recerca d'un valor insòlit portador d'un descobriment en les paraules.

Al costat de la força en l'enunciació que transporta i al costat del valor de recerca, de revelació en les paraules mateixes que presenta la llengua en Embirikos i en Engonópulos, és interessant d'estudiar, alhora, la imatge que sorgeix d'aquesta llengua en els seus propis textos. Essent textos altament autoreferencials, deixen traspuar la imatge de l'emergència de la llengua com una sorpresa, un trasbals, no només per al lector sinó per al poeta mateix.

D'on ve aquesta llengua? Embirikos mateix lliga la seva llengua a l'aparició de l'inconscient⁸⁹. Entre

⁸⁷ PAPTSONIS, T., “El nostre gloriós bizantinisme”, op. cit.

⁸⁸ KARANTONIS, A., “Nikos Engonópulos, *Bolívar* 1944”, op. cit., p. 426.

⁸⁹ EMBIRIKOS, A. “Συζήτηση στη Θεσσαλονίκη” (“Conversa a Tessalònica”), *Chartis*, 17/18, Atenes, 1985, p. 638-639.

els estudiosos, tanmateix, tot i que s'ha suggerit aquesta relació⁹⁰, no ha estat estudiada amb profunditat. En Engonópulos s'ha remarcat la presència del collage de clixés i d'expressions i d'una contínua intertextualitat en la seva obra⁹¹, i s'ha descrit diversament el seu ús de la llengua: Giatromanolakis assenyala com Engonópulos juga volgutament amb les formes diferents de la mateixa paraula i amb jocs d'homonímies i homofonies.⁹² És igualment interessant l'afirmació de de N. Valaoritis que “la poesia d'Engonópulos és el joc del desplaçament constant de les paraules de la seva posició normal en el discurs corrent”. Això ho interpreta com una “síntesi polifònica”, en què juga amb l'expectativa del lector i converteix l'escriptura en “αυτοαναιρετική” (“que es revoca a si mateixa”), de manera que es reconeix com a “producte de l'escriptura i de la llengua”. Valaoritis descriu així el resultat de l'humor d'Engonópulos, que és una ironia sobre la pròpia llengua, cosa que ens pot ser útil per veure com s'estructura l'amor en joc engonopulià.⁹³

Al costat d'aquestes apreciacions de l'estructura poètica d'Engonópulos, ens sembla, però interessant remarcar també com el poeta mateix es forma una imatge de la llengua. En Engonópulos, la llengua apareix un objecte d'amor; en Embirikos, com una revelació inesperada. La recerca en el llenguatge, a més de ser el que fa original un poeta, marca tota la investigació en l'inconscient que promou el surrealisme. El surrealisme permet la recerca i aparició d'una veu interior que es manifesta com una figura de l'altre en majúscules. La llengua mateixa és una revelació, és fruit de l'atzar objectiu, i té, com a tal, un valor semblant al de la dona. Es tracta d'una figura de l'Altre simbòlic, que apareix amb una forta ambivalència, per tal com surt de l'interior però es presenta com a exterior. L'aparició de la paraula és sovint representada com un xoc comparable al de la bellesa convulsiva, com el que produeix la “rencontre” en Breton. La relació del poeta amb aquest Altre que és la llengua (que és estranger per als altres, els tercers, però també per a ells mateixos) és paral·lela a la d'un encontre eròtic. De vegades té una escenificació, de vegades apareix com una sorpresa. La llengua i la poesia prenen el lloc de l'Altre d'una forma paral·lela a com el tindrà l'altre Altre que és la dona. És aquesta la revelació de la poesia (tant en forma de genitiu objectiu com subjectiu). La llengua mateixa s'ha d'entendre, doncs, com una de les figures de l'altre. Un Altre que ens parla, però també Altre que ens fa parlar, de manera que la pròpia veu pot arribar a ser irrecognoscible per al jo i despertar, com veurem explícitament en Engonópulos, les mateixes emocions que l'atzar objectiu.

⁹⁰ Tal com assenyala Ivanovic, ja l'hi relacionava N. Calas. Vide IVANOVICI, V., *Υπερρεαλισμός και υπερρεαλισμοί (Surrealisme i surrealismes)*, Polytypo, Atenes, 1996, p. 48.

⁹¹ Àmpliament subratllat per N. Valaoritis, per exemple, a VALAORITIS, N., “Το παράλογο και το έλλογο στον Εγγονόπουλο” (“L'absurd i el lògic en Engonópulos”), *Diavazo*, 381, gener 1998, p.148.

⁹² GIATROMANOLAKIS, G., “Εισαγωγικά για τη γλώσσα του Νίκου Εγγονόπουλου” (“Introducció a la llengua de Nikos Engonópulos”), introducció a KOUMPÍS, A. *Πίνακας λέξεων των ποιημάτων του Νίκου Εγγονόπουλου (Quadre de paraules dels poemes de Nikos Engonópulos)*, Panepistimiakés Ekdoseis Kritis, Irakleio, 1999, p. XIV-XVIII.

⁹³ VALAORITIS, N., “Sobre el xofer del bell...”, op. cit.

La figura de la dona tal com la construeixen aquests dos poetes està íntimament lligada amb la llengua poètica; perquè és la poesia qui “diu” la dona, la crea, la fa aparèixer del buit i perquè ella mateixa apareix també identificada a la veu poètica o com la que dóna la paraula. La dona és l'altra gran figura de l'Altre; objecte del desig, apareix en extrema idealització, de manera que crea noves qüestions sobre la manera que té el jo de pensar l'Altre i de relacionar-s'hi.

La crítica grega ha assenyalat diverses figures clau en l'obra d'Embirikos i Engonópulos. En Embirikos, la figura de la dona que més impressiona és la “παιδίσκη” (“nena”, “xiqueta”), la nena d'entre 10 i 14 anys que té desigs sexuals i gaudeix d'un plaer sexual absolut. D'aquesta figura i la seva idealització ja en parlava el 1979, quatre anys més tard de la mort d'Embirikos, Odisseas Elitis. Al seu *Homenatge a Andreas Embirikos*, en què recorda els moments i els ideals en comú, evoca la “deessa nena”, que tots dos sentien com a “font de vida, impuls per a la creació”⁹⁴. S'ha parlat molt d'aquesta “nena”, en una relació evident amb la “femme-enfant” del surrealisme, sobretot a partir de la publicació d' *El Gran Oriental*, en què apareix de la forma més xocant i provocativa⁹⁵. La crítica grega tendeix a considerar-la com un “objecte” de desig. Ho és, però alhora, si és tan escandalosa és perquè n'és també un subjecte. És una nena amb el desig sense límits del pervers polimorf, com la “femme-enfant” surrealista, i subjecte de la voluptat i del plaer⁹⁶. Relacionar-ho amb la poètica d'Embirikos, la forma d'aparició, la llengua i, fins i tot, amb la seva significació obre nous camins de recerca. L'altra gran figura de la dona en Embirikos és la “mare”, estudiada especialment per Anagnostopoulou⁹⁷. Evocada per Embirikos ja des de l'“Amour-Amour” es relaciona directament amb el desig de plenitud i el d'abolició de la prohibició de l'incest.

S'ha parlat en Engonópulos de la dona com a musa, prenent com a referència molts dels títols de les seves obres pictòriques⁹⁸. També s'ha parlat de la poètica del collage en el seu cos⁹⁹. S'ha assenyalat, tot i que amb brevetat, com Engonópulos evoca la dona morta¹⁰⁰ o la dona perduda, a la qual caldria afegir també, sobretot a les últimes obres, un “subjecte del mal”, amb una certa misogínia, però també amb una clara fascinació per aquest mal.

Si comparem els dos poetes, malgrat que la figura concreta de la dona és molt diferent, és important de ressaltar com en tots dos la dona recull de nou tota l'ambivalència que es troba l'atzar objectiu i

⁹⁴ ELITIS, O., *Record d'Andreas Embirikos*, op. cit.

⁹⁵ Sobre la dona-nena, vide ANAGNOSTOPOULOU, D., op. cit., SAUNIER, G., op. cit., i sobre la dona-nena en *El Gran Oriental*, vide MICHAIL, S., *Travessa i arribada a port del Gran Oriental*, op. cit.

⁹⁶ Tal com assenyala Anagnostopoulou respecte a la dona en Embirikos a ANAGNOSTOPOULOU, D., op. cit., p. 97-120.

⁹⁷ ANAGNOSTOPOULOU, D., op. cit.

⁹⁸ ZAMAROU, R., *El poeta Nikos Engonópulos*, op. cit., ANTHIS, M., *Les influències gregues...*, op. cit.

⁹⁹ ΚΙΣΚΙΠΑ-SÖDERQUIST, M., *La surréalité dans l'oeuvre poétique de Nicos Engonopoulos: affinités avec les surréalisme français*, tesi doctoral, Université de Paris IV-Sorbonne, París, 1999.

¹⁰⁰ VOUTOURÍS, P., “Οι μυστικοί ποιητές ή το μυστήριο της ζωής εν τάφω” (“Els poetes secrets o el misteri de la vida a la tomba”), *Planódion*, vol. 5, 24, desembre 1996, p. 630-634.

en l'aparició de l'Altre. En Embirikos s'exalta la “παιδίσκη” en ple plaer, de forma paral·lela a l'home en plaer, però d'aquest plaer participa també la violència. En Engonópulos sovint la dona desitjada i idealitzada és la dona morta. I aquesta dona que apareix primer com a objecte és, però, també una veu. Aquest vessant imprevisible i desconegut és el que finalment l'identifica a la poesia. Un altre punt d'unió entre els dos autors i que mostra també la seva afiliació al surrealisme és l'interès per un dels símbols pels quals s'uneixen l'eròtica, la recerca i la poesia: el sexe de la dona. Malgrat que ells mateixos reconeixen la seva presència primordial en la poesia de l'un i de l'altre, la importància d'aquest símbol no ha estat remarcada encara per la crítica. En Embirikos s'ha parlat de la “poesia espermàtica”, un terme utilitzat pel propi Embirikos i que certament té una força incontestable, però no del seu contrapunt en els símbols del sexe femení. Pel que fa a Engonópulos, les seves referències al cos, en general, però sobretot a la sexualitat segueixen sent en general passades per alt¹⁰¹. És una qüestió que ha de ser plantejada, i posada en relació amb la seva poesia metafísica i les seves dones metafísiques, sovint dones mortes. Cal tornar a estudiar, sota aquest prisma, la presència del cos de la dona i el seu centre en la poesia de cadascun, i el seu valor en relació a l'amor i a la poètica. Com en aquest “altre”, el més sensual i el més atractiu, però alhora el més temut, és cap on tendeix a construir-se el mite de l'amor dels dos autors, el mite del que pot arribar a ser, si mai es troba, revelador d'alguna veritat.

Tenint en compte, la relació de la dona amb el desig i amb la paraula, ens volem replantejar aquí algunes preguntes, com: Com es construeix la seva imatge? Com la llengua poètica aconsegueix reproduir el miracle de l'encontre i el meravellós en la figura de l'altre? Quina és la relació doncs de la dona i aquesta nova llengua estranya, que els poetes poden anomenar llengua del desig? Què diu això de la poesia? I, potser, diu alguna cosa de l'ésser?

La llengua i la dona són dues figures de l'altre que apareixen no només perquè el poeta s'expressi, sinó per incitar l'intent del poeta de descobrir els secrets de l'una i de l'altra, que porta finalment a un descobriment, en mirall, del propi jo. Si hi ha una posició per a l'Altre, hi ha una posició per al jo. Què té l'Altre que fascina el jo?

¹⁰¹ També amb algunes excepcions, com VALAORITIS, N., “Sobre el xofer...”, op. cit.

3. Problemàtica i objectius

L'objectiu d'aquesta tesi és investigar com Embirikos i Engonópulos, dos poetes grecs que es reclamen del surrealisme, construeixen una poètica de l'amor. Si l'amor està lligat al descobriment d'una poètica, s'hi ha de centrar també el seu estudi, intentant analitzar com es forma i es modula la llengua per provocar les emocions lligades a l'amor i per formar la imatge meravellosa de l'altre. En Embirikos i en Engonópulos aquesta creació està íntimament lligada a la visió revolucionària tant de la paraula com de l'amor en el surrealisme i la particularitat de la llengua en tant que grecs.

Reclamar-se del surrealisme significa endinsar-se en una recerca que va més enllà de la poesia. El surrealisme no és un moviment literari amb tècniques diferents, sinó el descobriment d'uns mitjans aplicables a l'escriptura que aspiren a un coneixement, amb una ferma voluntat d'investigació en el psiquisme i l'inconscient, i, a través d'ell, a un canvi en el destí de l'home. L'escriptura automàtica, el seu mètode fundador, no és una tècnica literària, sinó un mitjà de desestabilització –de “décentrement”, com també ho és l'amor– del jo, un mitjà de coneixement, i un posicionament en el món que aspira a la revolució total, en la qual un paper clau és el de l'amor i de la sexualitat. La poètica de què parteixen i desenvolupen Embirikos i Engonópulos, el “poema-esdeveniment” i la pintura i poesia metafísica s'ha de relacionar amb aquest moment en què el jo rep un xoc i experimenta el sentiment de revelació. La qüestió és, doncs, com la voluntat d'arribar a “dir”, arribar a “exterioritzar”, com dirà Embirikos, es relaciona amb el descobriment i la revelació, i com esdevé un “dir” l'amor.

La seva recerca individual seguint les propostes del surrealisme és, alhora, inseparable del context concret de la Grècia dels anys 30. Com a grecs que comencen a publicar a mitjans dels anys 30 es troben, primer de tot, amb el pes de la tradició, respecte a la qual mantenen una postura subversiva, amb repeses iròniques, paròdiques, o, simplement, fora de context: Embirikos subverteix els tòpics sovint per captar-ne la força i reinserir-la justament en escenes eròtiques, transforma les figures antigues en símbols del triomf de l'eros¹⁰²; Engonópulos, al seu torn, fa reaparèixer les figures o motius que han estat volgudament deixats de banda, furga, d'una banda, en els dobles sentits i les ambigüitats dels símbols i dels mites, i, de l'altra, en orígens albanesos, en territoris perifèrics i en símbols de l'època de la dominació turca; i es troben, sobretot, entre dues llengües, la “katharevusa” i la “dimotiki”, respecte a les quals la seva pròpia proposta d'un idiolecte “mixt” esdevé plena de

¹⁰² Vide BADELL, H., “Εμπειρικός, Καβάφης και η ποίηση των ηδονών” (“Embirikos, Kavafis i la poesia dels plaers”), *Nea Estia*, 1744, abril de 2002, p.674-684.

significacions i implicacions.

Així se situen, a Grècia, com a representants del moviment més transgressor, en tant que canvia de dalt a baix la concepció de la llengua i de la poesia. Això els fa restar al marge de la literatura i la ideologia dominant. Alhora, la distància física respecte a França, el nucli del moviment, fa que es trobin encara en un altre marge: no són reconeguts de ple en cap escrit de Breton (excepte pel contacte i les dedicatòries personals¹⁰³) com a membres del moviment ni participen en les activitats i experimentacions del surrealisme internacional. El seu camp d'acció és, doncs, Grècia: l'actuació d'Embirikos se centra en la doble investigació en la pràctica de la psicoanàlisi a Grècia i en la pràctica de l'escriptura surrealista conjugant diverses variants del grec modern per extreure'n una eficàcia psíquica inesperada; Engonópulos, en la seva distància i solitud, emprèn una recerca de formes de pensament alternatives. Com a bon surrealista, rebutja el cartesianisme, però centra les seves investigacions surrealistes en un camp que el surrealisme francès no podia ni imaginar: en la representació “metafísica” de la Grècia bizantina i postbizantina. El surrealisme de què es reclamen de cap a cap de la seva vida, té, doncs, alhora la força de subversió que té el moviment internacional i un origen i una incidència directa en el món i en la llengua grecs.

Tots dos poetes creen en grec una nova construcció de l'amor a partir del surrealisme. Tanmateix, tenint en comú la recerca lingüística i la idealització i violència de l'amor, una primera comparació fa evident com són dos tipus d'amor molt diferenciat. Embirikos desenvolupa una “poètica del plaer” i Engonópulos una “poètica de l'enigma”; en Embirikos domina una representació de la plenitud, en Engonópulos, la d'un desig que pateix. En tots dos, però, tant el plaer com el desig es tenyeixen, per la seva intensitat, d'una forta ambivalència. Analitzar com s'articulen aquestes poètiques i com es crea l'amor és l'objectiu d'aquesta tesi.

Caldrà, doncs, estudiar la concepció de l'amor en Embirikos i en Engonópulos en relació al surrealisme, la seva teoria, els seus mecanismes creatius i d'investigació i envers la nova imatge, revolucionària, de la dona, la figura de l'altre que condensa tota l'ambivalència de la concepció de l'amor i de la poesia mateixa. La llengua, al seu torn, serà tractada doblement: transversalment en tot el desenvolupament de la tesi, fent èmfasi en les implicacions de les formes lingüístiques i els conceptes triats i en el seu paper en l'emergència del desig, tema bàsic del surrealisme, i com a figura de l'Altre.

¹⁰³ Contacte constant des dels anys 30 fins, almenys, a la fi de la vida de Breton, àmpliament analitzat en l'estudi de Nikos Sigalas, op. cit. A la biblioteca Jacques Doucet es conserva un telegrama d'Embirikos a Breton felicitant-li l'any 1936 i una carta de recomanació per a Alexandros Xydis del 26-7-1946, en què Embirikos s'adreça a Breton com a “cher ami”.

4. Metodologia i pla

Estudiar com es construeix una poètica de l'amor ens porta a fixar-nos principalment en l'entramat textual de la seva obra, considerant l'amor mateix com una construcció del llenguatge. Com els autors defineixen aquesta poètica i els seus objectius, d'una banda, i, sobretot, com es materialitza en paraules. Per fer-ho és necessari partir d'una exigència filològica, és a dir, d'una lectura atenta dels textos, de les paraules que el formen, com es relacionen entre elles i quina significació prenen en cada text.

Al mateix temps, l'orientació d'aquesta tesi és necessàriament comparatista, per tal com s'hi estudia la concepció de l'amor en l'obra de dos poetes surrealistes grecs partint de la seva relació amb el surrealisme a França, i també la relació de la literatura amb altres esferes culturals, especialment les que interessaven directament i professionalment Embirikos i Engonópulos, és a dir, la psicoanàlisi i la pintura. Així, esdevé imprescindible la comparació d'uns textos amb uns altres textos: els d'un autor amb altres textos de si mateix, els d'Embirikos amb els d'Engonópulos i viceversa, els de tots dos amb la pròpia tradició, la literatura grega, de la qual reprenen i/o parodien imatges i paraules, i els de tots dos amb el surrealisme francès.

Tenint en compte la seva adscripció al surrealisme, la comparació amb els textos dels surrealistes francesos es farà per definir els conceptes de què sorgeix el moviment i per analitzar la força amb què els reprenen, els modifiquen o els amplien els autors grecs. Posarem, doncs, constantment en relació les idees i els mecanismes creats en el surrealisme francès, de l'atzar objectiu i l'espera de la veu de l'altre a la recerca en l'escriptura automàtica i en el somni, i els que introdueixen Embirikos i Engonópulos. Igualment posarem en relleu l'evolució paral·lela que segueixen el surrealisme francès i el surrealisme grec en la revolució de la imatge de la dona.

L'interès dels surrealistes en el pensament freudià, des de l'origen de l'escriptura automàtica fins a la paranoia-crítica de Dalí, i especialment la professió de psicoanalista que exercí Embirikos ens portarà a fer incursions en la psicoanàlisi. Algunes qüestions que planteja quant a l'eros, com per exemple la dicotomia Eros i Thànatos, són qüestions que es plantegen també el surrealisme i els surrealistes grecs. La psicoanàlisi, tant en Freud com en Lacan, permet, a més, situar l'estudi de l'amor com una creació *langagièr*e i en la relació amb l'altre, de manera que obre camins de recerca per a aquesta tesi.

La comparació amb la pintura ve dictada, d'una banda, per revolució que va portar la pintura del s.XX en la percepció, que va influenciar radicalment el surrealisme, tal com demostra Paule

Plouvier a *La poétique de l'amour chez André Breton*.¹⁰⁴ A aquesta revolució se li suma el fet que el mateix Engonópulos era pintor, i gran coneixedor de la pintura bizantina, en què s'opera una distorsió simbòlica de l'espai, amb alguns objectius, com el d'eternitat, paral·lels a la pintura surrealista. La nostra anàlisi conté, doncs, moltes referències a la pintura, tant per a la teoria del surrealisme com en l'anàlisi dels autors i, especialment, d'Engonópulos. Comparem la seva poesia amb la seva pròpia pintura i també amb el pensament que en deriva.

La lectura filològica dels textos es combina doncs amb l'anàlisi operativa que posa en joc aquests referents, així com qualsevol altre que es pugui presentar útil. Així, l'anàlisi es proposa inserir-se en una lectura oberta que deixi parlar el text i que posi en joc les possibilitats interpretatives que tenim a l'abast, ja sigui la reflexió sobretot lingüística, però també històrica o filosòfica.

Per tal d'aproximar-nos a les innovacions en els mecanismes poètics i en l'ús de la llengua dels nostres autors, ens sembla útil també analitzar els textos amb eines de la lingüística, aproximant-nos, quan sigui necessari, a una anàlisi del discurs. Estudiar la recepció dels conceptes i de les pràctiques surrealistes és important en el desenvolupament de la tesi, però alhora, tenint en compte que Embirikos i Engonópulos fan literatura, l'art de la lletra i de la paraula, ens interessa veure també com es formen les idees no només quan es conceptualitzen de manera explícita, sinó també quan aparentment no se'n parla. Fins i tot quan es contradiuen. Hi ha una voluntat d'estudiar les paraules i els significants que neix d'un estranyament semblant al dels surrealistes per la llengua mateixa i les seves paradoxes. Aquesta anàlisi no cal que porti, tanmateix, a la resolució de les paradoxes inicials, sinó potser a trobar-ne de noves.

El treball sobre el llenguatge dels surrealistes tenia la intenció d'investigar en l'escriptura les traces de l'inconscient i els seus mecanismes –la intenció d'“exterioritzar”, segons el concepte que Embirikos reprèn de Breton. Així, en l'acte d'escriptura hi ha una voluntat d'obertura al desig. És una actitud que, de fet, es podria considerar inherent a tota creació literària; els mots transporten les traces del desig¹⁰⁵. L'originalitat del surrealisme, que presenta una revolució en la concepció del llenguatge, per tal com uneix la seva investigació a la investigació en el psiquisme, és potser la consciència d'aquest valor dels mots.

A aquesta revolució en la llengua per part dels surrealistes, s'hi suma, en el cas d'Embirikos i d'Engonópulos, l'ús de la l'anomenada llengua mixta, oposada a totes les ideologies que els eren contemporànies. Per veure per què aquest ús lingüístic és tan provocatiu seguirem la hipòtesi que,

¹⁰⁴ PLOUVIER, P. *Poétique de l'amour chez André Breton*, José Corti, París, 1983.

¹⁰⁵ “Le geste de l'écriture refait le trajet du désir entre son absence et le discours verbal où s'enregistrent ses figurations imagées, plus parlantes –à condition bien entendu qu'il s'agisse d'une écriture libre, d'une écriture déliée, “de fiction, donc gouvernée par le désir” pour emprunter une formule à un analyste déjà souvent cité (A. Green).” BELLEMIN-NOËL, J., *Psychanalyse et littérature*, P.U.F., 1995, p. 55.

ahora que aquesta llengua descobreix el desig del poeta, posa en joc mecanismes lingüístics que tenen un determinat efecte en el lector. La seducció dels textos té a veure amb el valor performatiu de la llengua que posen en joc un valor d'autoritat. Aquesta llengua, en la seva combinació polifònica amb la llengua popular i amb l'estranyesa i desvergonyiment de l'obra, és el que crea la provocació. El discerniment de diverses veus en la formació d'un discurs polifònic i carnavalesc, en tant que subverteix el discurs oficial, ens pot servir aquí per discernir el trasbals que transmet la llengua polifònica dels surrealistes grecs. En aquest sentit, la polifonia, seguint els descobriments de Bakhtin¹⁰⁶, ens pot ajudar, a més, en l'anàlisi concreta dels textos, a investigar la relació d'aquesta llengua amb la veu surrealista, a descobrir-ne la força provocadora respecte a l'ús social de la llengua, així com els mecanismes pels quals les veus s'integren en una concepció de l'amor i en la creació d'un espai per al sorgiment del desig i per a la construcció de la figura de l'altre, tant la llengua en si com la dona.

En aquest context posarem en joc també la noció d'expectatives, sobretot en el sentit textual de la poètica de Jakobson. El trencament de l'expectativa del lector, de les seves "attentes", és bàsic en la poètica d'Embirikos i Engonópulos. És el creador textual de la sorpresa i, sovint, de l'emoció poètica. La polifonia n'amplia les possibilitats alhora que permet mecanismes de "captació": els poetes capten l'emoció d'un determinat mot o d'un registre, alhora que l'insereixen, com un collage, en un altre context, cosa que porta a combinacions sorprenents. La llengua poètica resulta, per aquests procediments, captivant i estranya, cosa que trasbalsa tant el lector com l'escriptor transformat en lector de si mateix.

El fil conductor de la tesi, i de la comparació que s'hi duu a terme, és la concepció i la construcció de l'amor. Cal remarcar que aquesta aproximació és en part, temàtica, però no solament. De fet, si ens limitéssim a una aproximació només temàtica trairíem la naturalesa mateixa de l'amor i de l'amor en el surrealisme. Una aproximació només temàtica podria induir a pensar que l'"amor" preexisteix a la literatura.

En aquesta tesi l'"amor" com a "sentiment" no és sinó un tema secundari: no se centra en el "sentiment amorós", sinó en l'escriptura de l'amor. El sentiment no és considerat com a innat sinó com a derivat de codis culturals, de poètiques, derivat de la paraula. És més útil parlar-ne com una "concepció", és a dir, segons el DIEC, una "idea formada dins la ment", definició a la qual

¹⁰⁶ BAJTÍN, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE México, D.F, 1986, Ens referim concretament al fenomen que Todorov anomena "construcció híbrida": "Nous appelons construction hybride cet énoncé qui appartient, par ses traits grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, à un locuteur, mais dans lequel en réalité se mêlent deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, "deux langages", deux horizons sémantiques et évaluatifs", a TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981, p.113.

afegiríem “per mitjà de la llengua i de la cultura”. És evident que perquè existeixi l’“amor” ha d’haver-hi una paraula que el digui i que les paraules són objectes culturals.

Així, en el primer capítol, el caràcter de l’amor, lliscant i alhora definidor d’una visió del món i de la revolució, ens obligarà a definir-ne els contorns, partint d’una reflexió teòrica sobre l’amor i sobre l’“amor surrealista”. Aquesta es desenvolupa a través de consideracions filològiques i d’una breu incursió en la psicoanàlisi, amb la intenció de plantejar les relacions del concepte “amor” amb els que li són limítrofs (“desig”, “plaer”, “gaudi”), que utilitzarem al llarg de la tesi, així com de plantejar des d’un punt de vista teòric la relació de l’amor amb el llenguatge i amb les figures de l’altre. Així, per a la significació de l’amor tenim en compte obres fundadores, com *El convit* o el *Fedre* de Plató. També utilitzem obres que llegien i discutien els surrealistes, com les obres de Freud, i obres de la crítica i teoria contemporània que analitzen l’amor des d’un punt de vista psicoanalític com l’anàlisi d’*El convit* per Jacques Lacan al *Seminari VII*¹⁰⁷, o el volum *Histoires d’amour* de Julia Kristeva¹⁰⁸; així com des d’un punt de vista filològic, ja sigui en relació amb el món grec com *L’individu, la mort, l’amour* de Jean-Pierre Vernant¹⁰⁹, o partint de la idea de l’amor com a creació, com *Les Libérateurs de l’amour*, de Sarane Alexandrian¹¹⁰.

Per estudiar l’“amor surrealista” el posarem en relació amb conceptes bàsics del moviment –com la “veu”, l’“atzar objectiu” i la “bellesa convulsiva”–, relacionant-los des del primer moment amb la seva recepció per part dels surrealistes grecs Embirikos i Engonópulos. Aquí s’entra, doncs, de ple, en l’orientació comparatista, i sobretot en l’estudi de la transmissió, traducció i transformació dels descobriments del surrealisme francès (especialment el concepte d’atzar objectiu, la distorsió o pertorbació de l’ordre dels models tradicionals de representació i les seves conseqüències en la concepció del món, de la poesia i de l’amor) en el surrealisme grec, per tal de passar, en la segona part, als conceptes que forgen i desenvolupen Embirikos i Engonópulos com a mots clau de la seva poètica.

La comparació amb el surrealisme francès parteix de les referències i les coincidències per analitzar com Embirikos i Engonópulos en llegeixen i en transformen les idees i els mecanismes creatius, com s’estableix un diàleg –sobretot amb l’obra de Breton, però també amb altres autors lligats al surrealisme– per arribar a una nova poètica. Resseguint els seus interessos i comparant les seves poètiques, busquem, doncs, tant les coincidències com les sorpreses. Aquesta orientació pot fregar la història i/o crítica de les idees, però l’interès principal se centra en l’anàlisi de textos, és a dir, a deixar-los parlar i analitzar-los. Partim d’una anàlisi filològica, en el sentit de cercar la creació d’una

¹⁰⁷ LACAN, J., *Le Séminaire livre VIII. Le transfert*, Editions du Seuil, París, 2001.

¹⁰⁸ KRISTEVA, J., *Histoires d’amour*, Ed. Denoël, París, 1983.

¹⁰⁹ VERNANT, J.-P., *L’individu, la mort, l’amour*, Gallimard, París, 1989.

¹¹⁰ ALEXANDRIAN, S., *Le surréalisme et le rêve*, París, 1974.

llengua poètica, des de l'ús de determinades paraules i la seva història per arribar a reflexions sobre el procés mateix d'escriptura.

Quant a l'amor surrealista, la bibliografia principal són les *Obres Completes* de d'André Breton, en edició de la Pléiade, especialment els *Manifestos* i les obres dedicades més específicament a l'amor, com *Nadja*, *L'Amour fou* i *Arcane 17*¹¹¹. També es tenen en compte les revistes surrealistes, sobretot *La révolution surréaliste* i *Le surréalisme au service de la révolution*, així com altres textos surrealistes d'Aragon, Eluard, Péret o Dalí. Per a l'estudi de la formació dels conceptes d'Embirikos és important també la comparació amb el text de Tristan Tzara, “Essai sur la situation de la poésie”, i, per a l'estudi d'Engonópulos, amb l'obra escrita i pictòrica de De Chirico.

D'entre l'extensa bibliografia secundària sobre Breton destaquem el llibre clàssic de Marguerite Bonnet, *André Breton: la naissance de l'aventure surréaliste*, que dóna, des d'un punt de vista històric, les claus filosòfiques i literàries que van donar origen al moviment¹¹², i el llibre sobre l'amor de Paule Plouvier, *La poétique de l'amour chez André Breton*. La tesi de Plouvier identifica amor i poètica. Parteix de les conseqüències del nou sistema representació introduït pel surrealisme, que anomena pensament analògic: com en la representació pictòrica –que provoca una “déréalisation” de l'objecte i del subjecte en l'espai– la sorpresa, el trasbals de l'escriptura automàtica surrealista porta a un espai i un temps discontinu, en què el “jo” busca una identitat. El mecanisme de l'escriptura automàtica és el mateix que el de l'encontre amorós, fer aflorar l'inconscient i el desig, en aquest cas en el propi llenguatge. És en aquest sentit que poesia i amor s'identifiquen, com un trasbals i un renaixement continu del desig. L'“étincelle”, l'espurna de la imatge, té valor en tant que crea una tensió en el subjecte¹¹³. Aquesta tensió surrealista subjau també a la idea de “revelació” en Embirikos i en Engonópulos i permetrà veure, a més de l'afiliació surrealista dels dos autors, com l'amor i la poètica s'entrellacen i s'identifiquen també en la seva obra.

Després dels dos capítols introductoris de la primera part, la qüestió de la creació i concepció de l'amor i la comparació amb el surrealisme francès seran tractades transversalment al llarg de tota la tesi, i especialment en les dues parts d'anàlisi: la primera dedicada a la poètica i l'amor surrealistes en Embirikos i en Engonópulos i la segona, a les figures de l'altre, la llengua i la dona.

Els textos d'Embirikos i d'Engonópulos a analitzar són principalment les seves obres literàries publicades, tot i que també es tenen en compte fragments de discursos, d'entrevistes o de gravacions, i a alguns documents inèdits (com les cartes a Breton conservades a la Biblioteca Jacques Doucet). També tenim en compte l'obra psicoanalítica d'Embirikos, recollida a *Un cas de*

¹¹¹ BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, édition établie par M. Bonnet, 3 vol., La Pléiade, Gallimard, París, 1988-1999.

¹¹² BONNET, M., *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*. Librairie José Corti, París, 1975.

¹¹³ PLOUVIER, P., op. cit.

neurosi obsessiva amb ejaculacions precoces” i altres textos psicoanalítics,¹¹⁴ així com l'obra pictòrica d'Engonópulos, prenent com a referència el catàleg de la retrospectiva que se li va dedicar el 2007 al Museu Benaki.¹¹⁵

En la segona part, l'objectiu és estudiar la confluència de la concepció de l'amor amb l'elaboració de la poètica del poema-esdeveniment en Embirikos i de l'espai metafísic en Engonópulos. Això passa per la comparació amb l'atzar objectiu en Breton i sobretot les seves conseqüències: el descentrament del jo, tal com l'analitza Plouvier, i el descobriment d'una realitat desconeguda fins llavors per al poeta. Veurem com això es fa text en Embirikos i en Engonópulos i com es relaciona amb altres conceptes bàsics de la seva obra i pensament -la plenitud d'Embirikos, la joia d'Engonópulos- i amb l'ambigüitat que comporten, que culmina amb la imatge de la mort. Acabem amb una nova comparació amb Breton, seguint el seu recorregut fins a dos textos de maduresa, “Una tirada de daus no aboleix mai l'atzar” d'Embirikos, en què partint de l'atzar objectiu s'arriba a la concepció de la “poesia espermàtica”, i “Orfeu” d'Engonópulos, en què es reelabora una poètica de l'amor i la violència a partir dels núvols informes del desig.

En la tercera part ens ocupem de la llengua i la dona com a figures de l'altre, estudiant-ne alhora la seva construcció i l'escenificació de la seva aparició. La llengua forma l'expressió poètica, però és ella mateixa sentida com un altre. La porta la veu que arriba i sobta al poeta i és motiu ella mateixa de sorpresa i de neguit. La dona, al seu torn, pren la forma d'una figura fascinant, absent i present al mateix temps, íntimament lligada amb el dol en Engonópulos, amb l'abstracció del plaer en Embirikos. És l'objecte davant del qual el poeta sofreix totes les transformacions subjectives de l'atzar objectiu. És una imatge, un miratge, però té la particularitat de també ser una veu. La veu de la dona penetra el llenguatge poètic i determina, al seu torn, la concepció de l'amor. En tots dos, conté tota l'emoció i ambivalència de la poesia i de la vida.

¹¹⁴ EMBIRIKOS, A., *Μία περίπτωση ιδεοψυχαναγκαστικής νευρώσεως με πρόωρες εκσπερματώσεις και άλλα ψυχαναλυτικά κείμενα* (*Un cas de neurosi obsessiva amb ejaculacions precoces i altres textos psicoanalítics*), ed. a cura de Th. Tzavaras, Agra, Atenes, 2001.

¹¹⁵ Nikos Engonopoulos. *Son univers pictural*, op. cit.

PART I: L'AMOR I L'AMOR SURREALISTA

1. Pensar l'amor

Què és l'amor? Pregunta de difícils respostes, fins i tot per als que més en *saben*. Sòcrates, al *Convit*, afirma la seva “ignorància en tot excepte en les coses de l'amor”: Sòcrates sap d'amor perquè, com a filòsof es troba en una situació d'aspiració, com el qui no té i desitja, com l'amor, però tanmateix no diu conèixer “eros”, sinó “τα ερωτικά” (“les coses de l'amor”)¹¹⁶, en un plural que evita tota definició. Els trobadors, d'altra banda, els creadors de l'amor a Occident, tampoc no responen a la pregunta, ans, tal com exposa Jacques Roubaud, afirmen el poc que en saben o el seu caràcter enigmàtic.¹¹⁷ Això no evita, sinó que més aviat propicia el fet que l'amor sigui el centre dels seus versos, que s'hi identifiqui, s'hi faci paraula.

I l'amor, de fet, es basa en això mateix: l'aspiració, el desig que neix de la manca, i la paraula, que en reflecteix alhora que en crea la multiplicitat. Aquí convergeixen també els mites platònics, que a més d'instaurar la reflexió sobre aquesta manca que fonamenta l'amor, s'instauren ells mateixos com a discurs diferit, una paraula de l'altre, en la distància. A *El convit*, el mite de l'androgin sorgeix del discurs d'Aristòfanes, Sòcrates, al seu torn, reporta el discurs de Diòtima, una figura doblement “altra”, com a dona i com a absent de l'escena del convit. És la mateixa distància necessària a l'amor. En el mite de l'androgin, la separació, el final de la plenitud, permet l'existència d'éssers sexuals i capaços d'amor. En tant que els falta la seva meitat, són incomplets, poden buscar l'altre: desitgen. El desig neix en la manca que els dona naixença. Com en un paral·lel de la funció del llenguatge: el que allunya i separa l'home del seu objecte és al mateix temps el que el forma i li dona existència. En boca de Diòtima, Eros, fill de Poros (Recurs) i Penia (Pobresa), esdevé un *daimonion*, un ésser entre els homes i els déus. Marcat per la manca, és el que no té, però aspira a tenir, el que ressegueix els camins i els passos (“πόρους”) cap a l'objecte desitjat.

L'amor es fonamenta en una manca. Ens podem preguntar una manca de què? O, si és una aspiració, a què aspira l'amor? En Plató, “amor” és amor d'alguna cosa, però no de qualsevol. Si bé “Amor”, que no té bellesa, és amor de la bellesa i pot ser dirigit a molts objectes, per a Plató el que

¹¹⁶ Plató, *El convit*, 177d. Seguirem l'edició de PLATÓ, *Diàlegs, vol. VI, El Convit*, traducció d'Eulàlia Presas, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1983.

¹¹⁷ ROUBAUD, J. “L'Amour, la poésie. Hypothèses”, al volum col·lectiu *De l'Amour*, Flammarion, 1999, p. 92-93.

s'anomena "eros" de debò és només el que afecta els enamorats:

το μεν κεφαλαίον εστι πάσα η των αγαθών επιθυμία και του ευδαιμονείν ο μέγιστός τε και δολερός έρωσ παντί· αλλ' οι μεν άλληι τρεπόμενοι πολλαγήι επ'αυτόν, ή κατά χρηματισμόν ή κατά φιλογυναστίαν ή κατά φιλοσοφίαν, ούτε εράν καλούνται ούτε ερασταί, οι δε κατά έν τι είδος ίόντες τε και εσπουδακότες το του όλου όνομα ίσχουσιν, έρωτά τε και εράν και ερασταί.

En general, tot desig de coses bones i d'ésser feliç és: l'Amor totpoderós que a tots traeix. Els homes es giren devers l'amor de molt diverses maneres, sigui en el gust pel gimnàs o per la filosofia, però ningú no diu d'aquests que estimen ni que estan enamorats; en canvi, els homes que emprenen el camí d'una certa forma d'amor i s'hi afanyen són els qui es queden amb el nom del tot, amor, i d'aquests sí que es diu que estimen i que estan enamorats.¹¹⁸

Eros remet doncs al que podem anomenar "desig", a una set de plenitud que es dirigeix a l'altre. I és així com per primera vegada amor i desig es retroben conceptualitzats i teoritzats en la "fonction désirante" de l'amor. "Amour, dieu de l'Amour, désir amoureux" i "parfois "désir" en général" és tal com defineix el sentit d' "έρως", el diccionari etimològic de Chantraine. Lacan, basant l'amor en la manca, en el seu comentari del *Convit*, remarca com Plató mateix passa amb tota naturalitat i sense explicacions del verb «επιθυμώ» ("desitjar") a «ερώω» ("estimar").¹¹⁹

La impossibilitat d'acompliment de l'amor és un dels seus trets constitutius. En Plató és inabastable perquè aquest objecte d'amor no és sinó el reflex d'una altra cosa, el Bé, la Bellesa, l'absolut a què aspira infinitament l'enamorat. En els poetes provençals, l'impossible s'associa a la posició superior de la dona, forçosament idealitzada, i motiu de sofriment, llanguiment i passió. El romanticisme i, especialment Hegel, introdueix, la visió de l'amor com a possibilitat de conèixer-se a si mateix en la consciència de l'altre:

el aspecto más alto viene dado por la rendición del sujeto a un individuo de otro sexo, por la renuncia a la propia conciencia autónoma y al propio ser para sí, que se siente llamado a alcanzar el saber de sí mismo sólo en la conciencia del otro.¹²⁰

Estimar és aquí arribar a reconèixer-se en l'altre. Igual que el desig és el desig de l'altre. Però qui és l'altre, doncs? Ha de ser també un ésser de desig. N'és clarificadora la distinció de Lacan entre "besoin", "désir", "demande". La demanda s'adreça a un altre referint-se a qualsevol objecte, que en realitat no té cap valor: el que importa és el fet d'adreçar-se a aquest altre, en una "demande

¹¹⁸ PLATÓ, *El Convit*, 205d. Traducció d'Eulàlia Presas, op. cit.

¹¹⁹ LACAN, J., *Le séminaire. Livre VIII, Le transfert*, Seuil, 1991, p. 141.

¹²⁰ HEGEL, G., *Estética*, pp. 741-742, citat per DE PAZ, A., *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Traducció de M. García Lozano, Tecnos, Madrid, 1992, p. 81.

d'amour". El desig se situa en aquest moviment, en el reconeixement que pot arribar de l'altre.

Aquest desig de l'altre, d'altra banda, està igualment fundat en la manca, de tal manera que la relació d'amor es funda en una manca compartida. Estimar és voler ser estimat, un cercle narcisista: és el desig de descobrir-se un mateix, retrobar el reconeixement en l'altre. Voler-se veure un mateix en els ulls de l'altre. Com Narcís abocant-se a la font per descobrir la imatge il·lusòria del seu desig.

Però és que l'altre és també una construcció narcisista. En Plató pot semblar que només l'ideal sigui inassolible i en canvi el cos de l'altre, una realitat concreta i tangible. Però des del moment que el cos es vesteix amb aquest ideal esdevé ell també inassolible. L'altre esdevé ell mateix una construcció. L'amor representa una tendència a crear en l'altre aquest ideal, a dotar-lo dels atributs necessaris per dirigir-li el meu amor. Hi ha la creació d'una il·lusió. Com la branca de Salzburg que Stendhal utilitza a *De l'Amour* com a metàfora de la cristal·lització: una branca vella abandonada en les profunditats d'una mina és retrobada al cap de pocs mesos envoltada de diamants. La imaginació de l'enamorat és el qui crea aquests diamants al voltant de l'objecte d'amor. Tant l'esperança, en la "primera cristal·lització", com encara més els dubtes, en la segona, contribueixen a construir al voltant d'un buit l'objecte d'amor dotat de totes les perfeccions.¹²¹

En aquest treball de la imaginació, hi ha una projecció del jo en l'altre, del seu ideal. És Narcís enamorat de l'altre imaginari del seu propi reflex, el mite que Freud va recuperar per parlar de l'amor com un vaivé de la libido del jo als objectes i viceversa. A la *Introducció al narcisisme*, Freud explica el narcisisme com una desviació cap al jo, justament quan aquest "jo" pot néixer, de la libido dels objectes, la que es dirigeix cap als objectes del món exterior i assoleix el seu màxim desenvolupament en l'amor, en el qual hi ha una dissolució de la pròpia personalitat a favor de l'objecte. En aquest vaivé, l'altre, creat i idealitzat en l'amor, es constitueix com un reflex del jo, de les projeccions que remetent a un ideal. El jo estima una imatge de si mateix en l'altre, mediatitzada, a més, per la forma com aquesta pròpia imatge ha estat també o no un objecte d'amor.¹²²

Essent l'altre una construcció imaginària, els objectes que poden satisfer els desigs no poden satisfer el desig primordial. Com els objectes d'amor, no són sinó imatges, esquers fascinants, construccions al voltant del buit i de la manca que constitueixen l'amor.

¹²¹ Vide STENDHAL, *De l'Amour*, a cura de V. Del Litto, Gallimard, París, 1980.

¹²² Vide PERRIER, F., *L'Amour. Séminaire 1970-1971*, Hachette Littératures, París, 1998, p. 47: "Toute mère parle d'amour à son enfant. Si le sujet en prend le postulat à son compte, c'est toujours au nom de quelqu'un d'autre qu'il peut s'aimer, et non pas en son nom propre. C'est donc avec l'oeil de la personne qui l'a aimé qu'il peut se voir, vu dans sa glace, par cet autre lui-même qui est de l'autre côté du miroir –mais ce peut être aussi par l'oeil de celui qui l'a détesté ou de celui qui lui a manqué."

De l'amor, i especialment de l'amor eròtic, que és el que principalment ens interessa en aquest treball, és inseparable el desig sexual. Freud, en la seva “concepció ampliada de l'amor”, en defensar-se tant de l'acusació de pansexualisme com de la hipòtesi d'una libido no sexual, ho subratlla. Freud elogia la síntesi que fa el llenguatge en la paraula “amor”, per designar el que canten els poetes i l'amor que té com a meta la “unió sexual”. Per això, la “concepció ampliada” de l'amor en psicoanàlisi, que havia provocat tants escàndols, no és una novetat, sinó una manera de llegir el desig sexual que subjau a les diverses concepcions de l'amor:

Por su origen, su operación y su vínculo con la vida sexual, el “Eros” del filósofo Platón se corresponde totalmente con la fuerza amorosa {*Liebeskraft*}, la libido del psicoanálisis, según lo han expuesto en detalle Nachmalson (1915) y Pfister (1921); y cuando el apóstol Pablo, en su famosa epístola a los Corintios, apreciaba al amor sobre todo lo demás, lo entendía sin duda en este mismo sentido “ampliado”, lo que nos enseña que los hombres no siempre toman en serio a sus grandes pensadores, aunque presuntamente los admiren mucho.¹²³

“Liebe” i “amor” reuneixen en una paraula, en una “síntesi”, com diu el text de Freud, el que el grec anomena amb dues: “έρως”, com el de Plató, i “αγάπη”, com el de Sant Pau, dos tipus d'amor diferenciats però sovint també volgudament identificats. Per a Freud coincideixen en la vida psíquica i amb la presència més o menys manifesta del desig sexual. Tanmateix, si és significatiu el fet que en una paraula es reuneixen dos tipus d'amor, també ho és el fet que el grec hagi conservat dos mots diferents. Dir l'amor amb una paraula o amb una altra significa, cada vegada, tornar-li a donar un significat. Reveure quines són les paraules per a l'“amor” en grec i què ens diuen de l'amor mateix, és a dir, preguntar-nos de quines paraules disposen Embirikos i Engonópulos, és bàsic per a estudiar com es construeix la seva concepció de l'amor.

En grec modern, la diferència més clara és precisament en la referència al desig sexual. Al diccionari de Giorgos Babiniotis, “έρωτας” (“erotas”) –“έρως” en grec modern– és definit com a “sentiment intens d'atracció i de desig (“επιθυμία”) entre dues persones, caracteritzat per un desig (“πόθο”) de contacte sexual”; en canvi “αγάπη” –“agape”, o “agapi” segons la pronúncia grega moderna–, com a “sentiment caracteritzat per una disposició d'amistat i per bones intencions, interès desinteressat i intens”. Mentre que en ambdós casos es defineix, de forma psicologitzant, un “sentiment”, l'element que contraposa els dos termes sembla ser el paper del desig i, especialment,

¹²³ FREUD, S., *Psicología de las masas y análisis del yo*, trad. de José L. Etcheverry, a *Obras completas*, vol. XVIII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1999, p. 87.

el desig de “contacte sexual”. En aquest sentit, com a sinònim d’“ἔρωτας”, Babiniotis dóna la paraula “πόθος”, “desig”. Tanmateix, després de la primera accepció, en tots dos casos, segueixen la definició, per metonímia, com a “relació” i com a “objecte” al qual s’adreça l’amor, i també les definicions que adrecen, paradoxalment, una paraula a l’altra. La quarta accepció d’“αγάπη” és, per exemple, “l’“ἔρωτας” entre dues persones o la seva relació eròtica”¹²⁴.

Així, si la llengua mateixa alhora que els diferencia identifica els dos termes, no és d’estranyar que en la literatura grega moderna, els poetes sempre hagin confós volgudament “eros” i “agape”. La famosa expressió «τς’αγάπης το καμίν» (“el foc de l’amor”), per exemple, de la novel·la cretenca del segle XVII *Erotokritos*, es refereix a un amor passió, el qual adquireix més tensió i profunditat pel fet mateix de ser anomenat “αγάπη”. D’aquesta manera, en determinats contextos “αγάπη” pot significar o incloure el “desig sexual”. Un cas claríssim és quan “αγάπη” és qualificat com a “eròtic”, “sensual”, com en aquest vers de la novel·la medieval *Lívistros i Rodamne*: «και με τον όφιν σμίγεται δι’ερωτικήν αγάπην», que es podria traduir literalment “i s’uneix amb la serp per amor eròtic (=“sensual”)”¹²⁵. D’aquesta fusió d’“ἔρωξ” i “αγάπη”, n’és un exemple extrem, encara, la traducció del títol de Breton *L’Amour fou* –lligat íntimament al desig i que no dubtaríem a relacionar amb Eros– com a *Τρελλή αγάπη* en el dossier que va dedicar a l’amor surrealista la revista *Diavazo*¹²⁶. No creiem, però, que es tracti d’un error, sinó d’una fusió que n’intensifica el sentit. L’“αγάπη” que tradueix l’“amour fou” utilitzat en un context que el situa en l’esfera del desig i de la sexualitat, deixa entendre una idealització d’aquest mateix desig.

La fusió dels dos termes xoca, però, amb uns certs límits: “αγάπη” pot prendre fàcilment el sentit d’«ἔρωξ», però la identificació inversa podria comportar sentits molt dubtosos. Així, es pot dirigir a una persona l’apel·latiu “ἔρωτά μου” o “αγάπη μου” per dir “amor meu”, amb diferències de matís i amb molta més freqüència d’ús del segon (“αγάπη μου”). O es pot parlar amb ambdós termes de l’“amor per la música”. En canvi, si volem parlar de l’“amor filial” o “paternal”, estem obligats a dir “υἱκή αγάπη” o “πατρική αγάπη”. Les expressions “υἱικός ἔρωτας” i “πατρικός ἔρωτας” tindrien un matís entre còmic (com un mal ús de la llengua) i escandalós (com un desig incestuós). Eros pot ser espiritualitzat, pot ser anomenat fins i tot “agapi”, però per més que pugui ser idealitzat, inclou

¹²⁴ BABINIOTIS, G., *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* (Diccionari de la llengua grega moderna), Kentro Lexikologias, Atenes, 2002, entrada corresponent.

¹²⁵ KRIARÁS, EMM., *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδου γραμματείας (1100-1669)* (Diccionari de la llengua vulgar grega medieval (1100-1669)), Tessalònica, 1969, entrada “αγάπη”.

¹²⁶ Αφιέρωμα «Υπερρεαλισμός και ἔρωτας», (Dossier dedicat a “Surrealisme i amor”), *Diavazo* 335, Maig 1994, p. 51.

sempre una càrrega de desig sexual. De fet, si la fusió dels dos termes té força és perquè remet en concepcions diferents de l'amor.

Pel que fa a l'origen dels dos termes, hi ha un clar decalatge en el temps. "Eros" és el més antic. En la Grècia antiga designava en un principi un "agent sobrenatural", com l'anomena Dodds¹²⁷, una força exterior a l'home, una força que no el regia només a ell, sinó l'univers sencer. En Hesíode, Eros és el primer déu esmentat després del Caos i de Gea (la "Terra"), i és presentat com a principi cosmogònic, com una força invencible:

Ἦτοι μὲν πρότιστα Χάος γενέτ'· αὐτὰρ ἔπειτα/ Γαί' ευρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ/ Ἀθανάτων οἱ ἔχουσι
κάρη νιφόντος Ολύμπου./ [Τάρταρα τ' ηγερόντα μυχῶ χθονὸς ευρυοδείης,]/ ἡ δ' Ἔρος, ὅς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι
θεοῖσι, λυσιμελής, πάντοτε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων/ δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.¹²⁸

Així doncs, primer hi havia el Caos, després la Terra d'ample pit, estança sempre segura de tots els immortals que tenen l'estança en l'Olimp ennuvolat, [i el Tàrtar bromós en la part més profunda de la vasta terra], i tot seguit Eros, el més bell dels déus immortals, el qui deslliga els membres i sotmet, en el pit de tots els déus i de tots els homes, la ment i la voluntat prudent.

És una força que actua sobre "la ment i la voluntat" indefugiblement, però també sobre el cos, com mostra l'epítet del déu, "λυσιμελής" ("el qui deslliga els membres"). Com explica Vernant, Eros aquí no és una força unificadora –com sí que ho és, per exemple, en Plató–, sinó més aviat el contrari, creador de la multiplicitat¹²⁹.

La paraula "ἀγάπη" com a substantiu té una existència més curta que "ἔρως"; apareix en època hel·lenística i no es generalitza fins a l'aparició del cristianisme. Una forma més antiga de la mateixa arrel és el verb "ἀγαπάω" ("agapao") o «ἀγαπάζω» ("agapazo"), que s'utilitza ja en època arcaica amb el valor d'"acollir amb afecció" i que, com assenyala P. Chantraine, té un significat molt pròxim al del verb "φιλέω" ("fileo"), que és el que designa la relació entre els hostes, molt propera a la de l'amistat¹³⁰. En el mateix *Convit* de Plató, "ἀγαπάω" és utilitzat en boca d'Agatò per designar la tendència a una relació d'amistat que és digna d'elogiar si la cultiva l'"ερώμενος" (l'estimat):

¹²⁷ DODDS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 1980, p. 26. La idea de l'amor com a "sentiment" no és pròpia dels autors grecs antics, almenys ni dels d'època arcaica ni clàssica. Segons Dodds, comença a aparèixer una certa racionalització en Eurípides.

¹²⁸ HESÍODE, *Theogonia*, v. 116-122. Edició a cura de F. Solmsen, Oxford, 1970.

¹²⁹ VERNANT, J.-P. *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, París, 1989 p. 155.

¹³⁰ CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, París, 1968, vol.I, p. 7.

ἀλλά γὰρ τῶν ὄντων μάλιστα μὲν ταύτην τὴν ἀρετὴν οἱ θεοὶ τιμῶσιν τὴν περὶ τὸν ἔρωτα, μᾶλλον μὲντοι θαυμάζουσιν καὶ ἀγάνται καὶ εὖ ποιοῦσιν ὅταν ὁ ἐρώμενος τὸν ἐραστὴν ἀγαπά, ἢ ὅταν ὁ ἐραστής τα παιδικά.

De totes maneres, si bé en realitat els déus preen moltíssim aquesta virtut del sacrifici per l'amor, encara l'admiren, s'hi complauen i la recompensen més quan és l'estimat el qui tracta amb tendresa el seu enamorat, que no pas quan és aquest qui tracta amb tendresa el seu estimat.¹³¹

L'ús en aquest fragment del verb «ἀγαπάω» (traduït per “tractar amb tendresa”) en contraposició als derivats d'“ἐράω” “ἐρώμενος” i “ἐραστής” mostra la diferència entre els dos verbs.

Pel que fa al substantiu, “ἀγάπη”, en les primeres aparicions s'utilitza, igual que el verb, amb un significat proper al del mot més generalitzat «φιλία», “amistat”. Segons el diccionari de Bailly, “ἀγάπη” s'utilitzava també per a l'“*amour* au sens de *passion*”,¹³² tot i que aquest és un ús rar. En realitat, en grec antic el terme que més s'apropa a ἔρως és “φιλότης”, que originalment té un significat proper a “tendresa” però acaba significant també “amor”. “Φιλότης” és, per exemple, el terme amb què Empèdocles designa la força unificadora que s'oposa a “νεῖκος”, l'“odi”, la força destructora, en l'ordre del cosmos.

Amb l'arribada del cristianisme, “ἀγάπη” es generalitza en l'ús, i per una extensió de significat passa a designar també un nou tipus d'amor: l'amor de Déu i l'amor dels cristians, entès com un do total i gratuït, és a dir, sense esperar rebre res a canvi de l'altre. És la paraula que fa servir Sant Pau a l'Himne de l'amor (“Ὕμνος τῆς ἀγάπης”). Aquest canvi de sentit en l'era cristiana respon a una concepció diferent del món, principalment perquè es concep la divinitat com un ésser dotat d'amor que es comunica amb l'ànima de l'home, ella mateixa transformada, individualitzada i elaborada com a seu d'un jo¹³³. “Αγάπη” és un amor que descendeix de Déu, i que també es reclama no només en relació a la divinitat, sinó també entre els semblants. Aquest tipus d'amor es tradueix en llatí com a “caritas”, mentre que la paraula “amor” es fa servir originàriament amb el sentit de l'“eros” antic.

En les llengües romàniques no hi ha un equivalent a la distinció grega entre dos substantius per a l'amor. Sí que hi ha, en canvi, l'oposició entre els verbs “estimar” i “enamorar-se”, que corresponen als grecs “ἀγαπῶ” i “ἐρωτεύομαι”. “Enamorar-se” manté el sentit antic, “fins i tot eròtic”, de l'“amor” en llatí. Igualment, cal destacar l'equivalència de l'expressió més moderna “fer l'amor” a l'expressió grega moderna, en llenguatge corrent, “κάνω ἔρωτα”, del qual és prou clar el sentit sexual. Però fins i tot aquesta expressió és testimoni de l'ambigüitat entre el valor idealitzat i valor

¹³¹ *El Convit*, 180b. Traducció d'Eulàlia Presas, op. cit.

¹³² BAILLY, J.-A., *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, París, 1984, entrada corresponent.

¹³³ Segons KRISTEVA, J., op. cit., p. 186, “l'agapè construit l'espace psychique comme espace complexe d'un Sujet”.

eròtic d'”amor””: segons *Le Grand Robert*, l'origen de l'expressió remunta al provençal *far amor*, que significava “fer la cort”, mentre que no és fins al segle XIX que, en francès, el significat d'”acomplir l'acte sexual” s'imposa i es transmet a les altres llengües.

El pensament occidental i el cristianisme han desenvolupat l'oposició entre els dos amors. Autors com Denis de Rougemont i Anders Nygren veuen eros i agape com a conceptes oposats en el pensament occidental¹³⁴. Embirikos i Engonópulos són molt conscients del valor dels dos termes a nivell d'ús col·loquial i a nivell filosòfic i també del poder de la literatura de transformar-los. No dubten ni a fusionar-los ni a fer-ne ressorgir el valor diferenciat, sovint per subvertir-lo de nou. Engonópulos, per exemple, juga a parodiar les paraules de Sant Pau en el seu poema programàtic “Tan bon punt toquen les dotze, en Jef el Gran autòmat” i s'autoproclama “el címbal que dringa de l'amor (“ἀγάπης”)", del qual recull la força del do total¹³⁵. Embirikos, al seu torn, proclama a Oktana l'expansió de l' “ἀγάπη”, mentre que en *El Gran Oriental* ataca el tipus d'amor cristià, per oposició a l'”ἔρωσ”, l'amor sexual, que regnarà en la seva utopia. Com en Breton, és l'amor total, dirigit al cos i l'ànima de l'altre, que dóna sentit a totes les recerques.

Per contraposició a “agapi”, definit com a amor “desinteressat”, evocar “eros” significa, doncs, evocar el desig sexual, lligat al cos, i amb l'objectiu de la “unió sexual”, segons la definició de l'amor de Freud. És evocar la sexualitat, però no només a nivell físic, sinó com una disposició de la psique. Recordem com per a Plató, l'Eros cosmogònic, a través de l'amor del cos, afecta l'ànima, la “ψυχή”¹³⁶, de manera que aquest Eros es confon amb el desig, és a dir, la tendència del psiquisme vers un objecte que li és atractiu i que esdevé inassolible, que es manté sempre a distància. Freud, pot pensar la seva definició ampliada de l'amor justament per aquest lligam amb el psiquisme.

En la sexualitat, hi ha la conjunció del cos, de la imaginació, dels records. L'objecte del desig sexual està format igualment per imatges que remetent a un impossible. El seu cos és inventat i imaginat; de

¹³⁴ de ROUGEMONT, D. *L'Amour et l'Occident*, Plon, París, 1958. NYGREN, A., *Érôs et agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations* (1930), Les éditions du Cerf, París, 2009.

¹³⁵ ENGONÓPULOS, *Poemes*, op. cit., p. 134.

¹³⁶ La concepció de l'amor està íntimament relacionada amb la concepció de l'ànima. Segons DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, op. cit., p. 28: “el hombre homérico no tiene concepto alguno unificado de lo que nosotros llamamos “alma” o “personalidad” (...) es bien sabido que Homero parece atribuir al hombre una psykhé sólo después de la muerte, o cuando está desmayándose, o moribundo, o amenazado de muerte. La única función que consta de la psykhé respecto del hombre vivo es la de abandonarlo. No tiene tampoco Homero ninguna otra palabra para la personalidad viviente.” Plató pot proposar l'ascetisme de l'ànima a través de l'amor justament perquè propugna l'existència mateixa de l'ànima.

la mateixa manera que el del jo que parla i s'emociona.

Aquest desig sexual té diversos noms en grec. Un és “ἵμερος”, amb el qual Plató explicava la naturalesa de l'eros:

ὅταν δε χρονίζη τούτο δρών και πλησιάζη μετά του άπτεσθαι εν τε γυμνασίοις και εν ταις άλλαις ομιλίαις, τότε ἡδη η του ρεύματος εκείνου πηγή, ὄν ἵμερον Ζευς Γανυμήδους ερών ωνόμασε, πολλή φερομένη προς τον εραστήν, η μεν εις αυτόν ἔδω, η δ' απομεστούμένου ἔξω απορρεί.¹³⁷

Si l'enamorat continua obrant així i s'acosta a l'estimat amb carícies corporals al gimnàs i en altres places, aleshores es posa a rajar la font d'aquella deu que Zeus quan s'enamorà de Ganímedes anomenà deliri (“ἵμερον”), i es fa cabalosa adreçant-se a l'enamorat, en part dintre d'ell i en part vessa perquè l'ha omplert del tot¹³⁸.

“Hímeros” és un dels termes grecs més antics per anomenar el “desig”. En el text de Plató és un líquid, que flueix i penetra l'enamorat en moments molt concrets de contacte físic amb l'altre. Com en Hesíode continua sent una força exterior, que actua de forma absolutament corporal però que “raja”, ve a l'existència pel contacte amb l'altre. No és aquest altre qui “omple” l'enamorat, sinó “ἵμερος”, el desig, com si, paradoxalment, s'omplís de manca.

El grec antic disposava també d'un terme que incloïa en si aquesta dimensió de la manca de l'amor. “Desitjar allò de què hom està privat” és precisament el sentit que dona Chantraine a “ποθέω”. El substantiu “πόθος”, al seu torn, és definit com a “désir de ce qui manque, désir ardent” i també pot significar, de vegades, “amour” i “regret”¹³⁹. És un terme que prové, com explica J.P. Vernant del ritual de dol pels difunts, el moment de la màxima absència, i acaba significant “desig” entès com a “enyor”¹⁴⁰. “Enyorar”, “estar mancat de” és també el sentit del terme llatí per “desitjar”, *desiderare*. “Πόθος” designa actualment el desig sexual. En el seu sentit originari ens retorna alhora a una reflexió sobre la naturalesa de l'amor: la recerca d'un objecte imaginari, pres com a objecte d'un contínuum del desig, en el qual la manca es renova constantment.

Si «πόθος» i «ἵμερος» indiquen sobretot el procés de naixement de l'atracció i de l'amor, «επιθυμία» mostra, etimològicament, la localització del desig, car significa literalment “sobre l'ànima” o “sobre l'ànim”, entenen “ànim” (“θυμός”) com a principi vital i, per extensió, principi de

¹³⁷ PLATÓ, *Fedre*, 255b.

¹³⁸ PLATÓ, *Diàlegs*, vol. IX, *Fedre*, introducció i traducció de Manuel Balasch, Fundació Bernat Metge, Barcelona.

¹³⁹ CHANTRAINE, P., op. cit., entrada corresponent.

¹⁴⁰ J.P. Vernant fa aquesta reflexió: “*Póthos* funéraire et *póthos* érotique se répendent exactement. La figure de la femme aimée, dont l'image vous hante et vous échappe, interfère avec celle de la mort.”, a VERNANT, J.-P., *L'individu, la mort, l'amour*, op. cit., p. 141.

la intel·ligència i de la voluntat¹⁴¹. “Επιθυμία” es posa sobre l'ànim, per produir-hi un canvi, un impuls. Però tot i la diferència etimològica, també està lligat a la manca. La forma d'aorist d'«επιθυμώ», el verb derivat d'«επιθυμία» té precisament també el sentit d'“enyorar”; “σε πεθύμησα” en grec modern vol dir “t'he trobat a faltar”.

En grec modern, “ιμερος” té un sentit clarament eròtic, que es manté, com a forma culta i literària. Embirikos mateix és seduït per aquesta paraula: “γεννητικός ιμερος” anomena el “desig sexual” en l'entrada sobre els Alps del seu diccionari¹⁴², mentre que a *Escrits o mitologia personal* Ιμερος apareix personificat senyorejant un turó i repicant les piques baptismals.

L'eros grec descobreix en la història de la paraula tant el seu lligam amb la corporalitat com la dimensió de la manca, que el transporta, des de Plató, a una teoria de l'ànima. Els termes que signifiquen desig l'hi acompanyen: des de l'ambivalència del sentit original de “πόθος”, lligat al dol, a la posició “sobre l'ànim” de l'“επιθυμία”. En Plató, l'amor apareix com un ideal inabastable, com ho és el món de les idees. Aquesta qualitat és la que el converteix, igualment, en objecte de persecució dels poetes. Els poetes persegueixen el sentit últim de l'amor, i també la figura de l'altre, i el plaer desitjat, que es constitueixen igualment com a impossibles.

Inseparables de tota eròtica són els “plaers” de l'amor, en el sentit de “plaer sexual”. La recerca d'aquest plaer, l'“ηδονή”, així com la seva inserció en la llengua poètica i en la visió del món marca indeleblement l'escriptura d'Embirikos i la seva visió de la plenitud. Però el plaer és, tanmateix, igual que el desig, una gran font de contradiccions.

La visió “plena” del plaer d'Embirikos i la possibilitat d'assolir-lo i gaudir-ne constantment és radicalment diferent a la que proposa la psicoanàlisi de Freud. En primer lloc, en la concepció freudiana del “principi de plaer” oposat al “principi de realitat”, el “principi de plaer” no es refereix al plaer sexual. Per a Freud, el plaer és absència de tensió, el “nirvana” o l'“ataràxia” dels hedonistes grecs¹⁴³. És la immobilitat, que es pot arribar a identificar amb la immobilitat de la mort. Aquesta concepció de Freud subverteix, doncs, la visió corrent del plaer. I el mateix passa amb el concepte de “jouissance” o “gaudi” en Lacan, però no per portar-lo a l'absència de tensió, ans al

¹⁴¹ vide DODDS, E. R., op. cit., p. 28.

¹⁴² EMBIRIKOS, A., “Δύο ανέκδοτα κείμενα και ένα ποίημα” (“Dos textos inèdits i un poema”), a cura de G. Giatromanolakis, *Antí*, 731, 2001, p. 16.

¹⁴³ FREUD, S., *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, trad. de José L. Etcheverry, dins de *Obras completas*, vol. XVIII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1999.

contrari, a una tensió constant i extrema. Per a l'èsser parlant el gaudi absolut existeix només com a fantasia¹⁴⁴.

A l'hora d'estudiar el plaer a què aspira l'amor cal tenir en compte també aquest doble vessant que els lliga a l'impossible i al sofriment. L'expressió de la joia i l'expressió del plaer sexual pot incloure sovint una ambivalència que porti a aquest altre sentit del gaudi.

Eros com a desig sexual té encara una altra significació que emergeix amb força en la teoria freudiana i marca el pensament del s.XX i el dels nostres autors: Eros és la pulsio de vida, lligada a Thànatos, la pulsio de mort. Eros i Thànatos coexisteixen (i malgrat l'obsessió pel triomf de la vida damunt de la mort, són tots dos ben presents tant en Embirikos com en Engonópulos). Aquesta mescla de sexualitat i agressivitat s'inclou dins del fenomen de l'ambivalència, concepte que utilitza Freud per designar la coexistència d'amor i odi¹⁴⁵. És l'"odi et amo" de Catul i l'"hainamoration" de Lacan.

L'amor ens apareix així alhora com a omnipresent i alhora com un impossible i tenyida d'ambivalència. D'una banda, Eros inclou en si la presència de Thànatos. De l'altra, igual com el desig, "πόθος", inclou el dol, l' enamorament s'identifica a la melancolia. El "gaudi" perdut és irretroable i s'acaba convertint en gaudi de no gaudir, com la *fin'amors*, en què el gaudi es troba en l'apràxia, en la posposició i en el dolor de l'amor¹⁴⁶.

Si l'Altre, seu de la satisfacció inicial que organitza tots els fenòmens de l'eros, és inaccessible, l'amor no arriba mai al seu objectiu, sinó que fluctua en una successió de desigs. Però aquesta sembla ser justament la condició de la vida i la forma amb què Eros conserva tota la força pertorbadora que tenia el déu en el mite d'Hesíode.

Per parlar de l'amor en els nostres poetes, caldrà veure com es crea una visió dels fenòmens de l'eros que hem anat situant, com es posen en relació, com sorgeixen i es reuneixen les contradiccions i ambivalències –tenint en compte que hi ha en cada època i, de fet, en cada poeta, una concepció de l'amor que crea una manera de pensar el desig, de pensar l'"ànima" i la subjectivitat i de pensar la vida. Com afirma Sarane Alexandrian:

¹⁴⁴ Vide BRAUNSTEIN, N., *La jouissance, un concepte lacanien*, Érès, París, 2009, p. 26 i s.

¹⁴⁵ Vide FREUD, S., *Más allá del principio de placer*, op. cit., p. 52, i FREUD, S., *Psicología de las masas*, op. cit., p. 96.

¹⁴⁶ Vide REY-FLAUD, H., *La névrose courtoise*, Navarin Éditeur, Diffusion Seuil, París, 1983.

L'amour est la conception qu'on a de l'amour. S'il était uniquement un sentiment, il serait vain de vouloir lui chercher un style.¹⁴⁷

I caldrà veure com creen la figura de l'altre imaginari, reflex narcisista del jo, seu de tots els desigs. Es tracta d'explorar una aventura en el llenguatge, perquè l'amor no és sobretot això, una creació d'aquest mateix llenguatge. Lacan parla de l'amor com a signe, Plató explicant mites, Paul Eluard escriu el llibre *L'amour, la poésie*, de manera que identifica els dos termes.

L'amor és una creació, que pren més força en tant que es presenta a si mateixa com a investigació, exploració i revelació dels secrets de l'amor –com en el camí que emprenen els surrealistes– per tal d'arribar per mitjà del mite a una “veritat”¹⁴⁸. La seva construcció passa per la llengua, que és plena d'equívocs i d'ambigüitats, i la construcció d'un llenguatge poètic que sigui capaç, cada vegada, d'ampliar els límits de l'amor. Com els mites, l'amor, constantment en creació, està dotat de la força capaç de conformar una visió total de la vida i de la realitat.

La literatura dóna voltes a un buit impossible, del qual la llengua poètica esdevé un perseguidor. Un significant, en la llengua, remet a un altre significant. En la creació literària, una imatge del desig remet a una altra imatge del desig. Així, la literatura alhora que descobreix el desig, el crea i el posposa., les paraules –essent elles mateixes creadores de la manca– són cridades a retrobar, tornar a perdre i recrear l'objecte inexistent, a imaginar l'encontre que pren un valor de revelació, que fa descobrir al poeta una veritat sobre si mateix. El llenguatge poètic dóna cos i imagina, en la multiplicitat d'imatges i posposicions, què és l'amor.

¹⁴⁷ ALEXANDRIAN, S., *Les libérateurs de l'amour*, Seuil, París, 1977, p. 8.

¹⁴⁸ Pot ser útil recuperar la interrelació entre l'amor i el mite, avançada per Denis de Rougemont, i la seva influència en les formes de pensar i de sentir d'una societat: “Mon ambition se borne à sensibiliser l'attention de mes lecteurs à la présence du mythe; par suite, à les mettre en mesure de détecter ses radiations dans la vie comme dans l'oeuvre d'art. (...) Car s'il est vrai que les mutations du coeur se préparent et s'opèrent dans l'inconscient, elles datent en fait de leur épiphanie dans l'expression écrite, plastique ou picturale –comme un amour de son premier aveu.”, ROUGEMONT, op. cit., p. VI. Caldria afegir que Rougemont, com també l'altre gran estudiós de l'amor en literatura Sarane Alexandrian, eren propers a André Breton.

2. El surrealisme: la poètica i l' amor

2.1. Introducció

La construcció de l'amor en el surrealisme apareixen íntimament lligades a la investigació i la creació del llenguatge poètic. L'amor i la poesia són entesos, tots dos, com una revelació i com una revolució a tots els nivells.

El surrealisme, que també és una moral o “anti-moral”, proposa una nova manera de viure l'amor que es rebel·la contra la moral burgesa. Reprenent els objectius anarquistes i llibertaris¹⁴⁹, Breton rememora a *l'Amour Fou* la necessitat de “finir avec le vieil “ordre” fondé sur le culte de cette trinité abjecte: la famille, la patrie et la religion”¹⁵⁰. Breton ataca la hipocresia de l'ordre del món burgès, de la separació entre l'amor legítim i la passió. A l'obscurantisme imperant el surrealisme oposa la voluntat de recerca que posi de manifest el desig i la possibilitat de commoure.

En contra de tota moral i de tota racionalització, el surrealisme aspira a la identificació l'amor i el desig. Això significa, d'una banda, idealitzar-lo i alhora mostrar-ne tota la violència, posant en evidència de les forces ocultes de la sexualitat. Hi ha un excés, un trencament de límits: l'amor idealitzat esdevé inabastable, mentre que la violència revolucionària en l'alliberació de l'amor el porta als extrems de la sexualitat. A la *Révolution surréaliste*, l'òrgan del grup, es publiquen el que burgesia i l'educació d'entreguerres restringeixen al nivell del “vergonyós”, com les “recherches sur la sexualité” i l'enquesta sobre l'amor. Alhora redescobreixen i revaloren el que pot obrir camins nous en la recerca de la sexualitat. Revaloren l'obra de Sade, que posa al descobert la violència de la sexualitat. El surrealisme proposa un amor revolucionari, escandalós, un amor que cerca en els abismes més íntims de l'home i que té el poder de modificar-lo.

És amb aquesta força que neixen els conceptes d'“amour fou”, intensament passional, definit per Breton com a “amor únic”, electiu i recíproc, i d'“amour sublime”, definit per Benjamin Péret a partir del “lieu géométrique où viennent se fondre en un diamant inaltérable, l'esprit, la chair et le coeur”¹⁵¹. És el reconeixement en l'altre del propi desig i l'aspiració a perpetuar-lo en l'amor.

¹⁴⁹ Vide BONNET, M., *André Breton*, op. cit.

¹⁵⁰ BRETON, A., *L'Amour fou*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 784.

¹⁵¹ PÉRET, B., *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, París, 1956, p. 9.

La identificació de l'amor i del desig significa entendre l'amor com un descobriment perpetu, estar a l'espera, estar disposat a sentir un trasbals que farà descobrir-se un mateix en l'altre. És un xoc contínuament renovat que desestabilitza l'ésser i l'obre a un sentiment de revelació, a deixar-se dir una veritat que només es pot captar a través de l'irracional.

El surrealisme llançant-se de ple a una recerca en el pensament i en la vida va crear un mite de l'amor, del seu redescobriment i de la seva alliberació. Breton ho presenta com una voluntat de fer-ne renéixer el sentit, que, amagat per la cultura, consideraven que li era propi i veritable. Així és com n'encamina la recerca:

Si une idée paraît avoir échappé jusqu'à ce jour à toute entreprise de réduction, avoir tenu tête aux plus grands pessimistes, nous pensons que c'est l'idée d'amour, seule capable de réconcilier tout homme, momentanément avec l'idée de vie.

Ce mot: *amour*, auquel les mauvais plaisants se sont ingénies à faire subir toutes les généralisations, toutes les corruptions possibles (amour filial, amour divin, amour de la patrie, etc.) inutile de dire que nous le restituons ici à son sens strict et menaçant d'attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de *notre vérité* "dans une âme et dans un corps" qui sont l'âme et le corps de cet être.¹⁵²

"Redescobrir" el sentit de l'amor és pensat com una revolució: en rebutja "totes les corrupcions possibles" per proclamar un sol tipus d'amor, l'amor total, l'aferrament total a un ésser humà. I aquesta idea esdevé terriblement amenaçadora –"menaçante", com diu Breton– perquè en ella es reconcilien l'amor físic i l'espiritual i perquè eleva l'amor a un nivell existencial. Influenciat pel pensament romàntic, Breton hi veu el reconeixement de la "veritat" d'un mateix en l'altre. És un emmirallament que sembla remetre a les lectures que fa Breton de Hegel, que dona a l'amor l'objectiu d'arribar al coneixement de si en la "consciència de l'altre". La revolució de Breton es basa en el fet que l'amor total, en què no hi ha diferència entre el físic i el de l'ànima, és el que pot donar resposta a les principals preguntes de l'ésser. L'amor apareix amb la força existencial d'un reconeixement, com una revelació. El desig sexual i la idealització de l'objecte d'amor hi esdevenen inseparables. En efecte, es tracta, subvertint una expressió estereotipada d'origen religiós, de reconèixer la nostra veritat en l' "ànima" i en el "cos" de l'altre.

En aquesta recerca, els surrealistes creen de nou l'amor, inaugurant una aventura del "dir", presentada explícitament com un moviment de recerca. Retornar al sentit veritable de l'amor significa tornar a crear un sentit original per a l'amor, creador, al seu torn, de tensions que

¹⁵² Breton cita aquestes paraules precisament en el context de la seva reflexió sobre el llenguatge i la màgia en el *Second Manifeste*, a BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 823.

trasbalsen l'home i la vida. És el sentit original d'*invenio*: inventar com a “venir sobre una cosa”, trobar, descobrir. El surrealisme vol investigar tots els vessants de l'amor, revelar el que amaga el seu “sentit original”. Només així la recerca pot assolir una obertura total i revelar el seu sentit en l'existència, en la vida.

La revolució de Breton poa la seva força, evidentment, en la lectura de Freud, i el descobriment de la importància de la sexualitat, de la presència d'“eros”, de forma invisible en totes les manifestacions de la vida humana. Els surrealistes recullen l'impuls de la investigació “reveladora” en Freud, el qual ja defensa la seva teoria com una “lectura honesta” del fenomen de l'amor en els pensadors que l'han precedit¹⁵³. És l'eros antic, l'amor lligat al desig físic, el que segons Freud és a l'origen de tots els tipus d'amor, i que traspua en tots els tipus d'amor, i fins i tot en les definicions que el neguen.

Mentre que Freud investiga, però, com conceptualitzar-lo, els surrealistes, i amb ells Embirikos i Engonópulos, tendeixen vers el descobriment, reinvenició i recreació de l'eros en les paraules i els objectes, és a dir, vers una erotització de l'univers. L'amor esdevé per als surrealistes una aventura vital inseparable d'una aventura en el llenguatge, una aventura en el “dir”.

La “veritat” que descobreix Breton en el “cos i l'ànima” de l'altre no és la recerca d'un Bé-Bellesa ideal exterior, com en Plató, sinó un descentrament del jo que porta una notícia inesperada. Els textos surrealistes presenten aquest descobriment perpetu des de dues vessants: hi ha, d'una banda, la reflexió sobre els descobriments existencials que preparen per al moment de descobriment i que es poden resseguir com la creació d'un espai alhora per al meravellament i per al reconeixement del desig. És aquí on tendeixen el “meravellós” i l'“atzar objectiu” de Breton, conceptes inseparables de la recerca de l'amor. I hi ha els textos mateixos com a revolució poètica. En efecte, la poesia esdevé revolucionària no només pel seu contingut, sinó com a mitjà de coneixement. Les experimentacions surrealistes la converteixen en un espai on es fa possible el trasbals que porta al descobriment. Es busquen expressament els mecanismes que converteixin la llengua poètica en una obertura a l'alteritat, de tal manera que l'escriptura esdevé un mitjà per fer aparèixer la “veu”, alhora interior i estrangera.

Una lectura dels textos surrealistes des d'aquest punt de vista ens portarà a reflexionar de nou sobre l'actitud d'obertura a l'altre, que es relaciona directament amb l'amor en tant que tenen el mateix

¹⁵³ FREUD, S., *Más allá del principio de placer*, op. cit., p.49.

objectiu –arribar al reconeixement en l'altre d'una veritat sobre un mateix– i en tant que els conceptes i imatges amb què es configura porten pertot la marca de l'eros. Aquesta obertura es relaciona, a més, amb l'espera del meravellós, en què té lloc l'adveniment de la dona, sentida igualment com una revelació, igual que la de la paraula poètica, i una revolució, encarnada en les múltiples figures en què pren forma. És, a més, el punt de partida de la recepció del surrealisme pels seus representants grecs. Per aquest motiu, començarem aquesta exposició sobre la poesia, l'amor i la dona en el surrealisme a partir de les seves referències a la “veu surrealista”, a l'escolta de la qual se situa el poeta.

2.2. La poesia i la veu surrealista

En l'únic volum col·lectiu que va reunir un grup de poetes i pintors grecs sota el nom de surrealisme, *Υπερρεαλισμός Α*, de 1938, hi apareixen traduïts per Embirikos diversos fragments del Primer Manifest. Entre ells, el referent a “la voix surréaliste”, la que marca la diferència entre els autors anteriors i els que han conegut el moviment. Una part d'aquest fragment de Breton, la frase “la voix surréaliste, celle qui continue a prêcher à la veille de la mort et au dessus des orages”¹⁵⁴ havia servit com a lema el primer llibre d'Embirikos, *Alts Fornes*, publicat tres anys abans (1935), i precedeix posteriorment el primer llibre d'Engonópulos, *No parlev al conductor* (1938). Aquesta citació, homenatge primer d'Embirikos a Breton i posteriorment d'Engonópulos a Breton i a Embirikos, és una manera de reclamar-se i afirmar-se en el surrealisme i en el surrealisme grec. És el mateix sentiment d'afirmació que es retroba en el text “Amur-Amur” (escrit el 1939 i publicat el 1960), en què Embirikos insereix en el seu propi discurs la mateixa frase traduïda en grec. “Sentir la crida” del surrealisme porta a “sentir la veu”:

Ποιός ξέρει, ίσως να έψαχνα ακόμη μέχρι σήμερα, αν η συγκλονιστική για μένα επαφή με τον υπερρεαλισμό, δεν μου άνοιγε τα μάτια. Από την ημέρα εκείνη, μπορώ να πω, πως μονομιάζ σχεδόν, διέκρινα πού βρισκόταν ο δρόμος και ρίχτηκα με ενθουσιασμό, με αληθινή αγαλλίασι, στο ρεύμα του ιστορικού κινήματος. Είχα ακούσει το κάλεσμά του και το δέχτηκα. Είχα ακούσει τη φωνή του, την φωνή εκείνη, που τόσο σωστά είπε ο Μπρετόν, στο πρώτο του μανιφέστο, πως εξακολουθεί να ψάλλη και στις παραμονές του θανάτου και απάνω από τις τρικυμίες¹⁵⁵.

¹⁵⁴ BRETON, A., *Manifest du surréalisme*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 329.

¹⁵⁵ EMBIRIKOS, A., *Escrits o Mitologia personal*, op. cit., p. 11-12.

Qui sap, potser seguiria buscant, avui encara, si el contacte personalment trasbalsador amb el surrealisme no m'hagués obert els ulls. Des d'aquell dia puc dir que, gairebé tot d'una, vaig distingir on era el camí i em vaig llançar amb entusiasme, amb veritable joia, al corrent d'aquest moviment històric. Havia sentit la seva crida i la vaig acceptar. Havia sentit la veu, aquella veu que, com tan encertadament digué Breton en el seu primer manifest, continua salmejant a la vigília de la mort i per sobre les tempestes¹⁵⁶.

“Μονομιᾶς σχεδόν” (“gairebé tot d'una”) diu Embirikos. El trasbals del contacte amb el surrealisme és ell mateix la guspira que el farà identificar-se amb el moviment. Odisseas Elitis, al seu torn, utilitza també l'expressió “sentir la veu” a “La crònica d'una dècada” per presentar els poetes que entenien l'esperit surrealista: “Nikos Gatsos havia sentit la veu”, per exemple¹⁵⁷.

És així com tant Embirikos com Elitis recullen el sentit de pertinença a un grup comparable al que es desprèn també, en part, del context en què apareix la “veu” en el *Manifest del surrealisme*. Breton, després d'explicar-hi la seva experiència en els *Camps magnètics*, la seva inspiració freudiana, i de definir el surrealisme, dóna la llista d'escriptors precursors que “podrien passar per surrealistes”, de Dante a Roussel. Però immediatament aclareix:

J'y insiste, ils ne sont pas toujours surréalistes, en ce sens que je démêle chez chacun d'eux un certain nombre d'idées préconçues auxquelles –très naïvement!- ils tenaient. Ils y tenaient parce qu'ils n'avaient pas entendu la voix surréaliste, celle qui continue à prêcher à la veille de la mort et au-dessus des orages, parce qu'ils ne voulaient pas servir seulement à orchestrer la merveilleuse partition¹⁵⁸.

Si aquests precursors són només parcialment surrealistes, el surrealistes grecs, es defineixen, *a contrario*, com a plenament surrealistes, perquè ells sí que han sentit la “veu”. La forma positiva sorgida d'una frase negativa reforça aquesta identificació. Embirikos insisteix en aquest sentit descrivint el moment d'entrada al surrealisme com una conversió, després de tenir-hi un contacte “trasbalsador” i sentir-ne “la crida”.

Què és, però, la “veu” de Breton, l'acceptació de la qual defineix el poeta surrealista? En el text, és definida com una partitura que sona constantment. Apareix com una música exterior sobre la qual el poeta no ha de fer res més que “orquestrar”. És “cette voix capricieuse qu'[il] essaie de forcer de temps en temps”, “la voix qui se cache après avoir parlé et qui se tait et qui abuse”¹⁵⁹. És l'experiència d'un altre desconegut, però interior; fascinant, però perillós. L'experiència poètica esdevé una obertura total, amb tots els seus perills.

¹⁵⁶ EMBIRIKOS, A., *Escrits o Mitologia personal*, trad. H. Badell Giralt, ed. Adesiara, Martorell, 2009, p. 22.

¹⁵⁷ ELITIS, O., *Ανοιχτά χαρτιά*, (*Amb les cartes sobre la taula*), Íkaros, Atenes, 1996, p. 366.

¹⁵⁸ BRETON, A., *Manifest du surréalisme*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 329.

¹⁵⁹ Fragments de les cartes de Breton a Simone just abans de la publicació del *Manifest del surrealisme* i *Poisson soluble*, citats a BONNET, M., *André Breton...*, op. cit., p. 314.

Aquestes implicacions de la “veu” les recull i reelabora Embirikos a la conferència de 1935 intitulada “Sobre el surrealisme” –amb què, juntament amb la publicació d’*Alts Fornis*, Embirikos va introduir el surrealisme a Grècia, però que va restar inèdita fins al 2009. Embirikos hi proposa exactament la mateixa traducció del text de Breton que citarà el 1939 a “Amur-Amur”, però en un altre context:

Και η νέα αυτή ποίηση είναι πια στη διάθεση όποιου επιθυμεί να την γράψει, και όποιου επιθυμεί να την κάμει με όλη την κυριολεξία της λέξεως αυτής, φτάνει ο ποιητής να μη περιφρονήσει τα απλούστατα μέσα που του προσφέρει ο Σουρρεαλισμός, φτάνει να μη ντραπή την ενδόμυχή του αλήθεια, φτάνει να μη κωφεύσει στη σουρρεαλιστική φωνή που πάντοτε αντηχεί εντός μας, στην φωνή που είπε τόσο σωστά ο Μπρετόν πως εξακολουθεί να ψάλλει και στις παραμονές του θανάτου και απάνω από τις τρικυμίες¹⁶⁰.

I aquesta nova poesia és a la disposició de qui vulgui escriure-la, i de qui vulgui fer-la, amb tot el sentit literal d’aquest mot, només cal que el poeta no menyspreï els mitjans que li ofereix el Surrealisme, només cal que no s’avergonyeixi de la seva veritat íntima, només cal que no sigui sord a la veu surrealista que sempre ressona dintre nostre, a la veu que, com tan encertadament digué Breton, continua salmejant a la vigília de la mort i per sobre les tempestes¹⁶¹.

Embirikos està explicant el surrealisme i les seves possibilitats. Acaba de dir que s’ha acabat la poesia tradicional i que la nova serà no només un mitjà d’expressió sinó “poesia-vida”, i introdueix un pensament clau de la nova ètica i estètica surrealista: aquesta nova poesia és a la disposició de tothom i pot ser feta per qualsevol. Embirikos, seguint els surrealistes, inspirats al seu torn en Lautréamont, està obrint la creació poètica a l’inconscient de qualsevol persona i, amb això, està posant en dubte el subjecte autor¹⁶². El poeta ja no és el creador, sinó el receptor de la veu d’un altre que parla, la “pensée parlée”, el “murmuri”, la “veu”, sabent que l’inconscient, d’on sorgeix aquesta veu, no té res a veure amb l’expressió volguda i purament tècnica i artística, ans és el descobriment d’una forma de l’alteritat, una veu estrangera que parla en mi. La poesia nova d’Embirikos recull el canvi que opera el surrealisme en l’estatut del poeta –la poesia pot ser feta per tots- i en l’estatut del jo, que es desestabilitza en front de l’experiència de l’alteritat.

Alhora, en la seva traducció, adapta les paraules de Breton al món grec: si Breton diu “prêcher”, Embirikos tria el verb «ψάλλω» que equival a “salmejar” –podria haver triat, en canvi, «κηρύττω» (“predicar”), tal com havia fet abans, el 1938, en la traducció directa del text a *Υπερρεαλισμός Α*¹⁶³.

¹⁶⁰ EMBIRIKOS, A., *Περί σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935, (Sobre surrealisme. La conferència de 1935)*, introducció i edició de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2009, p. 75-76.

¹⁶¹ En el cas que no se n’indiqui el traductor, les traduccions citades del grec al català són inèdites.

¹⁶² Per a la qüestió de la desaparició del subjecte autor, vide BOROT, M.-F., “*André Breton: del psicoanálisis a los Campos Magnéticos*”, *Freudiana*, 18, 1996.

¹⁶³ Embirikos tradueix a *Υπερρεαλισμός Α*, op. cit., p. 6: “τη φωνή που εξακολουθεί να κηρύττει και στις παραμονές του

“Salmejar” és en grec l’única manera d’imaginar el discurs dins de la litúrgia, de manera que Embirikos opta per la reutilització en el nou context d’una forma sacra de la litúrgia bizantina. S’inscriu en l’Ortodòxia, la llengua del qual ja traspua en molts textos d’*Escrits o mitologia personal*. Capta una forma tradicional plena de sentit litúrgic per subvertir-la en el context del surrealisme. El caràcter recitatiu, en forma de continuum, de la música bizantina a què al·ludeix la traducció d’Embirikos sembla reforçar la continuïtat del “murmure inépuisable”.

Aquesta veu pot ser escoltada amb els “mitjans” del surrealisme. Embirikos considera, per tant, les recerques surrealistes –ha parlat en la mateixa conferència de l’automatisme psíquic i del somni, dels quals tornarà a parlar a “Amur-Amur” introduint alhora el terme d’“escriptura automàtica” i la nova concepció de la imatge- com a mecanismes per investigar la veu interior, que no és altra que la de l’inconscient. La que, com diu a continuació, porta cap a enfora veritats que algú podria considerar “vergonyoses”¹⁶⁴, i que són sempre “dintre nostre” (“εντός μας”). L’assumpció d’aquesta veu conté el perill de provocar un xoc, en tots els aspectes: en el propi poeta, que es veu travessat per la veu de l’altre, i en la societat, que troba les veritats “despullades”. És en la recerca d’aquest xoc capaç de canviar l’home i el món que es dirigiren totes les recerques de Breton, d’Embirikos i dels seus seguidors.

2.3. De la psicoanàlisi a la mitologia del “trouble”

L’escriptura automàtica, el mètode fundador del surrealisme, va néixer ella mateixa de les recerques impulsades per un xoc. André Breton començà les seves investigacions colpit pel discurs dels malalts mentals, amb traumatismes de guerra, que tractà el 1916 a l’hospital psiquiàtric del II Regiment de St. Dizier.¹⁶⁵ L’experiència a Saint-Dizier i les lectures de psicoanàlisi es transformen

θανάτου και επάνω από τις καταγίδες”.

¹⁶⁴ Cf. els pensaments de Breton en el carnet, inèdit llavors, de 1920, en què diu, parlant del descobriment de Freud: “Il commença par s’en prendre à cette “Censure” qui a pour effet de rejeter dans l’inconscient un certain nombre d’opérations mentales dont la morale courante nous condamne à rougir.” BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., I, p. 619.

¹⁶⁵ Breton, en contacte amb l’experiència de la follia dels combatents de la Primera Guerra Mundial, la primera guerra industrial, queda frepat pels relats i deliris d’aquests malalts, que donaven a les seves visions un estatut de realitat. Per tractar-los s’inicia, al costat del Dr. Raoul Leroy, en el pensament de Freud a través de la lectura del *Précis de psychiatrie* del Dr. Régis i *La Psychoanalyse* del Dr. Leroy i el Dr. Hesnard. Sobre l’estada de Breton a Saint-Dizier, vide BONNET, M., *André Breton...*, op. cit., p. 98-114.

en un afany de recerca en les possibilitats de coneixement de l'inconscient com a font de materials poètics que es materialitza el 1919 en els *Camps Magnètics* en col·laboració amb el seu amic Philippe Soupault. L'escriptura automàtica neix així d'una transposició, en vistes a l'experimentació poètica, del mètode de la lliure associació utilitzat per Freud en el tractament dels malalts. Així ho descriu Breton al *Manifest*:

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*.¹⁶⁶

Embirikos, que també tradueix i cita aquest fragment en la conferència de 1935¹⁶⁷, tenia molt present el “pensament parlat”, quan citava la “veu” de Breton, i com per mitjà de l'escriptura automàtica, el poeta es proposa descobrir l'inconscient a través del llenguatge i les imatges que afloren en l'anomenada “escriptura del pensament”. Aquestes imatges, a més de presentar “l'illusion d'un verve extraordinaire, beaucoup d'émotion, un choix d'images d'une qualité telle que nous n'eussions pas été capables d'en préparer une seule de longue main, un pittoresque très spécial et de-ci de-là, quelque proposition d'une bouffonnerie aiguë”, tal com destaca Breton mateix en referir-se als textos d'*Els camps magnètics* al *Manifest del surrealisme*¹⁶⁸, són, com també ho són les associacions del discurs del psicoanalitzant, xocants per un altre motiu: per la seva forta càrrega de sexualitat. És a aquesta sexualitat més o menys velada o més o menys manifesta es refereix la “vergonya” per la “veritat íntima” del text de la conferència d'Embirikos.

L'emoció que desprenen *Els camps magnètics*, segons el comentari de Breton, anuncia ja, d'altra banda, tota la mitologia que crearà el surrealisme al voltant del xoc que poden provocar l'escriptura, els objectes trobats i l'amor. És una emoció inseparable d'un fons de sexualitat que roman inconscient, si seguim Breton mateix en altres obres: a *L'Amour Fou*, la “nova bellesa” es caracteritza pel fet d'identificar la sensació que procuren l'art i l'amor i de despertar l'emoció inexplicable que tant s'assembla a la passió eròtica i que remet, finalment, a la sexualitat:

j'ai demandé qu'on allait chercher la beauté nouvelle, la beauté “envisagée exclusivement à des fins passionnelles”. J'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres

¹⁶⁶ BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 326. Per a la relació de la lectura de Freud i l'escriptura automàtica, vide BONNET, M., op. cit. i BOROT, M.-F., op. cit.

¹⁶⁷ EMBIRIKOS, A., *Sobre el surrealisme*, op. cit., p. 63.

¹⁶⁸ BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 326.

d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson. Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré. Bien que je ne parvienne jamais à épuiser par l'analyse les éléments constitutifs de ce trouble –il doit en effet tirer parti de mes plus profonds refoulements-, ce que j'en sais m'assure que la sexualité seule y préside.¹⁶⁹

En aquest fragment cèlebre, Breton relaciona la bellesa amb una esgarrifança, un “frisson”, que té el mateix origen que el plaer eròtic. Tal com assenyala J.L. Steinmetz, aquest tipus de bellesa, que posa de manifest el reprimet, amb la sensació “horripilant” d’“une aigrette de vent aux tempes”, té un valor inquietant, que porta a enfrontar-se a una experiència del límit i a la mort¹⁷⁰. El trasbals físic davant del que em xoca en el món és el mateix que el que caracteritza el plaer de l'amor portat al límit, amb tota la seva ambivalència.

Paule Plouvier defineix aquesta experiència de límits com a encontre amb l'alteritat i tècnica de “déréalisation” del món:

provoquer ces troubles du moi liés à la rencontre de personnes, d'objets ou de spectacles qui s'offrent dans la dimension de l'alterité, tout en réveillant le sentiment du même, en sorte que le spectateur s'en trouve menacé dans son sentiment d'identité, est une des principales techniques de déréalisation du monde employée par le surréalisme¹⁷¹.

Es tracta d'una obertura a l'alteritat que pugui donar una nova resposta a la qüestió “qui sóc?”, que pugui “me donner de mes nouvelles”, com escriu Breton a l'*Amour Fou*¹⁷². Com en l'amor, s'espera de l'altre una resposta al qüestionament sobre el propi desig.

Breton, al llarg de la seva elaboració teòrica, llança diversos conceptes-far per al tipus d'emoció i trasbals del moment de la descoberta i revelació. Partint i allunyant-se alhora de la “sorpresa” que cercava la poètica d'Apollinaire¹⁷³, Breton proposa la recerca d'una emoció profunda que pugui donar una resposta als problemes vitals, que posi de manifest l'inconscient i, sobretot a partir d'*Els vasos comunicants*, que superi la distinció entre el subjectiu i l'objectiu.

El primer d'aquests conceptes és el “meravellós” del *Manifest del surréalisme*:

¹⁶⁹ BRETON, A., *L'Amour fou*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 678. El primer capítol de *L'Amour fou*, a què pertany aquest fragment, es publicà per primer cop al núm. 5 de la revista *Minotaure* el maig de 1934 sota el títol “La beauté sera convulsive”. El fragment que Breton cita entre cometes pertany al capítol final de *Nadja*. Sobre la relació entre l'emoció estètica i l'emoció eròtica, vide ALQUIÉ, F., *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, París, 1995, p. 106 i PLOUVIER, P., op. cit., p. 79 i passim.

¹⁷⁰ STEINMETZ, J.-L., *André Breton et les surprises de L'Amour Fou*, PUF, París, 1994, p. 25 i s.

¹⁷¹ PLOUVIER, P., op. cit., p. 47.

¹⁷² BRETON, A., *L'Amour fou*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 679.

¹⁷³ Vide BONNET, M., *André Breton...*, op. cit., p. 128.

le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.¹⁷⁴

Com assenyala Marguerite Bonnet, aquí el “meravellós” es refereix sobretot a models llibrescos, mentre que a *L'Amour Fou* i a *Nadja* el trobarà clarament en l'existència mateixa. Tots dos comparteixen, però, un “pouvoir d'arrachement du quotidien et d'ébranlement profond”¹⁷⁵. Breton el relaciona amb la “revelació” i amb el que pot “remoure la sensibilitat”:

Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient: ce sont les *ruines* romantiques, le *mannequin* moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps.¹⁷⁶

A *Nadja*, aquesta emoció es revesteix d'un nou concepte, la “bellesa convulsiva”, en què el trasbals queda definitivament lligat a les emocions eròtiques:

La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas¹⁷⁷.

És un concepte altament subversiu. Pres de la descripció de certes fases de la crisi histèrica, el terme s'associa a la sexualitat femenina. Els surrealistes, que van celebrar el cinquantè aniversari de la histèria, qualificada per Breton i Aragon com a “la plus grande découverte poétique du XIX siècle”, veien en la histèria la manifestació física del desig, com un cos que parla. Els moviments de les histèriques, les “attitudes passionnelles en 1878” que reproduïen a *La Révolution surréaliste*¹⁷⁸, són, d'alguna manera, per a Breton, una materialització violenta i escandalosa de l'inconscient.

El mateix concepte es desenvolupa més àmpliament a *L'Amour Fou*:

La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.¹⁷⁹

Aquesta nova definició de la bellesa, amb tota la seva càrrega eròtica, respon a l'objectiu de fusió de contraris. Es tracta d'una recreació de l'estat d'esperit on es retroben totes les contradiccions,

¹⁷⁴ BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol.I, p. 319.

¹⁷⁵ BRETON, A., op. cit., vol. I., p. 1349.

¹⁷⁶ BRETON, A., op. cit., p. 321.

¹⁷⁷ BRETON, A., *Nadja*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 753.

¹⁷⁸ “Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)”, fotografies i text firmat per Breton i Aragon, a *La Révolution surréaliste*, 11, quatrième année, 15 Mars 1928, p. 20-22.

¹⁷⁹ BRETON, A., *L'Amour fou*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 687.

perquè deixin de ser-ho. La primera és la unió d' "eròtica" i "velada": la presència de l'eros tant si és visible o si és suggerit. A continuació diu "explosante-fixe": com la fotografia de Man Ray l' *Explosante fixe*, que il·lustra el text de l' *Amour Fou*, Breton fa una descripció gràfica del caràcter discontinu de la bellesa: l'objecte bell és concebut al moment exacte de l'expiració del moviment, per tal de ser considerat alhora en moviment i en repòs. Totes dues combinacions d'adjectius es refereixen així a una bellesa que pugui aturar i avivar contínuament el desig. No es tracta de posseir l'objecte, sinó de copsar-ne la possibilitat de suggerir.

La tercera combinació d'adjectius, "magique-circonstancielle", posa en relació el que té un poder de transformació resultant d'una força misteriosa i inexplicable, l'esoterisme que tant atraurà Breton, amb el que pot semblar circumstancial o secundari però és significatiu. La màgia remet als fenòmens sorprenents, capaços de meravellar, provocats per algun mecanisme exterior a la lògica¹⁸⁰, i el "circumstancial" a fenòmens que no tenen valor aparent, però que poden conformar la sorpresa en la quotidianitat, l'atzar revelador. Tots dos conceptes són, en la fórmula de Breton, fusionables.

En la bellesa "convulsiva" es troba el sùmmum del meravellament, en tant que desestabilitza, "convulsiona" l'espectador, el qual, dut als límits de si mateix, experimenta la revelació:

une telle beauté ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée, que de la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires.¹⁸¹

Amb el concepte de bellesa convulsiva, el nou meravellós de *L'Amour Fou*, s'enriqueix en significació subversiva. L'emoció s'amplia al trasbals total. S'amplia a més a tots els horitzons de l'art i de la vida. Els exemples de Breton per il·lustrar el concepte de bellesa convulsiva són tant els "beau comme" de Lautréamont qualificats de "poesia convulsiva"¹⁸², com tot el que procura el sentiment de "chose révélée", és a dir, la imatge que neix de l'escriptura automàtica¹⁸³, els objectes fabricats pels surrealistes i els objectes trobats, fruit del vagareig iniciat pels surrealistes a

¹⁸⁰ La voluntat i alhora la capacitat de meravellar es reuneixen en les reflexions de Breton en la seva obra posterior (1957) *L'Art magique*. Tal com resumeix Henri Béhar: "Si le terme "magie" ne prête pas à équivoque, la notion d'art magique recouvre un double sens: art produit à des fins magiques; art ayant un effet magique. Pour prévenir la contestation, Breton se réfère à Novalis, le premier qui ait usé de l'expression en lui conférant son caractère fluctuant. [...] pour en conclure que l'art magique est celui "qui réengendre à quelque titre la magie qui l'a engendré". BÉHAR, H., *André Breton. Le grand indésirable*, Fayard, 2005, p. 490.

¹⁸¹ BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, vol. II, p. 682.

¹⁸² op. cit., p. 679.

¹⁸³ Referint-se a aquest sentiment Breton diu: "L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique, en a toujours constitué pour moi un exemple parfait.", op. cit., p. 682.

l'aventura del meravellós des de l'inici del moviment.

La sorpresa, el meravellament i el trasbals es retroben en la teoria de l' "atzar objectiu", tal com es desenvolupa a *Les vases communicants* i a *L'Amour fou*. *L'Amour fou* relata tant la troballa d'objectes com l'encontre amb la dona a partir d'una vivència i teorització de l'atzar per mitjà del qual es descobreix la coincidència de l'objecte exterior amb el desig inconscient. Aquesta coincidència no respon a un desig explícit, conegut abans de l'encontre, ans al contrari, la troballa de l'objecte és el causant del seu reconeixement. És així com l'encontre de Breton amb Jacqueline Lamba dóna sentit al poema "Tournesol", escrit catorze anys abans, i li atorga caràcter premonitori. Segons Breton, la poesia pren un caràcter profètic, el poema i la vida coincideixen plenament:

je crois possible de confronter l'aventure purement imaginaire qui a pour cadre le poème ci-dessus et l'accomplissement tardif, mais combien impressionnant par sa rigueur, de cette aventure sur le plan de la vie.¹⁸⁴

Breton intenta explicar més d'un cop aquesta concepció de l'atzar com a confluència de necessitats:

le fait que l'ordre, la fin, etc., dans la nature ne se confondant pas objectivement avec ce qu'ils sont dans l'esprit de l'homme, il arrive cependant que la nécessité naturelle tombe d'accord avec la nécessité humaine d'une manière assez extraordinaire et agissante pour que les deux déterminations s'avèrent indiscernables.¹⁸⁵

I més avall:

aboutir à celle des matérialistes modernes, selon laquelle le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud).¹⁸⁶

Aquesta concepció de l'atzar explica el caràcter revelador que presenten per al poeta surrealista tots els objectes del món. Com explica Jacqueline Chénieux-Gendron "le hasard peut être dit objectif puisque alors tout se passe comme si la subjectivité (désirante) de la personne concernée se projetait dans un objet"¹⁸⁷. Tots els mecanismes, des de l'escriptura automàtica a la recerca de troballes fortuïtes, es basen en la convicció de la possibilitat de descobrir l'empremta del desig en l'encontre

¹⁸⁴ op. cit., p. 725.

¹⁸⁵ op. cit., p. 689.

¹⁸⁶ op. cit., p. 690.

¹⁸⁷ CHÉNIEUX-GENDRON, J., *Le surréalisme*, P.U.F., 1984, p. 111.

amb l'exterior.

La particularitat de la troballa i de l'encontre per a Breton és, igual que la histèria i el seu valor sexual, el fet de prendre sentit fora de tot esquema racional. Si seguim la terminologia de Breton a *Les Vases communicants* (1932), l'atzar objectiu és presentat com un descobriment subjectiu i objectiu al mateix temps: es troba a fora –en l'altre, en els objectes, en el món, en la llengua- però parla d'un mateix. En aquest sentit el surrealisme representa una absoluta obertura a l'altre, des del moment que és aquest altre qui informa sobre el desig del jo. La concepció del món exterior evidentment canvia: no es tracta que el poeta expliqui el món, ni que expliqui res, sinó que sigui l'altre el qui li parla. Prevalen la idea de sorpresa, de reconeixement, la identificació del desig amb l'objecte exterior. El poeta no s'expressa amb el seu poema; igual que amb els objectes que li revelen el seu propi desig deixa que sigui el poema qui li parli; deixa parlar la veu.

A *L'Amour fou* (1937), l'atzar objectiu es relaciona directament amb l'aparició del desig:

Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspects lézardés, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire dans son propre avenir. Qu'il entre dans le tourbillon, qu'il remonte la trace des événements qui lui ont paru entre tous fuyants et obscurs, de ceux qui l'ont déchiré. Là –si son interrogation en vaut la peine- tous les principes logiques mis en dérouté, se porteront à sa rencontre les puissances du *hasard objectif* qui se jouent de la vraisemblance. Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*.¹⁸⁸

A través de l'atzar objectiu Breton interroga el més íntim, el desconegut per a un mateix. La percepció del món canvia: els objectes són valorats segons la seva capacitat de revelació.

En l'aventura del meravellós, doncs, Breton arriba a establir un pont entre la imaginació i la vida que porta a horitzons inesperats la influència de Freud. A *Nadja*, a *Les vases communicants*, a *L'Amour Fou*, a *Arcane 17*, Breton analitza les experiències de la vida i les experiències del somni i de la imaginació a partir d'una interpretació pròpia i ampliada de les possibilitats dels textos de Freud: Breton interpreta la interrelació de tots els fets a través d'associacions entre el somni i la vida real o entre aquesta i la poesia, de manera que arriba a concepcions, com el valor premonitori

¹⁸⁸ op. cit., p. 754. Subratllat de Breton. Vegeu les paraules de M. Bonnet en la "Notice" a *L'Amour Fou*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 1694: "L'insolite des rencontres pour Breton obéit à un déterminisme complexe qui est en partie celui de l'inconscient, nous renvoyant à la force inconnu et obscure du désir, grâce à laquelle se rejoignent des phénomènes relevant des séries causales indépendantes, la nécessité naturelle, extérieure, d'ordre objectif, indéchiffrable, et la nécessité humaine, intérieure, d'ordre tout subjectif." A *André Breton...*, op. cit., p. 133 M. Bonnet anota: "c'est alors l'objet qui, arraché à sa permanence extérieure, investit le sujet, le questionne; devenu autre chose que lui-même sous la pression des affects, il fait pressentir confusément au sujet une révélation qui le concerne. La distinction objet/ sujet vacille et se brouille; une interpénétration s'opère."

de la poesia o el fet mateix de fer del descobriment de l'inconscient poesia, que serien inacceptables per a Freud. Alhora, però, la influència freudiana permet evitar tota transcendència: si l'obertura que proposa Breton comparteix, pel que fa a la intensitat de l'emoció, les característiques d'una experiència mística o d'una obertura als abismes, a diferència de la mística o del romanticisme, el surrealisme es basa en el descobriment de l'inconscient freudià. Amb això l'obertura a l'Altre és encara més trasbalsadora: el poeta s'obre a l'estranyesa, l'ambivalència i la violència no d'un ésser exterior sinó del propi desig.

La mitologia de l'emoció que construeix Breton s'entrellaça a *L'Amour fou* amb la imatge d'un "point sublime dans la montagne"¹⁸⁹, paral·lel a un "point de l'esprit" on es reuneixen tots els contraris, per tal de deixar de ser-ho. Nikos Engonópulos, en el seu segon llibre, *Els clavicèmbals del silenci* (1939), cita justament el fragment, també cèlebre, del *Segon manifest del surrealisme* on Breton explica l'anhel de determinació d'aquest punt:

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, la haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.¹⁹⁰

La "veu" i l'obertura que porta a la recerca del "punt sublim" –amb les referències a Freud, a Hegel i al romanticisme que transmeten aquests termes- es presenten doncs com a punts de partida per al surrealisme grec. A partir d'aquí, Embirikos i Engonópulos crearan la seva pròpia mitologia d'aquesta emoció fascinant i pertorbadora.

2.4. El llenguatge poètic i els mecanismes creatius a la recerca del desig

L'amour fou apareix com una forma de coneixement del món a través de la subjectivitat, i dels sotrats que el món hi provoca. En el surrealisme hi ha una posada en pràctica de les teories freudianes, però alhora la voluntat de portar-la més enllà dels límits que Freud es proposava. Breton vol fer del desig el guia en totes les accions, i descobrir-lo en tota paraula. El desig representa una

¹⁸⁹ BRETON, A., *L'Amour fou*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 780.

¹⁹⁰ BRETON, A., *Second manifeste du surréalisme*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 781.

tensió, i la tensió és més gran encara en pensar l'amor com el renaixement continu d'aquest desig. L'impossible d'aquest amor l'acosta a la concepció de la Cosa en Lacan. De fet, si Breton s'avança i influencia Lacan en la investigació en el llenguatge, l'alteritat i el desig, Lacan utilitza al *Seminari 7*, l'*amour fou* de Breton com a exemple d'una forma de la "Chose", el buit al voltant del qual es forma el desig:

Le hasard objectif veut dire les choses qui arrivent avec un sens d'autant plein qu'elles se situent quelque part où nous ne pouvons saisir aucun schème rationnel, ni causal, ni rien qui en justifie d'aucune façon le surgissement dans le réel?

Autrement dit, c'est aussi à la place de la Chose que Breton fait surgir l'amour fou. ¹⁹¹

Dient que Breton "fa sorgir l'*amour fou*" en "el lloc de la Cosa" –és a dir, el buit al voltant del qual s'instauren els desigs, "vide impénétrable, vacuole non contournable"¹⁹²–, Lacan apunta com la creació de l'*amour fou* constitueix una forma d'imaginar l'objecte inexistent que fonamenta l'existència, el buit al voltant del qual giren els desigs, com al voltant d'un "point d'aimantation", sense arribar-hi mai, puix que, com a objecte perdut, és inabastable, Altre absolut, ambigu i estranger. Segons la concepció de Breton l'amor és sempre una espera, una possibilitat, és doncs sempre inabastable en la seva totalitat. Tots els objectes del món prenen, així, el paper d'una notícia, d'un esdeveniment que apareix com a part de la Cosa.

L'*amour fou* és l'expressió d'una tensió, però també la creació d'aquesta tensió. Els mecanismes de coneixement i els mecanismes creatius s'hi entrellacen. La mitologia del "trouble", el trasbals incessantment renovat del desig es converteix en mite de l'amor. El llenguatge de l'amor, el formador del mite, gira constantment, com una constel·lació, al voltant del buit. I justament el caràcter inexistent, la impossibilitat d'arribar a la plenitud permet la creació i renovació constant del desig.

Girant al voltant d'aquest buit, buscat en el trasbals, travessat en la vivència del no-res de dada, els mecanismes creatius del surrealisme són sempre una aspiració. El llenguatge que es proposa posar en marxa el surrealisme és el que pugui contenir i provocar la mateixa impressió de descobriment, de xoc, de "seins plein" sobtat, que la descoberta sobtada del propi desig. Un llenguatge "convulsiu", o que, com el "point sublime", reculli tots els contraris.

La transformació dels mecanismes de la psicoanàlisi en mecanismes surrealistes té com a objectiu la

¹⁹¹ LACAN, J., *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, París, 1986, p. 183-184.

¹⁹² JULIEN, Ph., *Pour lire Jacques Lacan*, Seuil, París, p. 111.

creació d'aquest nou llenguatge. El surrealisme, jugant amb l'associació lliure i amb les formacions de l'inconscient descrites per Freud, és a dir, el somni, els lapsus, inventa gradualment mecanismes poètics, vistos també com a mitjans d'investigació. En aquesta invenció hi ha un vaivé constant entre l'abandó a l'escriptura, buscant l'aparició de l'inconscient, a la reflexió sobre aquest abandó en què s'intenta posar en pràctica de nou les associacions pròpies de la psicoanàlisi i descobrir altres nous mecanismes. Així, els surrealistes segueixen un procés que va de l'intent de crear una escriptura fora del control de la lògica a l'anàlisi dels procediments que es descobreixen en aquest procés i a la creació, una altra vegada, de nous mecanismes nascuts del procés mateix de l'anàlisi.

En primer lloc, l'escriptura automàtica, el relat de somnis, l'hipnotisme del "période des Sommeils"¹⁹³, els jocs surrealistes, l'humor, busquen l'aparició d'una clivella en el llenguatge que pugui conduir al desxiframent del desig. Són mecanismes orientats a colpir de manera paral·lela a l'atzar en la vida real. Però aquesta experimentació, que vol existir fora del control de la lògica i que fa del moment de l'escriptura un esdeveniment, un procés –segons els termes que utilitzarà també Embirikos–, s'acompanya també de l'anàlisi. El *Manifest del surrealisme*, escrit per acompanyar el text *Poisson soluble*, constitueix una explicació i anàlisi de l'escriptura automàtica. Posteriorment, el mètode de l'associació lliure pres de la psicoanàlisi passa de l'escriptura automàtica a l'anàlisi mateixa: a *Les Vases communicants* l'anàlisi associa el somni i els esdeveniments de la vida quotidiana; a *L'Amour fou*, l'atzar, l'escriptura i la vida; Dalí fa a *El mite tràgic de l'Àngelus de Millet*, seguint la lògica de la paranoia-crítica, l'anàlisi de l'obra d'art a partir de les reaccions subjectives. L'anàlisi esdevé també doncs un esdeveniment, una possibilitat no només d'explicació, sinó de descoberta. Però l'anàlisi pot tornar-se a convertir en mitjà de creació: Dalí inventa la paranoïa-crítica, per mitjà de la qual, a més d'assajar l'anàlisi de si mateix i de l'exterior, la transporta conscientment a la invenció.

Del descobriment del trasbals que ve de fora a la creació volguda del trasbals, en tots aquests tipus d'experimentació, els mecanismes de creació s'identifiquen amb els mecanismes del desig, i a la inversa. El poeta busca l'estat en què l'inconscient i la consciència poden estar en contacte. Fins a quin punt aquest contacte és volgut o no, fins a quin punt l'escriptor fa una tria conscient de les associacions, és difícil de saber. En tot cas, és clar com aquests mecanismes guarden entre si una relació de retroactivitat: l'escriptura suposa un descobriment inesperat per al subjecte que escriu, la seva anàlisi, que parteix també de mecanismes associatius, és de nou un descobriment, així com la

¹⁹³ Vide ALEXANDRIAN, S., *Le surréalisme et le rêve*, op. cit.

recreació volguda d'aquests mecanismes pot fer aflorar de nou una descoberta per a l'escriptor/artista i per al lector/espectador.

L'objectiu és, com en la psicoanàlisi, la recerca, més enllà del resultat estètic. El llenguatge esdevé un camp de coneixement. Breton i els surrealistes investiguen, a partir de Freud, la relació entre l'inconscient, el desig i el llenguatge com a obertura a l'alteritat. Com assenyala E. Roudinesco “l'expérience surréaliste met au jour, pour la première fois en France, une rencontre entre l'inconscient freudien, le langage et le décentrement du sujet”¹⁹⁴. Descobrir-ne el funcionament sembla equivaldre a descobrir el funcionament de l'inconscient. I descobrir el funcionament del llenguatge vol dir posar-ne en evidència, a més de l'existència de la “veu”, els mecanismes de combinació i significació en tots els àmbits.

Aquest és l'esperit que guia la transformació dels proverbis que operen Paul Éluard i Benjamin Péret a *152 proverbes mis au goût du jour* (1925) o que descobreixen les associacions humorístiques a partir del doble sentit de les paraules que explora B. Péret, i en grec principalment Engonópulos, tant en poesia com en prosa. Igual que els objectes descontextualitzats, aquestes paraules en un nou context, prenen un sentit diferent del corrent i convencional. La seva singularitat es posa de manifest. És el mateix esperit que fa que Breton intituli el seu llibre *L'Amour fou*, renovant la força d'una expressió convencional, fins i tot carregada d'“une bonne dose d'ironie”¹⁹⁵. Per a Breton la intensitat de l'amor que proposa l'expressió ja no és motiu d'ironia, per a Breton l'amor ha de ser literalment “amour fou”.

Malgrat l'aparença jocosa i innòcua, els jocs amb el llenguatge no són superficials. Descobrir els mecanismes del llenguatge és també descobrir una altra manera de representar el món i, per tant, de canviar-lo. Com ha demostrat Riffaterre, descobrint en l'arbitrari surrealista una altra estructura lingüística que porta a una altra representació del món, Breton proposa un capgirament de la noció de la mímesi. La representació canvia com a resultat de diverses cadenes associatives de significants amb significats incompatibles¹⁹⁶. D'aquí parteix també la tesi de Paule Plouvier, del nou

¹⁹⁴ ROUDINESCO, E., *Histoire de la psychanalyse en France, La bataille de cent ans*, Seuil, París, 1986, vol. II, p. 42.

¹⁹⁵ Expressió de G. Legrand, com assenyala M. Bonnet, a BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, vol. II, p. 1692: “Mais l'”amour fou”, à quoi le langage courant attache, comme le remarque Gérard Legrand, “une bonne dose d'ironie”, se voit ici célébré sans la moindre réserve.” A més de la reivindicació de la força literal de l'expressió popular, cal assenyalar que la bogeria en l'amor té una llarga història. En el *Fedre* de Plató, l'amor és justament un tipus de follia enviat pels déus. Properci, al seu torn, designava l'amor d'aquesta manera: “Scilicet insano nemo in amore videt” (Properci, II, XIV, 18).

¹⁹⁶ RIFATERRE, M., “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, dins de *La production du texte*, Seuil, París, 1979, p. 217-234.

sistema de representació, que anomena “pensament analògic”¹⁹⁷.

La poesia surrealista és una investigació profunda en el llenguatge amb la convicció que portarà a la revelació. El llenguatge és en si un mitjà de descobriment i d’invenció. Pren, com afirma M. Bonnet, un “poder heurístic” que pot fer advenir “un altra realitat”¹⁹⁸. Jugar amb les paraules és una possibilitat de canviar la vida:

La poésie n’aurait pour moi aucun intérêt si je ne m’attendais pas à ce qu’elle suggère à quelques-uns de mes amis et à moi-même une solution particulière du problème de notre vie.¹⁹⁹

La poesia constitueix una obertura a l’altre que respon a una recerca més àmplia, en espera de revelació i de l’encontre amb l’amor:

Le goût de l’aventure en tous les domaines était très loin de nous avoir quittés, je parle de l’aventure dans le langage aussi bien que de l’aventure dans la rue ou dans le rêve. Des ouvrages comme *Le Paysan de Paris* et *Nadja* rendent assez bien compte de ce climat mental où le goût d’errer est porté à ses extrêmes limites. Une quête ininterrompue s’y donne libre cours: il s’agit de voir, de révéler ce qui se cache sous les apparences. La rencontre imprévue qui tend toujours, explicitement ou non à prendre les traits d’une femme, marque la culmination de cette quête.²⁰⁰

L’obertura a les sorpreses de la poesia i del llenguatge s’identifica així a l’obertura a les sorpreses de l’amor. És una mateixa recerca i una mateixa creació. Podem parlar, en el surrealisme, d’una identificació de la poesia i l’amor com la que es troba en els precedents romàntics i en l’amor medieval dels trobadors, els quals identifiquen amor i “trobar”. Els mots ja no són només jocs avantgardistes. L’“espurna” que neix de la imatge i de la metàfora surrealista passa de l’estètica a un nivell existencial. A la “Introduction sur le peu de réalité”, les paraules ofereixen la possibilitat de canviar el món, no perquè canviïn de sentit, sinó per la manera com s’associen:

les mots (...) Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu’ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage. La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d’énonciation?²⁰¹

Tant l’obra poètica com la teòrica del surrealisme, i la recerca en el llenguatge i en la llengua que

¹⁹⁷ PLOUVIER, P., op. cit., *passim*.

¹⁹⁸ “Le langage poétique oppose au réel tel qu’il est donné un autre réel qu’il a le pouvoir de faire advenir.”, a la “notice” a “Les mots sans rides”, a BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 1312.

¹⁹⁹ “Réponse à une enquête”, 1922, a BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 267.

²⁰⁰ BRETON, A., *Entretiens*, Gallimard, Paris, 1969, p. 139.

²⁰¹ BRETON, A., *Introduction au discours sur le peu de réalité*, dins d’*Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 275-276.

s'hi desenvolupa, respon a aquesta aspiració de canviar la representació de món i el món mateix. El surrealisme es proposa violentar alhora els límits del llenguatge i els límits de la realitat, dotar els objectes i els encontres del món quotidià de capacitat subversiva que els infon el descobriment del desig. La imaginació que, segons Embirikos serà la “sacerdotessa fidel del nostre desig”²⁰², apareix en ordre invers respecte a la noció tradicional: amb la paraula poètica ja no es tracta de representar o d'expressar el desig, sinó de descobrir-lo, perquè ni el desig ni l'amor no existeixen si no són dits.

2.5. La dona surrealista i la revolució de l'amor

La imatge de la dona en el surrealisme es va fer portadora de la seva revolució. En ella es retroben l'aventura de la recerca i del descobriment, la voluntat d'unir la vida i la poesia, de canviar l'home i la societat i de trobar un nou llenguatge que sigui ell mateix un descobriment. “Dir” la dona és una manera de “dir” l'amor i de “dir” la poesia.

La dona té múltiples facetes dins del moviment surrealista. Les dones hi van tenir una part activa com a creadores (entre les quals la primera dona d'Embirikos, la poeta Matzi Hatzilazarou), cosa que va contribuir en la transformació de la seva imatge. Els textos surrealistes creen de cap a cap una imatge romàntica de la dona com “avenir de l'home”, l'ésser capaç de despertar l'amor i el revivament continu del desig, d'acostar el somni i la vida real. Com en els poetes provençals, és elevada a la categoria d'aspiració màxima. Contràriament a l'ideal dominant de dona burgesa del s. XX, és a dir, destinada a la família, la dona surrealista és, tal com ho expressa Breton en *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, la font d'un desig sense fi:

Dans le surréalisme, la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue.²⁰³

Són sorprenents, atractives, i les relacions que s'estableixen amb elles no responen a les convencions de la vida burgesa, sinó al desig i a l'amor. Són descrites com a molt belles –“cette

²⁰² EMBIRIKOS, A., *Οκτάνα (Oktana)*, Íkaros, Atenes, 1980, p. 40.

²⁰³ BRETON, A., *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Paris, 1972, p. 184.

femme était *scandaleusement* belle”²⁰⁴, diu Breton de J. Lamba–, però sobretot són dones lliures en els seus actes.

Aquestes dones “reals”, sorprenents i reveladores, a més del seu paper històric, formen també part de la literatura dels surrealistes, transformades ja en personatges i en figures imaginàries. El surrealisme va crear una imatge de la dona com a ésser que fa somiar, viure, crear i com a passarel·la cap al coneixement. La seva bellesa té a veure amb el “meravellós”, la bellesa del que és capaç de “remoure la sensibilitat”, provocar el trasbals i la desestabilització del jo. Ja en les seves primeres obres, anteriors a *L’Amour Fou*, com *Poisson Soluble*, l’obra editada juntament amb el *Manifest* de 1924, Breton relaciona el meravellós amb la dona:

De très loin, de si haut, de là où l’on n’est pas sûr de revenir, ils lancent le merveilleux lasso fait de deux bras de femme.²⁰⁵

En la seva representació en la literatura, ella i el seu cos esdevenen el lloc de totes les metàfores, de tot coneixement. La poesia estableix relacions inesperades entre ella i el món. Descobreix el cos de la dona, alhora que el construeix com un objecte de desig, com en aquest poema d’Eluard:

Amoureuse au secret derrière ton sourire
Toute nue les mots d’amour
Découvrent tes seins et ton cou
Et tes hanches et tes paupières
Découvrent toutes les caresses
Pour que les baisers dans tes yeux
Ne montrent que toi tout entière²⁰⁶

La llengua poètica s’aboca a la recerca del cos femení. Les paraules, pel seu poder evocador, per la distància que instauren respecte a l’inassolible de la seva presència, hi inscriuen el desig. És així com en el procés mateix d’escriptura es descobreix alhora el cos de la dona i el desig del poeta. “L’Union libre” (1931), el cèlebre poema de Breton que fa del cos de la dona una font de imatges, remet també a aquest poder heurístic de les paraules i de la imaginació.

L’altre, la dona, esdevé doncs dipositària de totes les aspiracions del poeta surrealista. És vista com

²⁰⁴ BRETON, A., *L’Amour fou*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 713.

²⁰⁵ BRETON, A., *Poisson soluble*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 358.

²⁰⁶ ELUARD, P., *L’amour la poésie*, dins d’ ELUARD, P., *Oeuvres Complètes*, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1968, p. 235.

un pont envers el coneixement de si, del món, del tot. És la que porta el xoc desitjat pel poeta, el que espera que el descentri de la realitat, que li faci sentir “l'aigrette du vent au tempes” com deia Breton. En aquest sentit, tant en els tipus de dona que projecten com en la narració de l'encontre amb ella participen alhora de l'ideal i del temor que inspira aquest coneixement.

Les figures que poblen l'imaginari surrealista transporten emocions prou fortes per portar el trasbals al poeta. A l'hora de representar-la, els surrealistes recorren a imatges extremes, mirall del meravellament que els provoca així com de la revolució (exterior i interior) que n'esperen. Així, reprenen tant els tipus de la dona perillosa i sobrenatural del romanticisme –per exemple els súcubes, les vampiresses–, com els tipus subversius i extrems del món que els envolta. La dona-esfinx, per exemple, que introdueix l'element irracional en el món de la lògica, és el primer tipus que esmenta Alexandrian en la seva tipologia de la dona que atrau el poeta a la recerca del meravellós. Igualment s'hi relacionen la fada, la quimera, figures irresistibles que empenyien l'home cap a un món desconegut.²⁰⁷

Com en la poesia romàntica i simbolista, la dona s'identifica amb la nit i amb l'irracional. Breton troba els primers models en les imatges de Gustave Moreau, de tal manera que, com assenyala M. Bonnet, porta la marca de la màgia i el misteri:

Dès ce temps, s'est imposée à lui une certaine image de la femme qui porte la marque de l'époque, femme-magicienne, femme-fée, mystérieuse mais de chair désirable, celle qui dans la suite des années, s'incarnera, au sens littéral du terme, sous diverses formes.²⁰⁸

La imatge de la dona s'insereix així en el terreny de l'estrany i inquietant.

Alhora, noves icones del món modern en recullen el vessant místic, es fusionen amb la dona romàntica i hi afegixen la nova visió de la sexualitat, com per exemple, la Musidora, la criminal en “maillot” de què parla Louis Aragon:

Ce qui nous attirait, c'était tout ce dont nous privait une morale imposée, le luxe, les fêtes, le grand orchestre des vices, l'image de la femme aussi, mais héroïsée, sacrée aventurière. Il y a un document précis de cet état d'esprit, c'est à lui que je veux en venir. L'idée que tout une génération se fit du monde se forma au cinéma, et c'est un film qui la résume, un feuilleton. Une jeunesse tomba tout entière amoureuse de Musidora, dans *Les Vampires*.²⁰⁹

²⁰⁷ ALEXANDRIAN, S., *Les libérateurs de l'amour*, op. cit.

²⁰⁸ BONNET, M., *André Breton...*, op. cit., p. 41.

²⁰⁹ ARAGON, L., “Les Vampires”, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie annotée et préfacée par M. Dachy, à partir du manuscrit original inédit de 1923, Digraphe, Gallimard, Paris, 1994, p. 7.

La seva “mitologia moderna”²¹⁰ s'enriqueix de figures que amenacen la lògica i la moral, com Viollette Noizière, que havia assassinat el seu pare perquè aquest l’havia violada, o com les histèriques. Les convulsions de les histèriques, especialment, són exaltades pel seu valor com a manifestació de la sexualitat.

Un altre imatge represa i altament desenvolupada pels surrealistes és el de la “femme-enfant”, que Wittels havia utilitzat ja en la seva biografia de Freud.²¹¹ N’és una imatge la famosa “poupée” de Bellmer: recuperant nines de la seva infància, amb els membres separats, en confecciona una sèrie en què els membres del cos s'articulen segons el desig, com un joc eròtic. Dalí desenvolupa el concepte i també Breton, a *Arcane 17*, influenciat per la seva relació amb Elisa. Alexandrian destaca la capacitat de la femme-enfant per evocar totes aquelles característiques de la infantesa que admiraven els surrealistes, l’anarquia, innocència, capacitat per meravellar-se.²¹² La “femme-enfant” no és només una dona jove. Designa la dona que conserva, a qualsevol edat, el desig del “pervers polimorf” freudià que correspon al desig infantil. La “femme-enfant” té el poder de seducció que es desprèn del desig sexual sense límits.

En la figura de la dona hi ha constantment, doncs, un valor subversiu. Representa els valors que fins llavors havien estat deixats de banda en la societat. La seva no és una imatge clàssica i calma. Apareix com l'extrem del desig, l'aventura vers l'experiència de límits que persegueix el poeta. En les fotografies de Man Ray, apareix en actitud subversiva, o en una atmosfera estranya, en què ella és la protagonista, mentre que en la pintura de Paul Delvaux la dona, nua, llunyana i absent, és un ésser d’estranya bellesa immersa en una representació del món oníric.

Aquestes figures tenen el poder de captivar el poeta i d'acompanyar-lo en la seva revolució. La fascinació que provoquen no està exempta, però, de l’ambivalència intrínseca a l’alteritat, que converteix l’objecte d’amor en quelcom idealitzat, com un miratge, i alhora perillós i temut. Per a Dalí, per exemple, la dona pot ser una imatge de terror, amb els membres esquarterats, que denuncia una por a la sexualitat. Hi ha una dona partida, una “célébration continue et passionnée des parties du corps dans la poésie baroque et surréaliste”²¹³, entre el dolor i el plaer del cos. I la dona és també un objecte de dol, com en Eluard, separat de Gala, o en els poemes de Robert Desnos dedicats *À la mystérieuse*.

²¹⁰ Expressió de Breton en l’article “Giorgio de Chirico”, BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 251.

²¹¹ WITTELS, F., *Freud. L’homme, la doctrine, l’école*, Alcan, París, 1925.

²¹² ALEXANDRIAN, S., op. cit.

²¹³ CAWS, M.-A., “Regardez-les regarder, Breton-Tzara”, *Mélusine*, 17, *Chassé-Croisé. Tzara-Breton*, 1997, p.185.

La creació d'aquestes figures altament atractives conflueix amb l'atzar de la “mitologia del trouble” en el moment de “la rencontre”. L'imaginari surrealista hi reconeix el xoc, el trasbals buscat, que en fan el moment clau de la revelació. La màgia d'aquest moment i el sentiment de revelació que l'acompanya converteixen la dona en una missatgera del desig. Esdevé “la femme qui prenait la forme du désir”, segons les paraules d'Aragon a *Le Paysan de Paris*.²¹⁴ En l'encontre, l'atzar, guia de les investigacions surrealistes, s'hi manifesta plenament, i amb ell la possibilitat de fer trontollar la percepció racional de la realitat. Buscant-ne el sentit, Breton i Eluard van llançar l'enquesta sobre l'“encontre capital”, amb aquesta pregunta:

Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie? -Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit? Du nécessaire?²¹⁵

L'encontre és part integrant del descobriment i de la teorització de l'atzar objectiu. Segons Breton mateix la qüestió gira en torn de com el món exterior es troba, gràcies a l'atzar, en coincidència amb la finalitat interna, subjectiva, que no és sinó la del desig:

Le hasard ayant été défini comme la “rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne”, il s'agit de savoir si une certaine espèce de “rencontre” –ici la rencontre capitale, c'est-à-dire par définition la rencontre subjectivée à l'extrême- peut être envisagée sous l'angle du hasard sans que cela entraîne immédiatement de pétition de principe.²¹⁶

En els escrits de Breton, l'encontre està marcat precisament per aquesta coincidència, que canvia l'estatut del subjectiu i l'objectiu, i que esdevé una de les constants de l'amor viscut en el surrealisme:

C'est seulement par la mise en évidence du rapport étroit qui lie ces deux termes, le réel, l'imaginatif, que j'espère porter un coup nouveau à la distinction, qui me paraît de plus en plus mal fondée, du subjectif et de l'objectif. C'est seulement de la méditation qu'on peut faire porter sur ce rapport que je demande si l'idée de causalité ne sort pas complètement hagarde. C'est seulement, enfin, par le soulignement de la coïncidence continue, parfaite, de deux séries de faits tenues, jusqu'à nouvel ordre, pour rigoureusement indépendantes, que j'entends justifier et préconiser, toujours plus électivement, le *comportement lyrique* tel qu'il s'impose à tout être, ne serait-ce qu'une heure durant dans l'amour et tel qu'a tenté de le systématiser, à toutes fins de divination possibles, le surréalisme.²¹⁷

²¹⁴ ARAGON, L., *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1988, p.150.

²¹⁵ BRETON, A., *L'Amour fou*, dins de BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol.II, p. 688. Embirikos va rebre també, entre d'altres, les preguntes d'aquesta enquesta. Vide SIGALAS, N., op. cit., p. 91.

²¹⁶ BRETON, A., op. cit., p. 689.

²¹⁷ op. cit., p. 722.

D'aquí neix la sensació de reconeixement que revesteix la dona en l'encontre. L'aparició de J. Lamba, tal com és narrada a *L'Amour fou*, dota à rebours de valor profètic el poema "Tournesol", publicat anys abans. A *Arcane 17*, el mateix reconeixement és proclamat obertament:

en te voyant la première fois c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue.²¹⁸

El reconeixement de l'altre en fa néixer la imatge anticipada, que coincideix amb la imatge del desig. El jo es reconeix en l'altre, hi reconeix el propi desig, tal com suggereix Benjamin Péret definint l' "amour sublime":

dans l'amour sublime la nature de l'objet aimé est soudain reconnue par le sujet, en réponse directe à un désir qui attendait seulement l'apparition de son objet pour devenir impérieux.²¹⁹

La dona és l'altre que sacseja el jo. A *L'Amour fou*, l'encontre ve a portar a Breton de "mes nouvelles". I com suggerirà Aragon respecte a Elsa, és el camí per al coneixement de la realitat:

je vois par tes yeux le monde²²⁰

La dona, forma del desig i musa, erotitza el món, en transforma els signes. És ella mateixa l'atzar objectiu i la revelació. Així li diu Breton, suggerint que el que compta no és el contingut que és revelat sinó el procés de desestabilització que inicia:

Quand la sort t'a portée à ma rencontre, la plus grande ombre était en moi et je puis dire que c'est en moi que cette fenêtre s'est ouverte. La révélation que tu m'apportais, avant de savoir même en quoi elle pouvait consister, j'ai su que c'était une révélation. J'ai compris à te voir apparaître, à entendre tes premières paroles que, dans un certain cours désespéré, vertigineux et sans frein des pensées où il arrive que la machine mentale est si fortement lancée qu'elle *quitte la piste*, j'avais dû toucher à l'un de ces pôles qui restent généralement hors d'atteinte, actionner par hasard cette sonnerie cachée qui appelle les *secours extraordinaires*.²²¹

La revelació que porta la dona és la que permet concebre l'encontre amorós com a "culminació" de tota "recerca" i fundar l'amor en "la reconnaissance impérieuse de la vérité, de *notre vérité* "dans une âme et dans un corps"". I perquè sigui possible, en l'"amour fou" es persegueix la creació

²¹⁸ BRETON, A., *Arcane 17*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, vol. III, p. 46.

²¹⁹ PÉRET, B., op. cit., p. 10.

²²⁰ ARAGON, L., *Les yeux d'Elsa*, Collection "P.S.", Seghers, Paris, 1942.

²²¹ BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 71.

contínua de l'espai del desig. L'amor és l'impossible continuum del desig. Hi ha una obertura a l'Altre de la dona paral·lel a l'obertura a l'Altre de la llengua. Vénen per dir el que no s'espera el poeta.

Quan la dona s'identifica amb la veu poètica recull tots els ideals de la revolució i els de la recerca en la vida i en la poesia, tots els atributs del surrealisme. Així, per exemple, a la portada del núm. 9-10 de *La Révolution Surréaliste*, el 1927, apareix sota el títol “écriture automatique” un fotomuntatge amb una dona, pentinada i maquillada a la moda de l'època, que escriu amb els ulls girats enlaire sense mirar el paper. Aquesta imatge no podria ser més explícita quant a la situació de la dona, mediatitzadora de la veu, del murmuri. És la porta del descobriment del desig i del llenguatge. Igual que l'escriptura automàtica, la dona és la font dels secrets. És l'expressió absoluta del “trouble”, el trasbals revelador que espera el poeta.

Igualment, força anys més tard, a *Arcane 17*, després d'una segona guerra encara més destructora que la primera, s'identifica amb la recerca del nou llenguatge surrealista. Breton aposta per la necessitat en l'art del llenguatge de la feminitat:

L'heure n'est plus, dis-je, de s'en tenir sur ce point à des velléités, à des concessions plus ou moins honteuses mais bien de se prononcer en art sans équivoque contre l'homme et pour la femme, de déchoir l'homme d'un pouvoir dont il est suffisamment établi qu'il a mésusé, pour remettre ce pouvoir entre les mains de la femme, de débouter l'homme de toutes ses instances tant que la femme ne sera pas parvenue à reprendre de ce pouvoir sa part équitable et cela non plus dans l'art mais dans la vie.²²²

A aquesta dona sota múltiples facetes, subversiva i reveladora, és a qui Breton dirigeix l'“amour fou”. En Breton es tracta d'una revolució en la literatura i en la vida. Tant la dona real com la de la literatura esdevenen una dona idealitzada, un ésser desitjat, enyorat, present i absent, font de totes les metàfores i del mateix llenguatge. El desig de l'aparició de la dona, real o imaginària, es converteix en l'instigador de totes les recerques.

²²² BRETON, A., op. cit., p. 65-66. Per al llenguatge de la feminitat vide PLOUVIER, P., op. cit., p. 177-190.

2.6. Algunes conclusions i noves qüestions

En la seva revolució els surrealistes van voler revelar el sentit veritable, original, amagat, de l'amor. Però en aquesta revelació es crea una nova mitologia: la noció d'atzar hi ocupa un lloc preeminent, com a moment revelador per excel·lència, ja sigui l'atzar amb què parlen les paraules d'un poema o el que porta el poeta a l'encontre de la dona. Amb aquesta vivència el poeta surrealista s'obre a un descobriment del valor eròtic de qualsevol objecte del món i també al descobriment de l'ambivalència que recobreix el propi eros, així com del buit al voltant del qual gira tota recerca i creació. En l'*amour fou* es tracta de violentar el jo, perquè neixi aquesta sensació de “revelació” que fa que el jo es descobreixi a si mateix en l’“amor”.

André Breton va crear, d'una banda, un pensament sobre l'amor que uneix el pensament vital amb el pensament sobre la literatura i, de l'altra, una figura de la dona –de l'Altre com a manca- sota mil cares que fossin sempre subversives. Per a Breton l'amor i la dona prenen forma per la seva capacitat mateixa de crear, entès com a possibilitat de descobrir la pròpia subjectivitat, l'inconscient, i tot el que queda amagat i desconegut.

L'aparició del surrealisme a Grècia el 1935 és contemporània de la problemàtica sobre l'atzar, l'encontre i el paper de la subjectivitat que Breton desenvolupa a *Les Vases Communicants* (1932) i *L'Amour Fou* (1937), cinc dels set capítols del qual han estat publicats a les revistes *Minotaure* i *Documents 34* a partir de 1933. Es tracta de qüestions que ja s'anuncien a *Nadja*, (1928), el gran llibre dedicat a l'encontre, i als *Manifestos*, en què es descriuen les recerques del surrealisme en el camp de la subjectivitat. Fins a quin punt, però, es reflecteix o es desenvolupa aquesta problemàtica en els nostres autors?

Per als surrealistes grecs l'amor és integrador, reuneix tots els fenòmens que es poden reunir sota el nom d' “eros” i “agape”, i constitueix una revelació, comparable a la de l'atzar objectiu de Breton, que pot provenir tant de l'amor, com de la poesia com de qualsevol objecte del món. Així doncs, en aquests poetes, atents a la “veu” surrealista, quines formes pren l'amor? Com es relaciona amb aquest sentiment de revelació? I amb la seva poètica?

PART II: LA CONSTRUCCIÓ D'UNA POÈTICA DE L'AMOR EN EMBIRIKOS I EN ENGONÓPULOS

1. Introducció: L'Amor, descobriment i recerca, en la poètica d'Embirikos i d'Engonópulos

Μάχομαι δια την απόλυτη ελευθερία της σκέψης και της ζωής. Μάχομαι δια την απελευθέρωσιν του έρωτα.²²³

Lluito per la llibertat absoluta del pensament i de la vida. Lluito per l'alliberació de l'amor.

Amb aquestes dues frases breus i precises, pronunciades en la famosa entrevista a Andromachi Skarpalezou, el 1967 Embirikos declara els objectius de la seva lluita. En el context dels anys 60, la lluita per l'alliberació de l'eros pot semblar formar part amb tota naturalitat dels moviments per l'alliberació sexual. El punt de partida d'Embirikos és, però, el surrealisme i això vol dir una revolució a tots els nivells, amb l'objectiu de canviar el món, partint de l'exploració del continent interior. És a dir, per a Embirikos no es tracta d'alliberar les normes i la societat per tal d'alliberar la sexualitat, sinó d'alliberar l'eros, amb totes les implicacions psíquiques que això comporta, per tal de canviar la societat. Embirikos hauria pogut perfectament parlar d'alliberar la “σεξουαλικότητα” o fins i tot la “φυλετικότητα”, tal com tradueix ell mateix “sexualité” en la llista de vocabulari de la psicoanàlisi elaborada per a ús propi²²⁴. Dient “eros” ho lliga a la recerca que persegueix en tota la seva obra: lligar la corporalitat del desig sexual amb la recerca en la psique i la seva relació a l'amor en el sentit d'“attachement” a una altre ésser de Breton. La lluita d'Embirikos pren cos tant en la construcció de la utopia –la ciutat de l'amor lliure descrita a “No Brasília, sinó Oktana” i en la visió de Jules Verne a *El Gran Oriental*– com en la seva recerca poètica. L'alliberació de l'amor està lligada a l'alliberació de l'esperit, que passa al seu torn per la paraula.

A *El Gran Oriental*, al moment de la gran tempesta, el narrador descriu el treball dels fogners “a les entranyes” del vaixell i els adreça una salutació. Es presenta com a escriptor d'una obra sobre la “Vida i l'Amor”, que és possible gràcies als anys invertits en la investigació en “les entranyes en la

²²³ “Entrevista a Andromachi Skarpalezou”, op. cit., p.13.

²²⁴ EMBIRIKOS, A., *Μία περίπτωση ιδεοψυχαναγκαστικής νευρώσεως με πρόωρες εκσπερματώσεις και άλλα ψυχαναλυτικά κείμενα (Un cas de neurosi obsessiva amb ejaculacions precoces” i altres textos psicoanalítics)*, ed. a cura de G. Kourias, epíleg de Th. Tzavaras, traduccions del francès d'A. Sideri, Agra, Atenes, 2001, p. 279.

“ψυχή” (“ànima” ο “psique”) de l'home”:

Ἔτσι ἐπάλαιαν εἰς τὰ ἐγκάτα τοῦ ωραίου πλοίου οἱ θερμασταὶ τοῦ. Ὁ γράφων τὰς γραμμάς αὐτάς καὶ τὸ βαρυσήμαντον τοῦτο περὶ Ζωῆς καὶ Ἐρωτος βιβλίον, ποῦ δύναται νὰ ονομασθῆ, ὡσαύτως, βιβλίον τοῦ Ὑψους καὶ τοῦ Βάθους, ἔχων κάποτε ἐργασθεῖ, ἐπὶ τινὰς ἡμέρας, εἰς μέγα βάθος τῆς γῆς, ὡς ἀπλοῦς λιγνιτωρύχος ἐν Εὐβοίᾳ, καὶ ἔχων ἐργασθεῖ ἐπὶ δώδεκα συναπτά ἐτη, ὡς εὐσυνειδήτος ἐρευνητῆς τῶν ἐγκάτων τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου, ὥστε νὰ εἶναι εἰς θέσιν νὰ γνωρίζῃ ὄχι μόνον τὴν πάλιν καὶ τὰς ἐκφάνσεις τῶν φωτεινῶν ἐπιφανειῶν, ἀλλὰ καὶ τὰς ἀποκρύφους δυνάμεις καὶ τὰς μυχίας λειτουργίας τῶν σκοτεινῶν ἐγκάτων, ἀπ' ὅπου ἐκπορεύονται, ἢ ἐξορύσσονται, με κόπους καὶ θριάμβους, ὁ ἀνθραξ, ἡ λάβα, ὁ χρυσός, ὁ σπόρος, τὸ νερό, ὁ κραδασμός, ὁ λυρισμός, τὸ σπέρμα, τουτέστιν ὅλοι οἱ θησαυροὶ τῆς Οἰκουμένης.²²⁵

Així lluitaven en les entranyes del bell vaixell els seus fogoners. L'escriptor d'aquestes línies i d'aquest llibre transcendental sobre la Vida i l'Amor, havent treballat fa temps, durant alguns dies, en una gran profunditat de la terra, com a simple miner de lignit, a Eubea, i havent treballat durant dotze anys seguits, com a investigador a consciència de les entranyes de l'ànima humana, de tal manera que pot conèixer la lluita i les manifestacions de les superfícies lluminoses, així com les forces ocultes i els funcionaments més íntims de les fosques entranyes, d'on procedeixen, o són extrets, amb esforços i triomfs, el carbó, la lava, l'or, la semença, l'aigua, la convulsió, el lirisme, l'esperma, és a dir, tots els tresors de l'Univers.

Per a l'extracció dels “tresors de l'Univers” Embirikos posa en paral·lel dos verbs molt significatius: diu “ἐκπορεύονται, ἢ ἐξορύσσονται” (“emanen, o són extrets”). El segon és el que s'aplica a l'extracció dels minerals de les mines. El primer s'utilitza sobretot en els textos sagrats, i molt significativament en la tradició de l'origen de l'Esperit Sant. Per als ortodoxos, “τὸ Ἅγιο πνεῦμα ἐκπορεύεται ἀπὸ τὸν Πατέρα”, és a dir, “l'Esperit Sant procedeix del Pare”. En el credo niceno-constantinopolita (catòlic) es diu en canvi que “l'Esperit Sant procedeix del Pare i del Fill”. Aquesta diferència ha fet que el verb fos lligat en la consciència dels grecs al context religiós i litúrgic.

Entre aquests tresors que procedeixen de l'ànima, a més dels minerals i de la semença i l'aigua, necessaris per al creixement i la vida, hi ha també el “κραδασμός” (“la convulsió”), referència a les més fortes emocions, el “λυρισμός” (“lirisme”), és a dir, la poesia, tant en la vida com en l'escriptura, i “τὸ σπέρμα” (“l'esperma”), que en Embirikos té un sentit tant simbòlic com literal i corporal.

Aquest lligam entre l'ànima, el cos i la paraula recorre tota la seva obra. Igual que el lligam entre l'alliberació dels costums amb l'alliberació més íntima, lligada a la psique. A “Els horitzons”, per exemple, parla d'una “visibilitat” que cal llegir en tots aquests nivells:

Τὰ πάντα ἔχουν τὸν λόγον τους, τὴν σημασία τους καὶ τὴν συνάρτησίν τους. Μόνο ποῦ δὲν τα βλέπουν πάντοτε οἱ ἀνθρώποι καὶ μάλιστα πολὺ συχνά δὲν θέλουν ἢ φοβοῦνται νὰ τα δοῦνε.

²²⁵ EMBIRIKOS, A., *Ὁ Μέγας Ανατολικός (El Gran Oriental)*, en 8 vols., a cura de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 1990-1992, vol. 6, p. 206-207.

Ωστόσο υπάρχει ορατότης –λευκή ορατότης, διολίσθησις έργου ελεύθερου στο βάθος ενός παλατιού ή μιας καλύβας και ιδού που πάλονται οι παλμοί της συνουσίας τόσο εντός, όσον και εκτός του γάμου, εκεί που κάποτε κατόκει ένας μισάνθρωπος ή ένας δημεργέτης.²²⁶

Totes les coses tenen la seva raó, el seu significat i la seva interrelació. Només que no sempre ho veuen els homes i, de fet, molt sovint no volen o tenen por de veure-ho.

Tanmateix hi ha visibilitat –blanca visibilitat, una relliscada d’una obra lliure al fons d’un palau o d’una cabana i vet aquí que bateguen els batecs del coit tant dins com fora del matrimoni, allà on abans vivia un misantrop o un agitador.

Embirikos es refereix a una visibilitat tant del desig amagat des d’un punt de vista social –tal com apareix en el segon paràgraf- com del que forma part de l’essència de les coses –com sembla suggerir en el primer paràgraf. Escriure, dir, fer literatura, en definitiva, és també fer visible i descobrir.

La necessitat de “veure” i “deixar-se veure” recorre i s’intensifica al llarg de l’obra embiriquiana. A la ciutat futura de “La calor”, per exemple, hi ha:

Με κήπους ανεξιχνίαστους σε ωρισμένες ώρες
Όπου εμφωλεύει το μυστήριο
Όπου φρικιούν τα άνθη
Όπου κάποιος που κρύπτεται αισθάνεται την ανάγκη να φανερωθή και να αναπνεύση²²⁷

Amb jardins inescrutables en determinades hores
On nia el misteri
On s’esborronen les flors
On algú que s’amaga sent la necessitat de deixar-se veure i de respirar

A “La fluïditat de les aigües”, en el mateix recull, *Totes les generacions o l’avui com a demà i com a ahir*, se’ns diu que els “mestres de l’amor” ja no cal que romanguin amagats:

Ω πώς λοιπόν να μείνουνε κρυμμένοι
Οι τηλαυγείς διδάχοι της αγάπης
Αφού είναι έτοιμοι προς εξόρμησιν
Αφού είναι έτοιμοι προς συνουσίαν²²⁸

Com podrien, doncs, romandre amagats
els mestres radiants de l’amor
puix que estan a punt per a l’impuls
puix que estan a punt per al coit

²²⁶ EMBIRIKOS, A., “Οι ορίζοντες” (“Els horitzons”), *Nea Syntéleia*, 1-2, 2004, p. 17.

²²⁷ EMBIRIKOS, A., *Αι Γεναί πάσαι ή Η σήμερον ως αυριον και ως χθες*, (*Totes les generacions o L’avui com a demà i com a ahir*), a cura de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 1984, p. 29.

²²⁸ op. cit., p. 59.

Embirikos col·loca en posicions paral·leles a final de vers l'amor (“αγάπη”), l'impuls (“εξόρμησις”) i el coit (“συνουσία”), paral·lelisme que ens porta a la síntesi de desig i amor de l' “amour fou” de Breton.

L'amor que vol alliberar i que conforma la seva utopia és fruit d'aquesta síntesi, la mateixa síntesi que apareix al poema “presurrealista” d'Embirikos “La visió de Bogiati com un paisatge en moviment”. Després d'un seguit d'evocacions eròtiques i sexuals, Embirikos hi evoca l'anhel de trobar una dona amb qui compartir alhora el “plaer” i la “solidaritat humana”:

Α, να' ταν η Λαίδη Τσάτερλεϋ εδώ
Η κάποια άλλη συμπαθητική σε με γυναίκα
Που να με καταλαβαίνει σε όλα
Και να' ναι έτοιμη να μοιρασθή μαζί μου
Την ηδονή, την τρυφερότητα και την ανθρώπινη αλληλεγγύη
Σε σύνθεση ουσιαστικής και σύντονης αγάπης.²²⁹

Ah, si fos aquí Lady Chatterley
o alguna altra dona simpàtica envers mi
que em compregui en tot
i que estigui a punt per compartir amb mi
el plaer, la tendresa i la solidaritat humana
en una síntesi d'amor substancial i perseverant.

En la insistència en l'“αγάπη” hi ha potser una influència de Tolstoi, que llegia amb devoció en aquesta època, i en la idea de “solidaritat” una influència dels ideals comunistes que abraçava en aquell moment Embirikos. Posteriorment, al *Gran Oriental* i a *Totes les generacions*, atacarà l'“αγάπη” cristià com a “amor impotent”, però lloarà, en canvi, l'“agapi” acompanyat d'erotas en la utopia d'*Oktana*.

Aquest desig d'amor que apareix en l'Embirikos presurrealista es transforma en una recerca en tota la seva obra. No només parlant d'“eros”, sinó també d'“agapi”, Embirikos aspira a la utopia d'un món de plenitud amorosa, que s'identifica amb una plenitud de la sexualitat i dels seus plaers. El punt de partida és l'exploració interior a través de l'escriptura, el que anomenarà ell mateix “procés d'exteriorització”. I d'aquí parteixen la seva erotització del món i la persecució del triomf de la vida en la seva obra. La llengua d'Embirikos porta del xoc d'*Alts forns*, amb les associacions inesperades viscudes com una forma de coneixement, a una poesia dels plaers amb una voluntat explícita de

²²⁹ EMBIRIKOS, A., 1934. *Προϊστορία ή Καταγωγή (1934. Prehistòria o Origen)*, introducció i edició de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2014, p. 128-129.

transformar –amb les paraules, les imatges, les associacions– qualsevol element de la realitat en una manifestació del plaer. L'erotització del món, que comparteix amb el surrealisme, esdevé una visió del món que fa alternar la presència d'un desig voluptuós –palpitant a cada línia, a l'espera de l'epifania de l'amor– amb les imatges de violència i de mort, que inclou aquest mateix amor, i una visió de la plenitud sexual viscuda com una revelació.

Si Embirikos lluita per “l'alliberació de l'amor”, Engonópulos el 1981 explica l'origen del surrealisme a partir de la reacció a la lògica que té lloc en el romanticisme alemany i la introducció del somni i de les emocions en el pensament, cosa que el porta a definir així el moviment:

Ο υπερρεαλισμός είναι η νομιμοποίηση της επιθυμίας.

El surrealisme és la legitimació del desig.

És el reconeixement del desig en l'art, l'escriptura i el pensament, i també en la vida. Com continua unes línies més avall:

Πρέπει να κάνουμε αυτό που ποθούμε (...) αυτό που αγαπάμε! Δεν υπάρχει τίποτ'άλλο στη ζωή, για να μας οδηγήσει, πάρεξ η αγάπη...

Cal que fem allò que desitgem (...) allò que estimem! No hi ha res en la vida, que ens pugui guiar, tret de l'amor...²³⁰

Engonópulos parla en aquest text d' “agapi”. El context li pot donar un marc molt general. “Allò que estimem” pot ser qualsevol cosa. El fet d'unir els verbs “desitjar” i “estimar” li dóna, en canvi, una nova intensitat.

Engonópulos, sobretot a l'última obra, *A la vall dels rosers*, utilitzarà “αγάπη” també amb un sentit més general, oposat al “mal”, com a puntal de lluita social. Per exemple al primer poema del recull, “L'experiència”, en què diu, parlant del llop:

Ναν του βάλουμε μια σειρά λαμπερά άστρα –κοσμητικά- στο μέτωπο και ν'αντικαταστήσουμε, μέσα στην καρδιά του, το μίσος του προς τους ανθρώπους με την φλογερή αγάπη προς αυτούς²³¹

²³⁰ “Νίκος Εγγονόπουλος: Μια αποκαλυπτική συνέντευξη με τον ποιητή και ζωγράφο του σουρρεαλισμού” (“Nikos Engonópulos: una entrevista reveladora amb el poeta i pintor del surrealisme”), *IKON*, estiu de 1981, reeditat a ENGONÓPULOS, N., *Οι αγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά... Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες, (Els àngels del paradís parlen en grec...Entrevistes, escolis i opinions)*, a cura de G. Kentrotis, Ύpsilon/Vivlia, Atenes, 1999, p. 162.

²³¹ ENGONÓPULOS, N., *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες, με είκοσι έγχρωμους πίνακες (A la vall dels rosers, amb vint quadres en color)*, Íkaros, Atenes, 1992, p. 11.

posar-li una filera d'astres brillants –ornamentals- al front i substituir, en el seu cor, el seu odi envers els homes per l'amor fervent per ells

En altres poemes del mateix recull, aquest “amor” més general apareix al costat de la figura de la dona, com a “Súplica”, en què l'exhortació comença en una posició d'adoració dels peus blancs d'una figura femenina:

Ένας τροχός, ένα αλέτρι, αστέρια, κι' αρχίζουν τα θαύματα και τα μάγια της νύχτας. Με τα χείλια κολλημένα στ'άσπρα της πόδια, στοχάσου καλά, λέγε μέσα σου πως δε θα πάμης ποτέ να ελπίζης, πως δε θα πάμης ποτέ να πιστεύης, πως δε θα πάμης ποτέ να ικετεύης, πως δε θα πάμης ποτέ να επιστρατέμης όλη την αγάπη, που έχεις μέσα σου κρυμμένη, ενάντια στις δυνάμεις του κακού.²³²

Una roda, una arada, estels, i comencen els miracles i la màgia de la nit. Amb els llavis enganxats als seus peus blancs, reflexiona bé, digue't dins teu que no deixaràs mai d'esperar, no deixaràs mai de creure, no deixaràs mai de suplicar, no deixaràs mais de convocar tot el teu amor, que tens dins teu amagat, contra les forces del mal.

Engonópulos probablement no separaria els dos tipus d'amor, tot prové (com també en la interpretació de l'amor per Freud) d'una mateixa passió. Engonópulos parla, per exemple, dels “turments de l'amor” (“τα βάσανα της αγάπης”), que no poden ser sinó els de l'amor-passió.

De fet, al llarg de les seves dues primeres obres, les considerades més fidels al surrealisme, la paraula “erotas” no apareix sinó una sola vegada, en l'expressió “dels grans llits amplíssims de l'amor” (“των μεγάλων πλατιών κρεβατιών του έρωτα”²³³). Però malgrat no dir la paraula, l'amor-passió és pertot. A “Benzina”, un ocell sent per una figura femenina que no coneixem “una passió/ culpable”²³⁴. A “Fatxenderies sota la pluja” el poeta, després de comparar la noia morta estimada amb un ciclamen, fa aquesta exhortació:

ας βουρτσίσουμε τα λασπωμένα πανταλόνια μας
ας θίξουμε τις άρπες των φρεάτων
ας οδηγήσουμε τους γύφτους προς τη θάλασσα
ας δρέψουμε τα στήθη
των ευμορφότερων μας
κοριτσιώνε²³⁵

raspалlem-nos els pantalons enfangats
abordem les arpes freàtiques
duguem els gitanos al mar

²³² op. cit., p. 25.

²³³ ENGONÓPULOS, N., *Ποιήματα (Poemes)*, Atenes, 1999, p.133.

²³⁴ op. cit., p. 18.

²³⁵ op. cit., p. 26.

seguem els pits
de les més boniques
de les nostres noies

A “Soldats de marina” identifica “les belles però tan melancòliques històries d’aquest poca-solta”, expressió amb què es refereix probablement als seus propis textos, amb els “tocs de trompeta del coit”²³⁶.

La referència a l'objecte i la densitat d'aquesta imatge, que uneix elements dispersos com la “trompeta” i el “coit” responen al sentiment que confereix als objectes la visió surrealista de la realitat, tal com Engonópulos introdueix a Grècia: l'entitat de la “*trouvaille*” i de l’“*objet trouvé*”, que converteix un objecte qualsevol en revelador del desig. Els objectes, les paraules, els clixés prenen una altra dimensió, una altra “vida”, diria Engonópulos. Com afirma ell mateix, el seu surrealisme, partint de la pintura metafísica de De Chirico, arrenca els objectes del silenci per fer evident com estan dotats de vida:

Υπερρεαλισμός σημαίνει αντιμετώπιση της ζωής με πάθος. Αντιμετώπιση κάθε φαινομένου της ζωής ως τις πιο ακραίες μεταφυσικές προεκτάσεις. Επειδή το καθετί περιέχει ζωή, σκοπός του υπερρεαλισμού είναι να κάνει τη ζωή αυτή έκδηλη. Γι'αυτό χρησιμοποιεί καταπληκτικούς και αναπάντεχους συνδυασμούς, αυτούς που προκαλούν τη θυμηδία των αμυήτων. Η ετερόκλητη αυτή γειτνίαση χρησιμεύει στο να ελευθερώνεται το κάθε στοιχείο του συνδυασμού, λόγω της μεταξύ των διαφοράς, και να εκδηλώνεται έτσι έντονο αυτό που θέλει να παρουσιάσει ο καλλιτέχνης. Πάθος λοιπόν στη σύλληψη. Πάθος και, φυσικά, γνησιότητα στην απεικόνιση. Τώρα, αν καμιά φορά υπάρχει σ' ένα έργο κάτι το παράλογο, ποιός άνθρωπος με καλή πίστη δεν θα παραδεχτεί πως κι η ζωή έχει τους παραλογισμούς της;²³⁷

Surrealisme significa enfrontar-se a la vida amb passió. Enfrontar-se a cada fenomen de la vida fins a les seves *extensions metafísiques* més extremes. Com que tota cosa està dotada de vida, l'objectiu del surrealisme és fer evident aquesta vida. Per això utilitza combinacions sorprenents i inesperades, que provoquen la ira dels no iniciats. Aquesta aproximació d'elements heteròclits serveix per alliberar cada element de la combinació, a causa de la diferenciació entre ells, per fer evident, d'aquesta manera, el que vol presentar l'artista. Passió, doncs, en la concepció. Passió i, naturalment, autenticitat en la figuració. Ara, si alguna vegada hi ha en una obra un element absurd, quina persona de bona fe no acceptarà que la vida té també les seves pròpies absurditats?

Engonópulos juga sempre amb l'inesperat, fins i tot contradient-se a si mateix. De vegades, una representació enigmàtica, plena d’“extensions metafísiques”, desemboca o es desenvolupa, en canvi, en un trencament a través de l'humor, amb què, com fan també els surrealistes a França, posa al mateix nivell les qüestions més fútils i les més profundes²³⁸. Aquesta és la manera com apareixen

²³⁶ op. cit., p. 28.

²³⁷ Entrevista a I. Voutsinás, *I Vradyní*, 3-11-1954, reeditada a ENGONÓPULOS, N., *Els àngels del paradís parlen en grec...*, op. cit., p.19.

²³⁸ Cf. PIANCA, J.-M., “Umour/Hamour”, dins de *Mélusine*, núm. 10, “Amour-Humour”, Ed. L'Âge d'Homme, 1988, p.

també molt sovint les associacions eròtiques, de forma sobtada. En el text següent, per exemple, utilitza en un context inesperat una imatge dotada d'erotisme ja en l'obra dels surrealistes francesos, la màquina de cosir²³⁹, de manera que trenca la coherència semàntica del text, per introduir l'humor al mateix temps que l'erotisme, mentre que a l'última frase planteja l'enigma sense resposta del “secret freàtic”:

προσπαθεί να εξαπατήσει τους μελλονύμφους, εφαρμόζουν σε παλαιού συστήματος ραπτομηχανήν Σίγγερ τέσσερα χουνιά, εκ των οποίων τα δύο γυάλινα και τ'άλλα δύο καμωμένα από ένα οποιονδήποτε μέταλλο. Να μην ταραχθεί κανείς: η εικόν αυτή είναι η μόνη που εβοήθησε τον αποθανόντα αόμματο φαροφύλακα να ανακαλύψει το μυστικόν του φρέατος.²⁴⁰

intenta enredar els futurs nuvis aplicant a una màquina de cosir Singer de sistema antic quatre embuts, dels quals dos són de vidre i els altres dos fets d'un metall qualsevol. Que no s'esveri ningú: aquesta imatge és l'única que ajudà el difunt faroner sense ulls a descobrir el secret freàtic.

L'acumulació minuciosa d'Engonópulos fa desaparèixer tot lirisme, mentre que fa aparèixer l'erotisme com una part més d'un joc de realitats estranyes. L'humor d'Engonópulos respon a les motivacions de l'“humor negre” del surrealisme, el qual, basat en Freud, procura, capgirant la realitat, l'obtenció d'un plaer. El plaer es troba així en la pròpia escriptura, en el joc que reuneix imatges diverses, a la manera d'un collage, per crear l'humor. Les imatges amb què juga Engonópulos són sovint metàfores del desig, sovint per mitjà d'al·lusions sexuals (com aquí els nuvis, la màquina de cosir o fins i tot les aigües freàtiques), que no arriben a una plenitud, sinó que queden suspeses en el poema.

Revelar un secret, revelar la “veritat” de l'amor, com volia Breton, significa també crear-lo. Així, quan la poesia d'Embirikos es proposa revelar la presència de l'eros en el món, les manifestacions del desig i del plaer, està recreant tant aquest món com el desig i el plaer en si, i també la revelació, el descobriment en si. Està creant una concepció de l'amor i de la poesia. Igualment fa Engonópulos quan suggereix el “descobriment del secret freàtic”, portant a l'existència aquest secret no exempt

75-85, i especialment p. 83.

²³⁹ BRETON, A., *Les vases communicants*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 140, cita la cèlebre frase de Lautréamont: “Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie” i l'interpreta: “le parapluie ne peut ici représenter que l'homme, la machine à coudre que la femme (ainsi, du reste, que la plupart des machines, avec la seule aggravation que celle-ci, comme on sait, est fréquemment utilisée par la femme à des fins onanistes) et la table de dissection que le lit, commune mesure lui-même de la vie et de la mort”.

²⁴⁰ ENGONÓPULOS, N. *Poemes*, op. cit., p. 14.

d'al·lusions eròtiques.

A través de l'amor, de la necessitat de descobrir-lo i d'"alliberar-lo", Embirikos i Engonópulos tracen una concepció de la literatura en què, seguint l'esperit surrealista, l'escriptura constitueix un mitjà de coneixement. Amb l'escriptura automàtica Breton busca l'escriptura del pensament, amb la poesia surrealista la possibilitat dels mots no ja d'expressar, sinó de "descobrir" i de canviar el món. La possibilitat de "descobriment" obre noves portes a la imaginació.

En les pàgines següents s'analitzarà com es crea, doncs, aquest espai per al trasbals en la seva poètica, com es gesta, des del surrealisme, la poètica que permet "arribar a dir" l'amor, i com s'hi relacionen els conceptes que forgen, prenen o reprenen els seus textos per definir-la, és a dir, l'"exteriorització" i el "poema-esdeveniment" en Embirikos i l'"objectivació" i la "metafísica" en Engonópulos.

A continuació veurem com es crea en la seva obra un entramat de significants que transmeten l'emoció del descobriment, la revelació, des de l'alternança entre els bellugueigs i la calma en Embirikos, la implicació subjectiva en els objectes d'Engonópulos, al caràcter ambigu de la plenitud, de la joia i de la relació amb la mort.

Al final, tornem a la reflexió sobre la relació entre la poètica i l'amor a partir del seu diàleg amb el surrealisme: a partir de les "paraules d'amor" pronunciades per l'autòmat als sabres violents de les verges com a metàfora del desig en Engonópulos i a partir del concepte de "poesia espermàtica" en Embirikos.

2. El descobriment de l'atzar i la subjectivitat en la poètica d'Embirikos i d'Engonópulos

2.1. Andreas Embirikos: gènesi i esdevenir del poema-esdeveniment

Ω συνειρμοί και συσχετίσεις!
Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου
Δρόμος κι αυτός κινούμενος του ασυνειδήτου μου προς την συνειδητή ζωή,
Αλληλουχία αυθόρμητη βλυσμάτων ορμεμφύτου
Οι συνειρμοί και συσχετίσεις
Ποίηση της ποίησης αυτούσια²⁴¹.

Oh associacions i correlacions!
L'espectacle de Bogiati com un paisatge en moviment
Camí ell també en moviment del meu inconscient cap a la vida conscient,
Correspondència espontània de brolls de l'instint
Les associacions i correlacions
Poesia de la poesia en si.

En aquest fragment de “Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου” (“L'espectacle de Bogiati com un paisatge en moviment”), tot i que pertany encara als poemes que el propi autor considera “pre-surrealistes”²⁴², apareix ja el que lliga Embirikos a l'origen i al nucli de l'escriptura surrealista: la transposició de la investigació de l'inconscient de la pràctica psicoanalítica a l'escriptura. El moviment de l’“inconscient cap a la vida conscient”, s'esdevé, com en l'escriptura automàtica del surrealisme, a través de “les associacions i correlacions”. És el que Embirikos anomenarà a la conferència de 1935 “procés d'exteriorització” i que a l’“Amur-Amur” rebrà el nom de “poema esdeveniment” i “poema en si”, amb el mateix adjectiu que la “poesia en si” («ποίηση αυτούσια») que apareix ja en aquest fragment.

“Poema-esdeveniment” és, doncs, la formulació que dóna Embirikos a l'objectiu de la seva poesia en el text programàtic “Amur-Amur”, el primer dels seus “escrits”, i únic text teòric publicat en vida de l'autor, que conclouïa el procés dels anys 30 per arribar a una poètica que reunís les recerques en la poesia, la vida i l'amor. Així explica Embirikos el naixement de la idea d'aquest objectiu poètic, gràcies a la visió d'una cascada a Suïssa:

²⁴¹ EMBIRIKOS, A., 1934. *Prehistòria...*, op. cit., p. 129.

²⁴² Vide la introducció de Giatromanolakis a EMBIRIKOS, A., 1934. *Prehistòria...*, op. cit.. Malgrat ser “presurrealista”, aquest poema reuneix l'oberta proclamació dels ideals marxistes amb les visions i els somieigs eròtics, tal com es retrobaran en tota la seva obra posterior, i amb l'explicitació d'una poètica que sembla ser ja surrealista.

Το θέαμα του καταρράκτου μου εγέννησε αιφνιδίως μια ιδέα. Καθώς έβλεπα τα νερά να πέφτουν από ψηλά και να εξακολουθούν γάργαρα τον δρόμο τους, σκέφθηκα πόσον ενδιαφέρον θα ήτο, αν μπορούσα να χρησιμοποιήσω και στις σφαίρες της ποιητικής δημιουργίας, το ίδιο προτσές που καθιστά το κύλισμα, ή την πτώσι των υδάτων, μια τόσο πλούσια, γοητευτική και αναμφισβήτητη πραγματικότητα, αντί να περιγράψω αυτό το κύλισμα, ή κάποιο άλλο φαινόμενο ή γεγονός, ή κάποιο αίσθημα, ή μια ιδέα, επί τη βάσει σχεδίου ή τύπου, εκ των προτέρων καθωρισμένου. Ήθελα, δηλαδή, να συμπεριλάβω στα ποιήματά μου, όλα τα στοιχεία που στην καθιερωμένη ποίηση, θεληματικά ή άθελά μας, αποκλείονται, ή μας ξεφεύγουν. Και ήθελα να τα συμπεριλάβω κατά τέτοιο τρόπο, ώστε ένα ποίημα να μην αποτελείται απλώς, από ένα ή περισσότερα υποκειμενικά ή αντικειμενικά θέματα λογικώς καθωρισμένα και αναπτυσσόμενα μόνον εντός συνειδητών ορίων, μα να αποτελείται από οποιαδήποτε στοιχεία που θα παρουσιάζοντο μέσα στη ροή του γίνεσθαί του, ανεξάρτητα από κάθε συμβατική ή τυποποιημένη αισθητική, ηθική, ή λογική κατασκευή. Εν τοιαύτη περιπτώσει, συλλογίζομουν, θα είχαμε ένα ποίημα δυναμικό και ολοκληρωτικό, ένα ποίημα αυτούσιο, ένα ποίημα γεγονός, στη θέση μιας αλληλουχίας στατικών περιγραφών ωρισμένων γεγονότων, ή συναισθημάτων περιγραφομένων δια της άλφα ή βήτα τεχνοτροπίας.

La visió de la cascada em féu néixer de sobte una idea. Mentre veia com queien les aigües de tan enlaire i seguien el seu curs gorgolant, vaig pensar que en seria d'interessant poder utilitzar també en l'esfera de la creació poètica el mateix procés que fa del descens, o la caiguda de les aigües, una realitat tan rica, encisadora i indiscutible, en lloc de descriure aquest descens, o qualsevol altre fenomen o esdeveniment, o sensació o idea, en base a cap esquema o tipus definit amb anterioritat.

Volia, doncs, incloure en els meus poemes tots els elements que en la poesia establerta, voluntàriament o involuntària, hi són exclosos, o ens defugen. I volia incloure'ls-hi de tal manera que un poema no es compongués només d'un o més temes subjectius o objectius definitos lògicament i desenvolupats només dins dels límits de la consciència, sinó que es compongués de qualssevol elements que es presentin al flux del seu esdevenir, independentment de cap construcció estètica, moral o lògica, convencional o estandarditzada. En tal cas, meditava, tindriem un poema dinàmic i total, un poema en si, un poema esdeveniment, en lloc d'una seqüència de descripcions estàtiques de determinats esdeveniments, o de sentiments descrits segons l'estil x o y.²⁴³

El “poema-esdeveniment” és el que pot incloure en la poesia els elements en “el flux del seu esdevenir” (“μέσα στη ροή του γίνεσθαί του”), de tal manera que ja no és la descripció d'esdeveniments o de sentiments, sinó un esdeveniment en si. És un concepte totalment innovador en la literatura grega, que posa en dubte la concepció tradicional tant de la poesia com del poeta, obert al que es troba més enllà “dels límits de la consciència” i de tota construcció prèvia. És una obertura al poema que sorgeix més enllà de la voluntat de l'autor.

En la continuació del relat, Embirikos afirma que buscant els mitjans per aconseguir el seu objectiu, el surrealisme li va obrir els ulls, que “havia sentit la veu”, i tot seguit explica la comprensió del moviment gràcies als seus “coneixements psicoanalítics i a la filosofia de Hegel”²⁴⁴. Embirikos relata com es llança a la pràctica dels mètodes que el surrealisme havia reprès de la psicoanàlisi – l'escriptura automàtica, la investigació en els “mecanismes dels somnis” i en les associacions– i ho

²⁴³ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., Agra, p. 9-10. Per a la traducció, EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., Adesiara, p.21-22.

²⁴⁴ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 14. Per a la traducció, op. cit., p.24. Per a la lectura de Hegel per Embirikos, vide SIGALAS, N., “Ο Ανδρέας Εμπειρικός αναγνώστης του Μπρετόν, του Φρόυδ και του Χέγκελ. Αντίληψη του κόσμου και ποιητική” (“Andreas Embirikos lector de Breton, de Freud i de Hegel. Visió del món i poètica”), *Sýgchrona Thémata*, 84, abril, 2004, p. 35-53.

lliga, com feia ja a “L'espectacle de Bogiati...”, amb la idea de creació d'imatges en moviment. Alhora, tota aquesta reflexió teòrica es veu embolcallada pels records eròtics del mateix Embirikos i la llengua voluptuosa que l'acompanya en l'evocació dels paisatges siberians i els records de la seva mare. Mantinent la metàfora fluvial fins al final, arriba al riu Amur de Sibèria –que li porta records de l’”arquetip de l’amor” que és la seva mare, i el nom del qual, tal com assenyala Embirikos, vol dir “amor” (“Eros”) en francès. Així, mentre gràcies al surrealisme el flux de la poesia, com el de la cascada, afaïçona un continent interior en què desapareixen les fronteres entre el món subjectiu i l’objectiu, com diu Embirikos “d’una forma semblant a la que descobrim en els complicats mecanismes dels somnis i de les fantasies”, aquest continent és travessat pel riu eròtic i de filiació materna. En aquest continent, tot està en moviment, qualsevol objecte pot cobrar vida i qualsevol transformació és possible, perquè per a Embirikos “els nostres sentiments, somnis i fantasies” és el que “en el fons constitueix l’esdevenir i l’essència no només de la poesia sinó també de la vida sencera”. Així, la poesia que “és transvasada a la vida” i la vida que és transvasada “a la poesia” s'entrellacen amb Eros, que posa en moviment tots els elements.

Les associacions conformen un text altament eròtic –el flux de la poesia i el corrent del riu es converteix en “visions i records”, que presenten una naturalesa voluptuosa, amb imatges del plaer, com una dona que somieja i es masturba, fins que arriba als records eròtics de la infantesa d’Embirikos. I és un erotisme que troba el seu ressò en la llengua poètica mateixa, en els significants que erotitzen el que es narra i descriu. Així, quan compara les seves reflexions poètiques amb una cascada suïssa, alhora que el riu avança i travessa les planes dels records, Embirikos en descriu el curs de l’aigua amb tota voluptuositat:

Ο καταρράκτης **ηδονίζεται** στην μεταμόρφωσί του και μεταβάλλεται από ραγδαίο νερό, σε ρεύμα ανέμποδο, που **χύνεται** πρώτα σε κοίτη στενή χειμάρρου και έπειτα εξελίσσεται και **ελίσσεται** στην λαγκαδιά

La cascada gaudeix de la transformació i l’aigua impetuosa es converteix en corrent desimbolt que s’escorre primer en el llit estret d’un torrent i tot seguit es cabdella i es descabdella en la fondalada.²⁴⁵

És un moment de plenitud i plaer, marcat per l'erotisme dels verbs que el configuren. El verb “ηδονίζομαι” vol dir “sentir plaer” i Embirikos el fa servir sovint amb el significat de “masturbar-se”; “χύνομαι” en grec modern vol dir “escórrer-se”, verb que, com en català, del sentit literal d’“escolar-se el líquid d’un recipient o d’un indret” pot prendre també el sentit metafòric d’“arribar a

²⁴⁵ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 17. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 26. El subratllat és meu.

l'orgasme”²⁴⁶, mentre que la forma “ελίσσεται” descriu el moviment circular de l'hèlix que Embirikos fa servir sovint per descriure la unió a què arriben els amants en l'abraçada amorosa. Per a Embirikos, la descoberta d'una poètica i, especialment la que aspira a fer, és a dir, el “poema-esdeveniment”, esdevé la descoberta d'un continent interior, entrelaçada amb la voluntat de descobrir l'amor, el qual es fa, alhora, indissociable de la llengua que el posa de manifest en els objectes. Definint la poesia ens dóna les imatges en què s'emmiralla aquest amor: l'espera, el somieig i el desig es combinen amb el record en l'ànima, i conseqüentment la nova espera, de la voluptuositat i del plaer.

Com ha estat àmpliament assenyalat per la crítica grega, “Amur-Amur”, amb la imatge de la poesia com a corrent cabalós i les reflexions de la relació del “poema-esdeveniment” amb el surrealisme, és el text clau per entendre la poètica d'Embirikos.²⁴⁷ S'hi resumeixen les recerques embiriquianes, amb la visió del flux de la poesia com flux de l'esdevenir, amb clares ressonàncies hegelianes, i amb el descobriment del surrealisme com a descobriment del continent interior, nodrit per la lectura de Freud i la pràctica de la psicoanàlisi. I d'aquí neix una concepció d'aquest mateix continent interior en esdevenir continu, en un moviment continu, del qual participen la poesia i l'eros.

Aquest “ποίημα-γεγονός” (“poema-esdeveniment”) embiriquià no té un equivalent exacte en el surrealisme de París. Tanmateix, si bé no amb el mateix significat, hi ha diverses expressions que s'hi relacionen. Si tenim en compte el nom, la més clara és la del “poème-événement” d'Aragon, Breton i Apollinaire a la fi dels anys 10; si tenim en compte el contingut, el referent més clar és la formulació de la poesia com a “activitat de l'esperit” que proposa Tristan Tzara al seu “Essai sur la situation de la poésie” de 1931.

“Poème-événement” defineix algunes de les recerques d'Aragon i Breton els anys 1918-1919²⁴⁸, tot i que no sembla voler dir el mateix per als dos autors. Segons Louis Aragon, en el surrealisme es va fer servir aquest terme per parlar dels poemes entesos com “un esdeveniment per als altres”, com una acció poètica. Ho explica en les entrevistes amb Dominique Arban:

En 1918-1919, à vrai dire, il y avait aux conceptions qui s'étaient faites jour en nous (j'entends André Breton et moi-

²⁴⁶ Voutourís assenyala els termes eròtics de tot el fragment, a VOUTOURÍS, P., *La coherència del paisatge...*, op. cit., p. 157.

²⁴⁷ Vide GIATROMANOLAKIS, G., *Andreas Embirikos...*, op. cit., i VOUTOURÍS, P., op. cit.

²⁴⁸ Cf RENTZOU, E., *Littérature malgré elle...*, op. cit.

même) des perspectives qui ne ressemblaient guère à ce que l'on imagine généralement des buts que nous poursuivions. En ce temps-là, de façon secrète, nous tombions d'accord sur une condamnation du poème, si parfait qu'il puisse être, qui ne pouvait être que la répétition de poèmes ayant existé, et nous lui opposions ce que nous appelions **le poème-événement, le poème qui devait constituer un événement pour les autres – comme, aujourd'hui, le spectacle-événement qu'est le happening- un poème dont la pierre de touche était qu'il déclenchait les réactions d'un grand nombre de gens, de la foule.**²⁴⁹

En aquest fragment, Aragon relaciona aquest concepte amb la reacció d'un públic nombrós davant les manifestacions públiques que arribaran posteriorment, a partir de 1920, amb dada i, a finals dels 50 fins a principis dels setanta, pels situacionistes. Aragon fa aquest comentari a finals dels 60, molt posteriorment a la creació del concepte. El més interessant és el refús del poema tradicional en favor de la recerca del diàleg amb el públic, del qual s'espera una reacció, com la reacció que busquen els mateixos surrealistes davant dels objectes, dels esdeveniments, dels seus vagabundeigs o de les obres d'art.

Tot i que el “poème-événement” no va arribar a formar part del nucli de la teoria surrealista, el 1919 Aragon en menciona la teoria en una carta a Raymond Radiguet, remetent als millors coneixements que en tenia Breton:

A. B. vous dira mieux que moi la théorie du poème-événement. J'y crois ferme.²⁵⁰

No podem saber quina era aquesta teoria de Breton el 1919. En canvi, tal com assenyala E. A. Hubert²⁵¹, Breton hi fa referència posteriorment almenys dues vegades, parlant d'Apollinaire. Una és el 1941 :

Guidé par l'immense lueur qu'ainsi il a été le premier à faire apparaître, Max Ernst a dans ses premières toiles accepté de courir la grande aventure: chacune d'elles dépend au minimum de l'autre, l'ensemble répondant à la même conception que les poèmes écrits par Apollinaire de 1913 à la guerre, dont chacun présente un valeur d'événement.²⁵²

I el 1952:

Il était l'auteur de « La Chanson du Mal Aimé » et de « Zone », de « L'émigrant de Landor Road » et du « Musicien de Saint-Merry », le champion du poème-événement, c'est-à-dire l'apôtre de cette conception qui exige de tout

²⁴⁹ Aragon parle avec Dominique Arban, Séghers, col. L'Archipel, Paris, 1968, p. 134. El subratllat és meu.

²⁵⁰ “Trois lettres à Raymond Radiguet”, ed. Marc Dachy, *L'Infini*, núm. 68, hivern de 1999, citat per HUBERT, E.-A., *Circonstances de la poésie*, Klincksieck, Paris, 2000, p. 344.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² BRETON, A., “Genèse et perspective artistiques du surréalisme” (1941), a BRETON, A., *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 91.

nouveau poème qu'il soit une refonte totale des moyens de son auteur, qu'il coure son aventure propre hors des chemins déjà tracés, au mépris des gains réalisés antérieurement.²⁵³

Étienne-Alain Hubert, al seu article titulat precisament « Du poème des événements au « poème-événement » : à propos des « États généraux » d'André Breton », atribueix la fórmula a la conversa d'Apollinaire, partint d'aquestes paraules de Breton i del text « Apollinaire » de Jean Cocteau, en què diu que Apollinaire li parlava sempre del « poème-événement », relacionat amb la sort (la « chance »)²⁵⁴.

Cap de les tres interpretacions del “poème-événement”, la d'Aragon lligant-lo a l'esdeveniment per als altres, i les de Breton i Cocteau atribuint-lo a Apollinaire, ja sigui per la “refosa de mitjans”, ja sigui per l'aparició de la sort, no coincideixen del tot amb la concepció d'Embirikos tot i que tampoc no s'hi oposen. Potser la interpretació que més s'hi acostava és la de Breton, si relacionem, seguint Étienne-Alain Hubert, la “refosa de mitjans” amb una poètica del “Devenir”²⁵⁵. Seria, en tot cas, una felicitat confluència el fet que Apollinaire, el creador del mot “surréaliste”, fos també el creador del concepte “poema-esdeveniment”, tan important en el surrealisme grec. La interpretació de Cocteau, en introduir la “chance”, sembla acostar, d'alguna manera, aquesta teoria a la de l'atzar, tan cara al surrealisme. La d'Aragon, finalment, que té en compte l'espectador i l'acció poètica, de forma propera al pensament dada, es retroba d'una altra manera en Embirikos. En el surrealisme grec no hi va haver l'activitat en la vida dels surrealistes francesos –va haver-hi esdeveniments, com exposicions, trobades, però ni de bon tros cap “happening”, com els que menciona Aragon, que interferís en la vida quotidiana dels ciutadans. En el surrealisme grec, tanmateix, el poema en si és ja un xoc tant per al lector com per al propi autor, que el descobreix en el moment mateix de l'escriptura, en el moment del seu esdevenir.

La publicació el 2009, en la versió d'un manuscrit trobat, de la conferència “Sobre el surrealisme” pronunciada el 1935,²⁵⁶ aporta nous materials per a l'origen del concepte i la seva significació. Com era d'esperar, en aquesta conferència, la primera formulació de la reflexió embiriquiana sobre el surrealisme, pren un lloc preeminent la reflexió sobre la recerca en l'inconscient que aprengueren de Freud els surrealistes i el seu lligam amb el nou concepte de poeta i la seva nova posició moral i

²⁵³ BRETON, A., *Entretiens*, Gallimard, París, 1969, p. 31.

²⁵⁴ HUBERT, E.-A., “Du poème des événements au « poème-événement » : à propos des « États généraux » d'André Breton”, a *André Breton*, a cura de Michel Murat, Cahiers de l'Herne, núm. 72, 1998, p. 308, reeditat a *Circonstances de la poésie*, op. cit., p. 344.

²⁵⁵ *ibid.*

²⁵⁶ EMBIRIKOS, A., *Sobre el surrealisme. La conferència de 1935*, op. cit.

social. Hi destaca, però, també un element que no s'havia tingut en compte: la importància que dona Embirikos al dadaisme i a nocions teòriques de Tzara en l'època dadà i posteriors. Embirikos atribueix al dadaisme, per exemple, la idea que la poesia poa de l'inconscient:

Ο ντανταϊσμός χωρίς ποτέ να κατορθώσει να δώσει το οργανωμένο σύστημα που μας έδωσε αργότερα ο σουρρεαλισμός, κατόρθωσε εντούτοις να διατυπώσει μερικές αρχές και μερικά συνθήματα που, ακολουθούμενα και εφαρμοζόμενα, επέτρεπαν μέχρι ενός σημείου μια κοινή δράση προς ένα κοινό σκοπό. Η κυριότερη αρχή της θεωρίας ήταν πως η ποίηση πρέπει να πηγάζει κατ' ευθείαν από το ασυνείδητο.²⁵⁷

El dadaisme sense arribar a donar el sistema organitzat que ens donà posteriorment el surrealisme, arribà no obstant a expressar diversos principis i diversos eslògans que, quan se seguien i aplicaven, permetien fins a un cert punt una acció comuna i un objectiu comú. El principi més important de la teoria era que la poesia ha de pour directament de l'inconscient.

Importantíssima és també la referència a la concepció de Tristan Tzara de la poesia com a “activitat de l'esperit”, d'on sorgirà, transformat, el “poema-esdeveniment” embiriquià:

Απ' αυτή τη στάση και απ' αυτή τη δράση, μπορώ να πει κανείς πως βγήκαν οι τάσεις προς συνταυτισμό ζωής και ποίησης που αποκρυσταλλώθηκαν σιγά-σιγά σε μια νέα δυναμική αντίληψη της ποίησης και της ζωής, Αυτό που ονόμασε αργότερα ο Τζαρά **ποίηση-ενέργεια του πνεύματος** ως ουσιαστική αντίθεση προς την παραδεδεγμένη ερμηνεία και την φόρμουλα ποίηση-μέσον εκφράσεως των άλλων ποιητών υπήρχε μου φαίνεται ήδη ως σπόρος μέσα μέσα στα χρώματα που αναμώγλευαν στα πρώτα χρόνια του ντανταϊσμού οι θεωρητικοί και οι ποιητές του.²⁵⁸

A partir d'aquesta actitud i d'aquesta acció, es pot dir que sorgiren les tendències a identificar la vida i la poesia que cristal·litzaren a poc a poc en una nova concepció dinàmica de la poesia i de la vida. El que anomenà posteriorment Tzara **poesia-activitat de l'esperit** com a oposició substancial a la interpretació rebuda i a la fórmula poesia-mitjà d'expressió dels altres poetes existia, em sembla, ja en forma de llavor ben endins de les terres que removien durant els primers anys del dadaisme els seus teòrics i poetes.

La investigació de l'inconscient i la unió de la poesia i la vida són termes claus en aquesta conferència. La “poesia-activitat de l'esperit” sembla aparèixer només de biaix. L'oposició que introdueix a la poesia entesa com a mitjà d'expressió és, però, la mateixa que la que introdueix el “poema-esdeveniment” en l’“Amur-Amur” embiriquià. Aquesta oposició ve directament del text de Tristan Tzara “Essai sur la position de la poésie” publicat a *Le surréalisme au service de la révolution*, el 1931:

Dénonçons au plus vite un malentendu qui prétendait classer la poésie sous la rubrique des *moyens d'expression*. La poésie qui ne se distingue des romans que par sa forme extérieure, la poésie qui exprime soit des idées, soit des sentiments, n'intéresse plus personne. Je lui oppose la poésie *activité de l'esprit*. Ce ne sont pas les récentes

²⁵⁷ op. cit., p. 53.

²⁵⁸ op. cit., p. 57. El subratllat és meu.

élucubrations sur la poésie pure qui situent le débat. Il est parfaitement admis aujourd'hui qu'on peut être poète sans jamais avoir écrit un vers, qu'il existe une qualité de poésie dans la rue, dans un spectacle commercial, n'importe où, la confusion est grande, elle est poétique.²⁵⁹

La “llavor” d'aquest pensament es podria retrobar en escrits d'època dada, per exemple, en la distinció entre reproducció i creació que fa Tzara ja en el *Manifest dada* de 1918:

L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée.²⁶⁰

La citació de l'“Essai sur la situation de la poésie” de Tzara situa Embirikos de ple en el surrealisme dels anys trenta. Tal com assenyala H. Béhar, aquesta contribució “est alors considérée comme la pierre de touche du surréalisme par tous ces membres, qui s'y réfèrent constamment”²⁶¹. De la conferència de 1935 es pot induir com el “poema-esdeveniment” tal com l'entén Embirikos, prové d'aquesta concepció de la poesia de Tzara. S'abandona la descripció dels esdeveniments per tal que la creació sigui l'esdeveniment en si.

A més de la coincidència en la contraposició de la poesia mitjà d'expressió i la nova, “poesia-activitat de l'esperit” en Tzara, també un altre terme crea un fil entre la conferència, l'“Amur-Amur” i el poema sobre Bogiati. És la referència a la poesia com a “poesia en si” (“αυτούσιας ποιήσης”), que es troba tal qual a “L'espectacle de Bogiati com a paisatge en moviment” i transformada en “ποίημα αυτούσιο” (“poema en si”) de l'“Amur-Amur”. Probablement aquí traspua la unió de la poesia i la vida que Embirikos llegia ja en el dadaisme. Malgrat l'aparent nihilisme, o, més aviat, de la mà de la necessitat de tornar a partir de zero, el dadaisme és, tal com assenyala Embirikos, un moviment abocat a la vida. El manifest « Dada 1918 » acaba precisament amb aquestes paraules : “LA VIE”. En introduir els happenings, l'art efímer que nega la durabilitat, que només existeix al moment de ser dit, dada matava l'art per lligar l'art a la vida, tal com a “Situation de la poésie”, Tzara nega la poesia tradicional per convertir-la en una experiència que es viu contínuament, una poesia que es pot trobar per tot arreu i no només en els versos, de tal manera que pugui ser una « activitat de l'esperit », que, com la dialèctica, és sempre en devenir.

El concepte de Tzara es troba, doncs, a la base de la teoria poètica d'Embirikos. Però Embirikos en

²⁵⁹ TZARA, T. “Essai sur la situation de la poésie”, a *Le Surréalisme au service de la révolution*, 4, desembre 1931 p.15.

²⁶⁰ “Manifeste dada 1918”, dins de TZARA, T., *Oeuvres Complètes*, vol. I, 1912-1924, Flammarion, París, p. 362.

²⁶¹ BÉHAR, H., *Tristan Tzara*, ed. Oxus, París, 2005, p. 109.

remodela el contingut. A diferència de Tzara, Embirikos no fa cap referència ni a Jung ni a la supremacia de la imatge sobre el llenguatge. L'evolució, fins al “poema-esdeveniment”, tal com és anunciat a l’”Amur-Amur” quatre anys més tard de la celebració de la conferència, passa per tota la reflexió d'Embirikos sobre el surrealisme. La distinció de Tzara li serveix per plantejar la seva revolució poètica, que és alhora una revolució de l'esperit: l'oposició entre poesia com a mitjà d'expressió, que per a Embirikos vol dir poesia com a descripció, i poesia com objecte en esdevenir, que es converteix en una investigació en els mitjans que permeten que el poema sigui l'esdeveniment en si.

Aquest poema es relaciona a l’”Amur-Amur” amb les imatges en moviment, amb els somnis, i amb la investigació en el continent interior, mentre que en altres textos, com a la mateixa *Conferència*, queda lligat al terme més general de “procés d'exteriorització”. És una visió heurística, en el sentit que “trobar” significa “descobrir” (en aquest cas “descobrir en la psique” o “descobrir en el llenguatge”).

En la *Conferència*, les referències a Tzara són claus, però breus. Pel que fa al dadaisme n'admira la força revolucionària i els principis, però li retreu no haver creat una teoria. De punta a punta del text Embirikos tracta, en canvi, d'articular un discurs que expliqui com el descobriment dels mecanismes psíquics passa, gràcies als processos surrealistes d' “exteriorització”, segons el terme que repren del *Manifest del surrealisme* de 1924, a convertir-se en aquest nou tipus de poema que és, en primer lloc, el poema surrealista.

En aquest sentit encamina ja la recerca de la definició de “surrealisme”. En primer lloc, menciona i tradueix el fragment de Breton en què relata l'experiència personal de l'aparició de la frase d'un home partit per dos per la finestra. L'experiència de Breton li serveix per introduir la noció de “pensée parlée” (“σκέψη μιλημένη”), referint-se als *Camps Magnètics* i la denominació d'aquesta manera d'escriure com a “surrealisme”. A la *Conferència*, contràriament al que farà a “Amur-Amur”, Embirikos no utilitza explícitament el terme d’”escriptura automàtica”, però parla, en canvi, del procés pel qual aflora aquest “pensament parlat” (“σκέψη μιλημένη”) i cita la definició del surrealisme de Breton com a “automatisme psíquic” (“ψυχικός αυτοματισμός”). A Embirikos, que a més del primer poeta surrealista fou el primer psicoanalista a Grècia, li interessa posar de manifest la importància de la “utilització del potencial psíquic” (“χρησιμοποίησις του ψυχικού δυναμικού”), així com introduir, en relació al surrealisme, els conceptes freudians de “conscient” i “inconscient”,

i fins i tot, malgrat que només l'esmenta sense desenvolupar-lo, el d' "hiperego".

Embirikos considera, però, que no només aquesta escriptura és surrealisme, sinó que és en realitat una manera d'arribar al més important, és a dir, el que ell anomena "exteriorització". Diu:

Έτσι εγκαινιάζεται ο πρωτοφανής τρόπος της εξωτερίκευσης που σιγά-σιγά, με την πρόοδο των ερευνών και των πειραμάτων των Σουρρεαλιστών, επρόκειτο να γίνει αυτό που σήμερα ονομάζουμε πλέον ειδικώς Σουρρεαλισμό.²⁶²

Així s'inaugura aquesta nova forma d'exteriorització que a poc a poc, a mesura que progressaven les recerques i experiments dels surrealistes, havia d'esdevenir el que avui anomenem ja específicament Surrealisme.

A Embirikos li interessa sobretot la possibilitat d' "exterioritzar" la realitat interior, psíquica. Per això, cita també la definició de surrealisme de Breton com a mecanisme psíquic:

Ψυχικός αυτοματισμός γνήσιος, δια του οποίου εκφράζει κανείς, είτε προφορικώς, είτε γραπτώς, ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την αληθινή λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης, χωρίς άσκηση ελέγχου από τον λογισμό, και πέραν κάθε αισθητικής ή ηθικής έγνοιας.²⁶³

És a dir, la traducció de la definició de Breton:

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.²⁶⁴

A Embirikos, que, com Breton, ha begut de la font de Freud, li interessen sobretot els fragments del *Manifest* que tenen a veure amb els mecanismes psíquics, com per exemple els mecanismes del somni (en què insistirà també en l' "Amur-Amur"). Es pot resseguir clarament aquí com els descobriments psicoanalítics es van convertint en descobriments poètics, que culminen en una nova formulació de la singularitat del poeta surrealista, basada, com en l' "Amur- Amur", en el fet que la poesia ja no és una descripció del que sigui, sinó l'esdeveniment en si:

Η μη σουρρεαλιστική ποίηση διαφέρει βασικά αφ'ενός στο πρότσεσ της εξωτερίκευσης και αφ'ετέρου στο γίνεσθαι όχι μόνο του ποιήματος μα και εκείνου που ονομάζουμε έμπνευση.(...) Ο Σουρρεαλιστής ποιητής (...) αντί να περιγράψει ένα όνειρο όπως θα έκανε οποιοσδήποτε άλλος, το ζει από τη στιγμή που περιέλθει σ' αυτή τη κατάσταση της αφαιρέσης που δικαιούμαστε σήμερα να ονομάσουμε σουρρεαλιστική. (...) δεν μας περιγράφει τίποτε, μα μας το παρουσιάζει όπως υπάρχει μέσα στο γίνεσθαι του, όπως συμβαίνει όταν ονειρευόμαστε, (...) η σουρρεαλιστική maniera δεν είναι maniera με την έννοια της τεχνοτροπίας μα μέσον αμέσου εξωτερίκευσης του

²⁶² EMBIRIKOS, A., op. cit., p. 64.

²⁶³ ibid.

²⁶⁴ BRETON, A., *Manifeste du surréalisme*, dins de BRETON, A., *Oeuvres complètes*, vol. I, op. cit., p. 328.

εσωτερικού μας γίνεσθαι, μέσον που αντιστοιχεί, τί λέγω, που είναι ο ίδιος ο μηχανισμός, η ίδια η λειτουργία του ονείρου. (...) Με άλλα λόγια στο σουρρεαλιστικό ποίημα δεν υπάρχει τίποτε φτιαστό, καμια κατασκευή έντεχνη ή άτεχνη. Κάθε ποίημα αποτελεί μίαν αποκάλυψη πραγμάτων που υπάρχουν και συμβαίνουν άθελά μας, αποτελεί το πνευματικό γίνεσθαι μας στη στιγμή που γράφουμε.²⁶⁵

La poesia que no és surrealista bàsicament es diferencia, d'una banda, en el procés d'exteriorització i, de l'altra, en l'esdevenir no només del poema sinó també del que anomenem inspiració. (...) El poeta surrealista (...) en lloc de descriure un somni tal com faria qualsevol altre, el viu des del moment que arriba a aquest estat d'abstracció que avui tenim el dret d'anomenar surrealista. (...) No ens descriu res, sinó que ens ho presenta tal com existeix en el seu esdevenir, tal com succeeix quan somniem, (...) la *manière* surrealista no és una *manière* en el sentit de l'estil, sinó un mitjà d'exteriorització immediata del nostre esdevenir intern, mitjà que correspon -i ara!-, que és el mecanisme mateix, el funcionament mateix del somni. Amb altres paraules en el poema surrealista no hi ha res de contrafet, cap construcció artística o no. Cada poema constitueix una revelació de coses que existeixen i s'esdevenen sense que nosaltres ho vulguem, constitueix el nostre esdevenir espiritual en el moment que escrivim.

Amb l'èmfasi en l'esdevenir, el pas del concepte de “poesia-activitat de l'esperit” al de “poema-esdeveniment” ja està a punt de tenir lloc. Romàntic i surrealista, Embirikos projecta una idea de la poesia com a investigació i mitjà de coneixement, en tant que recerca interior. Es tracta de crear, per mitjà de la poesia, un esdeveniment psíquic que esdevé per al poeta la revelació d'una cosa pròpia però desconeguda. Per a Embirikos l'escriptura “exterioritza”. I aquesta exteriorització és la dels mecanismes que existeixen independentment de la voluntat i, per tant, de la consciència. És l'exteriorització, recuperant el pensament hegel·lià, de l’“esdevenir espiritual”.

En tots aquests textos el punt clau per a Embirikos és el posicionament respecte al procés i a l'esdevenir de l’“exteriorització”, el que singularitza el poeta surrealista. És una posició revolucionària, que introdueix a Grècia l'abandó de la noció de la poesia com a mímesis per passar a entendre-la com una pràctica, en aquest cas una pràctica de coneixement dels processos inconscients.

Com assenyala Giatromanolakis, a l’“Amur-Amur” el poema-esdeveniment es refereix a les recerques de l'autor abans de conèixer el surrealisme²⁶⁶. Això no impossibilita, tanmateix, que s'hagi basat en conceptes propis del moviment per formular-lo, ni que li serveixi per definir-ne la seva pròpia visió. El mateix Embirikos en l'entrevista a G. Russos el 1938 (tres anys després de l'aparició d'*Alts forns*) utilitza el terme per definir el poema surrealista:

Είναι (...) έκδηλο ότι η ανάλυσις ή ερμηνεία του ποιήματος μπορεί και να εμποδίση μάλλον παρά να βοηθήση τον αναγνώστη στην απόλαυση του ποιήματος. Βλέπετε εμείς δεν επιδιώκουμε να καταστήσουμε νοητά τα ποιήματά μας. Η επιθυμία μας είναι να τα κάνουμε αισθητά. Δηλαδή στο ποίημα, τουλάχιστο στο ποίημα αυτού του είδους,

²⁶⁵ EMBIRIKOS, A., op. cit., p. 70-73.

²⁶⁶ Vide la introducció de Giatromanolakis a EMBIRIKOS, A., *Sobre surrealisme...*, op. cit., p. 9-19.

ζητούμε να συμμετέχει και ο αναγνώστης, ποιητικά όμως κι όχι κριτικά. Καθόλου δεν έχουμε την αξίωση ν'αποτελεσι το ποίημα εξιστορήσεις, περιγραφές ή αφηγήσεις σαφείς –έστω και λυρικά γραμμένες- ωρισμένων ποιητικών καταστάσεων ή εξωτερικών γεγονότων.

Το υπερρεαλιστικό ποίημα (...) δεν είναι τόσο περιγραφή ή εξιστόρησης, αλλά αυτό τούτο το γίνεσθαι του ποιήματος γεγονότος.²⁶⁷

És (...) evident que l'anàlisi o interpretació del poema fins i tot pot obstaculitzar més que no pas ajudar el lector a gaudir del poema. Veieu, nosaltres no intentem fer *intel·ligibles* els nostres poemes. El nostre desig és fer-los *sensibles*. És a dir, al poema, almenys en el poema d'aquest tipus, demanem que hi intervingui també el lector, *poèticament*, però, no *críticament*. Per res del món no tenim la intenció que el poema constitueixi narracions, descripcions o relats clars –per més que estiguin escrits líricament- de situacions poètiques concretes o d'esdeveniment externs.

El poema surrealista (...) no és descripció o narració, sinó l'esdevenir mateix del poema-esdeveniment.

Com l'escriptura automàtica, el poema-esdeveniment es presenta com un mètode no dirigit. El poeta deixa que la paraula interior “s'exterioritzi”, deixa que li arribi un missatge prèviament desconegut. Participa, d'aquesta manera de la revelació que Breton descobria en l'escriptura automàtica i en l'atzar objectiu. Igualment espera una reacció del lector, que no prové, però, de l'intel·lecte, sinó dels sentits; espera recrear, d'alguna manera, l'emoció que busquen els surrealistes en la recerca del meravellós i de la revelació.

En la formulació d'Embirikos, la unió del mot “esdeveniment” a “poema” afegeix encara un nou sentit a la capacitat de revelació del poema en el surrealisme: el poema no apareix com a quelcom acabat sinó en contínua formació. Tal com subratlla el mateix Embirikos:

το υπερρεαλιστικό ποίημα (...) δεν είναι τόσο περιγραφή ή εξιστόρησης, αλλά αυτό τούτο το γίνεσθαι του ποιήματος-γεγονότος (...) στο υπερρεαλιστικό ποίημα παρουσιάζεται αυτό τούτο το γίνεσθαι του ονείρου μας, απάνω κάτω όπως το βλέπει κανείς στον ύπνο του, και όχι όπως ξυπνώντας το διηγείται.²⁶⁸

El poema surrealista (...) no és tant descripció o narració, sinó aquest esdevenir del poema-esdeveniment.(...) En el poema surrealista es presenta l'esdevenir del nostre somni, més o menys tal com el veiem quan dormim, i no com l'expliquem quan ens despertem.

El que s'exterioritza és, com el paisatge de Bogiati, sempre en moviment. “Esdevenir” (“γίνεσθαι”) és sempre en procés. Alhora cal tenir en compte que en grec la paraula “γεγονός” (“esdeveniment”) té un ús molt més ampli que en català: vol dir també “succés”, o “fet”, en el sentit d'una cosa que ha passat o que passa; mentre que el verb de què deriva, “γίνομαι” (“esdevenir”), vol dir també

²⁶⁷ TRIVIZÁS, S., op. cit., p. 152-153.

²⁶⁸ Cf. amb l'entrevista d'Embirikos a G. Russos, citada a TRIVIZÁS, S., op. cit., p. 153.

“passar” (una cosa), “ser”, “posar-se”, “tornar-se”, “fer-se”.

És un verb contínuament utilitzat en la seva obra i especialment en la narrativa, en què els personatges i els objectes sofreixen sovint un canvi d'estat que esdevé també un canvi psíquic. Com algunes de les coses que “γίνονται” (“esdevenen”, “es transformen” o “passen”), segons l’“Amur-Amur”:

Και ιδού που μια φράσις γίνεται κορβέττα και με ούριον άνεμον αρμενίζει, καθώς νεφέλη που την προωθεί μαϊστράλι ή τραμουντάνα. Μια ανταύγεια ηχεί, μια σταγόνα πλημμυρίζει και μία φωνή ανθεί. Ένα παιδί στέκει ορθό σε ξέφωτο άλσους σιωπηλού και ακαριαίως μεγαλώνει μπροστά σε μια γυναίκα. Ένα φουστάνι γίνεται σέλας φωτεινό. Μία φωτογραφία ζει, έχει ολόκληρη δική της δράσι, συνυφασμένη με τη ζωή του θεατή, όπως ένα φλουρί, ένα κρύσταλλο, ή ένα γάντι. Ιδού και μια εφημερίς, που γίνεται δάσος μυροβόλου, ή και υψίπεδον με χιονοσκεπείς κορδιλιέρες. Η ποίησις μεταγγίζεται στη ζωή και η ζωή στην ποίησι. Η συμμετοχή μας σε οιονδήποτε φαινόμενον ή γεγονός, δεν αποκλείεται πια καθόλου. Ένα συναίσθημα, μία παρόρμησις, μία λέξις, μπορούν να γίνουν χειροπιαστές οντότητες, στιλπνά αντικείμενα με ζωή παλλόμενη και μορφή δική τους.

I vet aquí que una frase es converteix en una corbeta i navega amb vent favorable, com un núvol empès pel mestral o la tramuntana. Una resplendor sona, una gota inunda i una veu floreix. Un nen s'està dret a la clariana d'un bosc silenciós i es fa gran instantàniament al davant d'una dona. Un vestit esdevé esclat lluminós. Una fotografia viu, gaudeix d'acció completament pròpia, entrelaçada amb la vida de l'espectador, igual que un florí, un cristall o un guant. Vet aquí un diari que es converteix en un bosc aromàtic o fins i tot un altiplà amb serralades cobertes de neu. La poesia és transvasada a la vida i la vida a la poesia. La nostra participació en qualsevol fenomen o esdeveniment ja no es pot descartar gens. Un sentiment, un impuls, una paraula, poden esdevenir éssers palpables, objectes fulgents amb vida palpitant i forma pròpia.²⁶⁹

Per a Embirikos, el surrealisme representa sobretot aquesta possibilitat de descobrir el psiquisme com un “esdevenir” en procés i alhora com una realitat. Les paraules fan existir o deixar d'existir. Com diria Breton, “les mots ont cessé de jouer”, ai-je pu dire quand j'ai connu ceux-là, “les mots font l'amour”.²⁷⁰

I aquest esdevenir, d'endins cap enfora i d'enfora cap endins, esdevé també de forma constant una definició de la utopia. Així, en el poema que defineix Oktana, el programàtic “No Brasília sinó Oktana”, escrit 30 anys més tard que “Amur-Amur”, Embirikos retorna a ressons hegelians en la definició de poesia, ara però revestida d'una idea de continuació en l'eternitat:

Οκτάνα θα πη ανά πάσαν στιγμὴν ποίησις, όμως όχι ως μέσον εκφράσεως μόνο, μα ακόμη ως λειτουργία του πνεύματος διηνεκής.²⁷¹

Oktana vol dir en tot moment poesia, però no entesa només com a mitjà d'expressió, sinó fins i tot com a

²⁶⁹ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 13. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 23.

²⁷⁰ BRETON, A., “Les mots sans rides”, dins de BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 286.

²⁷¹ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 77.

funcionament etern de l'esperit.

Per a Breton, l'atzar ve a donar notícies sobre un mateix; Embirikos descobreix en la pròpia escriptura la manera no de descriure el psiquisme, sinó d'exterioritzar-ne els mecanismes i el seu perpetu esdevenir. En el fons, tots dos autors llegeixen la vivència i alhora la pròpia escriptura com un descobriment, com en l'amor.

Aquest punt de partida no serà mai abandonat per Embirikos. Encara als anys 60, l'època en què se li ha retret haver abandonat el surrealisme i/o l'escriptura automàtica, Embirikos considera l'escriptura com una forma d'arribar, a través de la sorpresa, al coneixement dels processos inconscients desconeguts pel propi poeta. Ho manifesten clarament aquestes paraules d'"Otkana", però també el seu discurs teòric oral. En l'enregistrament de la seva conversa sobre la poesia amb Odisseas Elitis diu encara:

μέσα στο ασυνείδητον κάθε ποιητού, όχι μόνον το μέρος που γνωρίζει από το παρελθόν του αλλά και το μέρος που αγνοεί ή δεν ξέρει συνειδητά του ποιο είναι. Υπάρχει όμως αυτό, και ιδού που εν τέλει ανθεί η ποίησης όπως και στη φύση οι καρποί και τα άνθη χωρίς να ξέρουμε καλά καλά πού είναι το πρότσεσ της μεταγγίσεως από τα βιώματα εις την ποίησιν, πράγμα όμως που είτε το ξέρουμε είτε το αγνούμε τελείως είναι αυτό τούτο το ποίημα το υποκειμενικό που καθίσταται εν τέλει αντικειμενικό μέσα στο έργο του ποιητή.²⁷²

En l'inconscient de cada poeta, no només la part que coneix del seu passat sinó també la part que ignora o no sap conscientment quina és. Però això existeix, i vet aquí que floreix la poesia, igual com en la natura els fruits i les flors, sense que sapiguem ben bé on és el procés de transvasament de les vivències a la poesia. Això, tant si ho sabem com si ho ignorem del tot, és aquest poema subjectiu que esdevé finalment objectiu en l'obra del poeta.

Com per a Breton, també per a Embirikos la poesia dóna inesperadament notícies desconegudes sobre un mateix:

Γίνεται μια διοχέτευσις όλων των στοιχείων εκείνων όπου κατά τον έναν ή τον άλλον τρόπον συγκροτούν το έργο πριν γίνει αντικειμενικό υποκειμενικά μέσα μας και αυτή η όλη επεξεργασία που γίνεται στο έργον κάθε ποιητού αποκτά ένα ανάγλυφο δια της συνειδητοποιήσεως του εν τέλει από το διάβασμα που κάνει ο ίδιος ο ποιητής και βλέπει ξαφνικά μπροστά του σαν ένα θαύμα αντικειμενικά τον εαυτό του.²⁷³

Hi ha una canalització de tots aquells elements que, d'una manera o altra, conformen l'obra, abans de ser objectiva, subjectivament dins nostre i tota aquesta elaboració que s'esdevé en l'obra de cada poeta va adquirint relleu a través de la conscienciació, finalment, a través de la lectura que en fa el propi poeta, i es veu de sobte, davant seu, com un miracle, objectivament, a si mateix.

²⁷² Enregistrament per A. Embirikos de la conversa Elitis-Embirikos (1960), presentat al documental "Ανδρέας Εμπειρίκος". Sèrie "Εποχές και συγγραφείς" de Τάσος Ψαρράς, EPT, 2002-2003. La transcripció citada és meua.

²⁷³ Ibidem.

Si aquesta és doncs la seva poètica, podem dir, igualment, que en Embirikos es troba una concepció de l'amor que en faci també un descobriment de la subjectivitat? I, en Embirikos els objectes també donen notícies d'aquell buit inexistent que funciona com a pol d'imantació i de creació?

La cascada de Suïssa, contemplant la qual descobreix el “poema-esdeveniment”, es converteix precisament en el flux i reflux de la realitat exterior i la interior, en el riu Amur de Sibèria. L'Amor es transforma en una metàfora de la poesia i de la vida presos ambdós com un flux, com un esdevenir. L'amor apareix ja del tot idealitzat, en forma de riu que és també record i és poesia, i envers la figura impossible de la mare. És el món que Embirikos anomena “país interior (“ενδοχώρα”) subjectiu”²⁷⁴.

L'alliberació de l'amor en Embirikos és tant una alliberació sexual per a l'arribada d'un món utòpic com una “exteriorització” psíquica. Aquesta exteriorització és sovint la del desig, i s'esdevé pels mecanismes d'escriptura surrealista –l'escriptura automàtica d'*Alts Fornes*, o les associacions de tota la seva obra–, o per la presència de l'altre, especialment la dona. Amb aquest altre el desig es fa present ja sigui pel xoc, la sorpresa, que desestabilitza l'ésser, ja sigui per un diàleg de desigs.

Si seguim el fil hegelian d'Embirikos –especialment Hegel llegit per Kojève–, el naixement del jo, de la subjectivitat, suposa el naixement d'un esdevenir lligat al desig. Segons Kojève-Hegel perquè hi hagi consciència de si, el Desig s'ha de dirigir envers algun objecte no natural:

sur quelque chose qui dépasse la réalité donnée. Or la seule chose qui dépasse ce réel donné est le Désir lui-même.²⁷⁵

La consciència de si neix del desig del desig. Sobre el jo, apunta:

“Ce moi, qui se “nourrit” de Désirs, sera lui-même Désir dans son être même, créé dans et par la satisfaction de son Désir. Et puis que le Désir se réalise en tant qu' action négatrice du donné, l'être même de ce Moi sera action”²⁷⁶.

Aquest “moi” serà un continu “esdevenir”. És humà, lliure i històric i és l'únic que es revela a si mateix i als altres com a consciència de si. L'exteriorització de la subjectivitat comporta l'exteriorització del desig, que de nou segons la lectura hegeliana és desig del desig de l'altre.

Embirikos potser no ho expressa teòricament, però sí en la seva poesia. Al poema “L'edat de les plantes”, per exemple, de *Terra interior*, hi ha un diàleg de desigs:

²⁷⁴ EMBIRIKOS, *Escrits o mitologia personal*, Agra, op. cit., p. 26.

²⁷⁵ KOJÈVE, A., *Introduction à la lecture de Hegel, Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau*, Gallimard, Paris, 2005, p. 12.

²⁷⁶ Ibid.

κύκλοι στην επιφάνεια των πόθων σου
μέσα στους κύκλους των δικών μου πόθων

cercles a la superfície dels teus desigs
en els cercles dels meus propis desigs

Al final del poema, a través de les associacions amb la natura i amb els somnis, el diàleg de desigs es converteix en un diàleg entre els ulls:

παντοινή διέλευσις κάτω από τα σύρματα του τηλεγράφου
τα χελιδόνια που κάθονται στα σύρματα
και τα δελφίνια που σκιρτούν στη γλόη του περάσματος μας
είναι μέσα στη φύση των πραγμάτων σαν τα όνειρα
που βλέπουμε με ανοιγμένα ή κλειστά τα μάτια μας
μπροστά στη λίμνη που καθρεφτίζεται στα μάτια σου
μπροστά στα μάτια σου που καθρεφτίζονται μέσ'στα δικά μου.²⁷⁷

un trànsit constant sota els cables de telègraf
les orenetes que s'estan als cables
i els dofins que saltironen en la gespa del nostre pas
formen part de la natura de les coses com els somnis
que veiem amb els ulls oberts o tancats
davant del llac que es reflecteix als teus ulls
davant dels teus ulls que es reflecteixen en els meus.

L'esdevenir de la paraula és també el del desig. El procés d'exteriorització del món interior s'identifica així amb el procés d'alliberació de l'amor, lligat íntimament a l'alliberació de la paraula.

2.2. Metafísica, objectivació i creació en Nikos Engonópulos

Quan Engonópulos parla d'“amor”, utilitza principalment la paraula “agapi”, la que designa un amor més espiritual. No obstant, la seva obra és plena d'al·lusions al desig sexual. Són al·lusions per mitjà de dobles sentits o d'objectes portadors de càrrega sexual que s'esmunyen en el cos del text. És com si el text busqués precisament deixar aquest desig en suspens.

Aquesta manera de dir l'amor s'identifica plenament amb la poètica engonopuliana, que juga a mostrar i a amagar diversos sentits del text al mateix temps. La poesia d'Engonópulos és un joc amb el llenguatge, les contradiccions i dobles sentits, els canvis de perspectiva, al qual se suma una

²⁷⁷ EMBIRIKOS, A., *Ενδοχώρα, (Terra interior)*, Agra, Atenes, 2008, p. 77.

passió per l'objecte descontextualitzat. El valor dels objectes i la combinació entre ells canvia perquè parlen de manera diferent al jo, que s'hi acostava deixant-se sorprendre, buscant, de fet, la sorpresa. És una poesia lligada estretament a les recerques pictòriques d'Engonópulos, en què conflueixen el surrealisme, la pintura metafísica de De Chirico i la pintura bizantina.

Els poemes dels dos primers reculls, que a més de ser els més revolucionaris constitueixen la seva carta de presentació, són o bé poemes en prosa o bé poemes formats per versos majoritàriament molt curts, fins i tot d'una sola paraula, en què es pot seguir o bé una narració amb una lògica interna però situats fora del món racional o bé justament el contrari, un encadenament de canvis bruscs en el desenvolupament lògic esperat. El poema es crea amb l'aparició del meravellós surrealista gràcies a la incorporació d'elements inesperats, com en les troballes fortuïtes. En el món poètic d'Engonópulos reapareixen constantment elements tan dispersos com ocells, pastilles de sabó, escales, músiques llunyanes o màquines de cosir, objectes quotidians dotats de valor literari a partir del moviment surrealista. Però al costat d'aquests objectes obligats de l'ortodoxia surrealista, Engonópulos troba també el meravellós, l'objectivació del desig i del continent interior en objectes i fantasmes del món grec. El títol *No parleva al conductor* és una expressió transposició del missatge d'advertiment, en perfecta i correctíssima *katharevusa*, que hi havia als tramvies atenesos. És una mostra de l'humor d'Engonópulos i de la seva modernitat, en què els objectes de la vida quotidiana prenen sentit nou en nous contextos. Aquest gust pel collage amb objectes s'estén també als objectes lingüístics: Engonópulos juga a citar i canviar de context alternativament clixés formals i expressions populars, col·locacions i frases fetes, trencaments de ritmes mètrics, amb la qual cosa provoca una contínua decepció de l'expectativa del lector. Hi ha una desorientació volguda del lector i la creació d'un humor basat en la sorpresa, els canvis de sentit i les associacions inesperades. Així doncs, Engonópulos presenta una poesia alhora “estranya” i “alegre”, en recerca de la “joia”, però alhora provocativa i que, basant-se en l'humor, i en paraules robades i reaprofitades, posa de manifest els tabús de la societat, mesclant imatges d'aparença innòcua amb imatges sexuals més o menys velades i més o menys tenyides de culpabilitat i violència.

Engonópulos no en dóna explicacions explícites, però quan és entrevistat per primer cop sobre la seva obra, el 1938, descriu per mitjà d'imatges aquesta relació del pintor surrealista amb els objectes i amb el sentiment de revelació o descobriment que suposa la creació d'una obra:

Ο ζωγράφος μεταχειρίζεται ζρώματα και πινέλλα, λάδι, νεύτι και άλλα. Ξέρει όμως ότι πίσω από το τελλάρο του υπάρχει μια φοβερή, βαθειά μαύρη τρύπα. Παραμερίζει, με την τόλμη του ονείρου, το τελλάρο και σκύβοντας μες στο σκοτεινό βάραθρο βλέπει μακρυνά, πολύ μακρυνά, κοντά στο βάθος, κάτι να φωσφορίζη αμυδρά. Στο συναμεταξύ πετούν –αθόρυβα– μαύρα πουλιά, φτερωτά ψάρια και φαντάσματα. Ξανάρχεται στο φως. Αναμεσίς σ' αυτόν και στο τελλάρο του βρίσκεται τώρα ένα θεριό. Αλλά και πάλι δε φοβάται. Ξέρει να θυμηθεί, όταν πρέπει, το μεγάλο μάθημα του Θεόφιλου Γ. Χατζή-Μιχαήλ. Πάνω απ' το κόκκινο και άσπρο πλεχτό του κολυμητή περνάει την αρχαία πανοπλία. Σαν το Μεγάλο Αλέξανδρο κάνει το σταυρό του και λέει: “Έλα Χριστέ και Παναγιά”. Για να καταλάβει ένας “ακαδημαϊκός” τούτη τη σεμνή προσευχή, πρέπει τουλάχιστον να' χει πεθάνει²⁷⁸

El pintor utilitza colors i pinzells, oli, aiguarràs, etc. Sap, però, que darrere de la tela hi ha un forat profund i terrible. Deixa de banda, amb la gosadia del somni, la tela i ajupint-se dins d'aquest abisme obscur veu de lluny, molt lluny, gairebé al fons, alguna cosa que pampallugueja tímida. Mentrestant volen –silenciosament– ocells negres, peixos alats i fantasmes. Retorna a la llum. Entre ell i la tela ara hi ha una bèstia. Però no l'espanta. Sap recordar, quan cal, la gran lliçó de Teófilos G. Hatzi-Mihail. Cobreix el vestit vermell i blanc del nedador amb una armadura antiga. Com Alexandre el Gran fa el senyal de la creu i diu: “Sant Crist i la Verge!”. Perquè un “acadèmic” compregui aquesta respectuosa pregària, primer li cal, com a mínim, haver mort.

Engonópulos segueix la tradició romàntica, simbolista i surrealista d'enfrontar-se amb l'altra cara de la realitat. En aquesta descripció de la pintura, li importa sobretot l'aparició dels elements, que vénen del buit atractiu i alhora perillós que sembla ser el “forat profund i terrible”, perquè sobrevenen de sobte a la subjectivitat del qui pinta. Poden aparèixer elements del món real, amb connotacions més o menys terribles, com els “ocells negres”, o elements mítics creats per la fantasia, com els “peixos alats” o fins i tot “fantasmes”, de manera que se succeeixen visions inquietants i trencaments inesperats. El procés de creació és descrit com una revelació perillosa, per mitjà de la qual es transforma també el creador –en el text esdevé nedador i guerrer antic.

A diferència d'Embirikos, Engonópulos no forneix ni presenta, en general, una expressió teòrica o assagística de la seva poètica. El text anterior –un dels pocs en què “teoritza” en la primera etapa de la seva creació– està format per imatges. A més, hi introdueix ja com a mestres figures lligades a la tradició popular: el pintor naïf Theófilos i Alexandre el Gran, que per als grecs no és només un personatge històric, sinó heroï de mites, contes, representacions de teatre d'ombres. Aquest Alexandre, a més, que ve, si més no, d'èpoques llunyanes, “fa el senyal de la creu” i diu una expressió típicament popular. Al final, en l'atac als acadèmics, Engonópulos juga amb la ironia de la contradicció: “entendre” només poden fer-ho els vius, però perquè ho pugui fer un acadèmic, en canvi, li cal primer “haver mort”. Segons Engonópulos, l'academicisme de l'època no podrà entendre mai ni el surrealisme ni el caràcter popular del nostre autor.

²⁷⁸ “Η γνώμη του ζωγράφου κ. Ν. Εγγονόπουλου” (“L'opinió del pintor sr. N. Engonópulos”), *Neoelliniki Logotechnia*, 3, 1938, p. 131, reeditat a ENGONÓPULOS, N., *Els àngels del paradís parlen en grec...*, op. cit., p. 15-16.

Una primera dificultat per a qualsevol acadèmic és ja aquesta tendència d'Engonópulos de convertir el pensament en imatges. Això fa que recorri poc sovint a conceptes teòrics o als conceptes del surrealisme, i si ho fa, sol ser de manera esbiaixada, o resituant-los no en un context teòric sinó en el poema. De fet, tot i que Engonópulos va presentar al públic els seus poemes surrealistes sense acompanyar-los de cap text que expliqués com entenia el surrealisme, n'explica la seva visió per mitjà de la pròpia poesia, altament autoreferencial. La poètica, la inspiració i el paper del poeta, acompanyat sempre de la dona, en són temes centrals, i la paraula, la veu, els sons, la música, les cançons i el silenci en són imatges recurrents. Engonópulos no fa cap referència teòrica a l'inconscient, però en els textos la veu del poeta és sovint la veu d'un Altre, com autòmats o objectes que parlen.

Una altra dificultat són les contradiccions amb què juga i amb què conjuga el seu humor característic. Les contradiccions són, tal com ha remarcat Nanos Valaoritis, una de les característiques essencials de la seva escriptura, de la seva poètica i, per tant, també de la seva llengua i manera de veure el món. Segons Valaoritis:

Η αντιφατικότητα της γραφής του είναι κι αυτό ένα μοντερνιστικό τέχνασμα: «Ο μαθητευόμενος της Οδύνης» παρουσιάζεται ως άγαλμα που ματώνουν τα πόδια στ' αγκάθια, κι ως αυτός που «σκότωσε όλα τα όνειρα», ενώ πιο κάτω περιγράφεται σαν ένα σύμβολο ευγένειας και αγάπης (...). Η ποιητική αυτή μέθοδος αποπλανάει κι αποπροσανατολίζει τον αναγνώστη βυθίζοντάς τον μέσα στην «ποιητική» απορία, σε μια κατάσταση δεκτικότητας των αντιθέτων, που τον γοητεύει και κινεί την περιέργεια.²⁷⁹

El caràcter contradictori de la seva escriptura és també una tècnica de la modernitat: “L'aprenent del dolor” apareix com una estàtua a qui sagnen els peus enmig de punxes, i com el qui “va matar tots els somnis”, mentre que més avall és descrit com un símbol d'amabilitat i d'amor (...) Aquest mètode poètic despista i desorienta el lector i el submergeix en una aporia “poètica”, en una situació receptiva dels contraris, que el fascina i l'intriga.

A l'exemple de Valaoritis se n'hi podrien sumar d'altres sorgits del propi lèxic. I moltes d'aquestes contradiccions tenen a veure amb l'amor, la dona o la sexualitat, com la referència provocativa i alhora torbadora a les noies que són “verges (...) tant abans com després del coït” a “A les muntanyes de Miopolis”²⁸⁰.

Valaoritis assenyala, a més, que gràcies a la contradicció Engonópulos aconsegueix posar en dubte el propi text tenint en compte al mateix temps què espera el lector²⁸¹. No es tracta d'un lector implícit conduït amablement per l'escriptor, sinó un lector que es veu contínuament burlat. Com ha

²⁷⁹ VALAORITIS, N., “Sobre el xofer...”, op. cit., p. 87-88.

²⁸⁰ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p.106-107.

²⁸¹ VALAORITIS, N., op. cit., p. 89.

mostrat Nikos Stabakis, en Engonópulos hi ha construccions textuais purament surrealistes, en què en el moment que el text sembla acostar-se a un desenvolupament lògic, canvia de sobte, trenca l'horitzó d'expectatives, i se'n va sorprenentment per altres camins²⁸². El principal recurs per arribar-hi són els jocs lingüístics, de vegades la descoberta poètica de la polisèmia de les paraules, de vegades les associacions fonètiques o més sovint encara les possibilitats que té la llengua de crear contradiccions, en el temps i en l'espai, que serien difícils de plasmar en una imatge. La llengua d'Engonópulos no funciona servilment al sentit establert sinó com a creadora de nous sentits. Un exemple clar n'és el poema “Esto memor”, en què juga a trencar la continuïtat d'un clixé, d'una expressió fossilitzada:

τόρα που χάθηκε ο βραχνάς των ριπιδίων
τόρα που οι παιδεραστές λακτίζουν τ'ακρογιάλια
ας στρέψουμε το βλέμμα μας
προς την αρχιτεκτονική απελπισία

μόνο που δεν ήρθε η ώρα
-δεν ήρθε η ώρα ακόμη-
ήρθαν μονάχα
τα μουσικά σφουγγάρια
ο τρελλός κοχλίας

μας ήρθε κι'ένας Καππαδόκης απ' το Σαν Σαλβαντόρ
με δύο παστωμένα ψάρια αντίς για μάτια²⁸³

ara que s'ha esmunyit el malson dels ventalls
ara que els pederastes claven puntades als litorals
va, dirigim la mirada
cap a la desesperació arquitectònica

només que no ha arribat l'hora
-no ha arribat l'hora encara -
han arribat només
les esponges musicals
el cargol foll

ens ha arribat també un capadoci de Sant Salvador
amb dos peixos salats en lloc d'ulls

A la primera estrofa Engonópulos presenta dues condicions que porten a una conclusió que no té, aparentment, res a veure i que provoca una certa sorpresa. A l'última, a partir de la significació codificada de l'expressió “ha arribat l'hora” Engonópulos fa un gir lingüístic i prenent-ne la

²⁸² STABAKIS, N., “Υπερρεαλιστική δομή και εικόνα στο έργο του Luis Buñuel” (“Estructura i imatge surrealista en l'obra de Luis Buñuel”), *Sýgkrisi/Comparaison*, 14, 2003, p. 184-203.

²⁸³ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 37.

significació literal canvia, en un desplaçament, el “sentit” de tot el poema.

Altres vegades els jocs de paraules consisteixen a crear múltiples possibilitats d'associació de les paraules. Per exemple, al començament d'”El retorn d'Eurídice”:

π'άγγιξαν
σαν τις στερνές
σταγόνες
του
ήλιου
των ψαριών
τα δάκρυα²⁸⁴

Aquest fragment es pot traduir almenys de dues maneres diferents, segons com interpretem la dependència dels genitius “del sol” i “dels peixos”: “que tocaren/ com les darreres/ gotes/del sol/ dels peixos/ les llàgrimes”; “que tocaren/ com les darreres/ gotes/del sol/ les llàgrimes/ dels peixos”; “que tocaren/ com les darreres/ gotes/ les llàgrimes/ dels peixos/del sol”. Sembla que Engonópulos vulgui descobrir els múltiples sentits que es troben dins mateix de les paraules, de la llengua grega i del llenguatge en general. Crea enigmes per al lector, un forat com el que es troba el pintor per fer sorgir nous significats que vinguin a colpir-lo.

En aquests procediments, si bé Engonópulos no parla de revelar ni d’“exterioritzar”, com diria Embirikos, la subjectivitat, hi ha una voluntat de produir-li un xoc. Contràriament a Embirikos, però, fins i tot a l'hora de teoritzar el xoc que provoca l'escriptura, ni que sigui per al·lusions, Engonópulos segueix sent contradictori. Diu, per exemple:

Ο δικός μας Σολωμός είναι ο πρώτος μεγάλος υπερρεαλιστής, ο πρώτος που έκανε άνοιγμα προς το παράλογο και την τρέλα.

El nostre Solomós és el primer gran surrealista, el primer que va fer una obertura envers l'irracional i la follia.²⁸⁵

En un altre text, però, diu que ha fet seva aquesta altra màxima del seu admirat Solomós:

Πρέπει με δύναμη να συλλάβει ο νους και μετά βαθιά η καρδιά να αισθανθεί ό,τι ο νους συνέλαβε.²⁸⁶

²⁸⁴ op. cit., p. 180.

²⁸⁵ ENGONÓPULOS, N., *Els àngels al paradís...*, op. cit., p. 149.

²⁸⁶ ENGONÓPULOS, N., “Διάλεξις. Στα εγκαίνια της ατομικής του εκθέσεως ζωγραφικής, στις 6 φεβρουαρίου 1963, στην αίθουσα του Α.Τ.Ι.” (“Conferència. A la inauguració de la seva exposició individual, 6 de febrer de 1963, a la sala de l'A.T.I.”), reeditat a ENGONÓPULOS, N., *Πεζά κείμενα*, (*Textos en prosa*), Ύpsilon/Vivlia, Atenes, 1987, p.43.

Cal primer que concebi la ment i després que el cor senti el que la ment ha concebut.

Situar la concepció intel·lectual per davant del trasbals psíquic podria semblar contradictori amb l'obertura vers l'irracional que proposa com a gran mèrit de Solomós. Al mateix temps, però, hi ha una altra lectura possible: la d'imaginar el poeta que després d'escriure es situa com a lector de si mateix. El mateix poema esdevé un objecte exterior en què els mots, la creació obren enigmes, obren maneres de sentir i no al revés. El poeta es deixa sorprendre per la llengua, per obrir nous enigmes, per descobrir la multiplicitat de significats.

En Engonópulos hi ha, però, un concepte teòric que mai no sembla que es posi en dubte: la voluntat d'“objectivar”. Engonópulos manifesta en diverses ocasions que intenta “en cada quadre meu, és a dir en aquest quadre concret, conferir-li l'estabilitat de l'objecte” (“προσπαθώ, σε κάθε πίνακά μου, σ' αυτόν τούτον δηλαδή τον πίνακα, να προσδώσω τη στερεότητα του αντικειμένου.”²⁸⁷) Tant en Engonópulos com en Embirikos “objectivar” ho entenem no amb el sentit comú de “fer objectiu” (és a dir “positiu”), sinó amb el sentit de “fer objecte”, és a dir, “fer representable i representat” i “fer capaç de provocar les sensacions que provoquen els objectes”, com en l'atzar objectiu. En els objectes exteriors, el poeta descobreix de sobte una projecció de la seva subjectivitat, i especialment una projecció del desig. En l'acte de creació, en el moment que el pintor, “amb la gosadia del somni” s'ajup dins de “l'abisme obscur”, apareixen els objectes que el sobten. El missatge que porten són els enigmes, les paradoxes de la seva pintura i de la seva escriptura.

Tant la distorsió de la coherència lògica de la successió de significants com l'“objectivació” engonopuliana estan estretament lligades amb el seu pensament i la seva pràctica de la pintura. Hi reuneix alhora la influència del pintor grec Parthenis (que reunia ja un determinat simbolisme amb el postimpressionisme i la tradició bizantina), els ensenyaments en pintura bizantina de Kóntoglou i la pintura metafísica de De Chirico. Respecte al darrer, cal destacar que Engonópulos és influenciat per De Chirico en un moment en què aquest ja ha estat àmpliament criticat per Breton. Però Engonópulos no fa cap distinció entre l'etapa surrealista i la classicitzant de De Chirico²⁸⁸. Ans al

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Niki Loizidi assenyala com Engonópulos fa un ús conscient de la paròdia de què també fa ús De Chirico en la segona època. Vide. LOÏZIDI, N., “Ο Ερμής εν αναμονώ” (“Hermes en espera”), a *Eptá Imeres*, suplement d'*I kathimerini*, 25-5-1997, p. 19. Vegeu altres aproximacions a la influència de De Chirico en Engonópulos, a KARAVIDAS, Y., op. cit., LOÏZIDI, N., *El surrealisme en l'art grec...*, op. cit., i a SIAFLEKIS, Z.I., “Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου” (“De Chirico i la poesia surrealista grega d'entreguerres”), *Sýgkrisi/*

contrari, sembla veure-hi sempre el referent per excel·lència.

A més d'heretar l'interès visible pels maniquins i objectes presents en la primera època de De Chirico, Engonópulos comparteix la recerca de l'eternitat per mitjà d'una representació no realista de l'espai. I com en la segona època de De Chirico, Engonópulos investiga també en la pintura tradicional. Els temes són surrealistes, sovint jocs amb objectes heteròclits en paisatges inesperats. Els personatges hi prenen sovint un lloc prominent, tan si són herois antics com neogrecs com figures inventades pel pintor. Destaca sovint la provocació dels cossos nus, dels mugrons vermellíssims i els pubis coberts de pèls, en un realisme que contrasta amb la manca de trets que sol caracteritzar les cares. I aquests “temes moderns” es veuen plasmats en una tècnica que integra procediments típics de les icones bizantines, com la manca de profunditat en els plans o la manca d'ombres o la tècnica del color. Sotiris Sorogkas, pintor i alumne d'Engonópulos, assenyala:

Θα ήθελα εδώ να σημειώσω ότι οι αλλαγές του τόνου είναι του ίδιου χρώματος όπως και στις εικόνες. (...) Υπάρχουν και σχεδόν απόφια βυζαντινά στοιχεία, όπως τα κτίρια, οι κουρτίνες στα ανοίγματα των κτιρίων, η πτυχολογία των ρούχων, οι αρθρώσεις των άκρων στα σώματα και αλλού.²⁸⁹

Voldria anotar que els canvis de to són del mateix color, com en les icones. (...) Hi ha també elements bizantins presos gairebé tal qual, com els edificis, les cortines en les obertures dels edificis, els plec dels vestits, les articulacions de les extremitats en els cossos i en altres llocs.

El resultat, amb l'afegit dels colors vivíssims de les teles, és un art pop grec avant la lettre que xocaria estèticament i fins i tot faria posar els pèls de punta no només als grecs de l'època sinó també als avantguardistes que al 1938-39 refusaven pintors com De Chirico. Ens en donen una idea les repetides crítiques als interessos grecs i bizantins d'Engonópulos per part de Nicolas Calas, que veia l'art des del prisma de les avantguardes europees i americanes, en què ell mateix s'havia integrat. Embirikos en canvi admirava tant la pintura d'Engonópulos com els cavalls de la segona època de De Chirico, als quals dedicà el poema “Dos cavalls de Giorgio de Chirico” d'*Oktana*. Pel que fa al decalatge temporal dels interessos d'Engonópulos, Neli Andrikopulu, la seva primera esposa, diu sobre la seva pintura:

με ρούχα και παραπετάσματα στην τελειότητα της βυζαντινής πτυχολογίας, την εποχή που μόνο τέτοια δεν απασχολούσαν τους ζωγράφους!²⁹⁰

Comparison, 2-3, 1991, p. 88-103.

²⁸⁹ SOROGKAS, S., “Ο Εγγονόπουλος και η παράδοση” (“Engonópulos i la tradició”), dins de *Nikos Engonópulos, el pintor i el poeta*, op. cit., p. 51.

²⁹⁰ ANDRIKOPOULOU, N., *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου (Sobre les petges de Nikos Engonópulos)*, Potamós,

amb robes i cortines amb la perfecció dels plecs bizantins, l'època en què això era l'únic que no interessava els pintors!

L'aproximació, i algunes vegades fusió, que fa Engonópulos d'aquests elements heteròclits és ja de per si una manifestació de la seva interpretació de la imatge surrealista, en què l'espurna sorgeix del grau de distància dels elements que es posen en relació. Però la fusió i el contacte entre aquests elements explica també justament la seva postura respecte l'objectivització i la subjectivitat, és a dir, l'interès per plasmar en objectes concrets l'evocació del misteri, de l'enigma, per la qual es veu interpel·lat el subjecte.

Engonópulos pren de De Chirico alguns conceptes que es mesclen i es confonen volgudament amb conceptes de l'Ortodòxia grega, com l'enigma i el secret i la metafísica, alhora que s'integren en un món d'obsessions personals, com la violència de l'amor i la relació a l'Altre o la por a la mort i la por al plaer. Així, la influència de la metafísica de De Chirico, la nova dimensió onírica, de l'objecte²⁹¹, la desestabilització de l'espai²⁹², de les figures i paisatges enigmàtics, les contradiccions espacials, l'ús de perspectives contradictòries en un mateix quadre²⁹³, és patent en la pintura d'Engonópulos i també, potser encara més, en la poesia.

En els seus poemes, a més de citar-hi directament De Chirico (com a “Els pintors i els seus paisatges”, o a “Balada de l'estrebada de l'escala sublim”), hi recrea també l'espai de la seva pintura. En els versos d’”Esto memor”, la referència arquitectònica remet tant als quadres del mateix Engonópulos, a les cases tradicionals i als edificis que fan d'escenografia del motiu del quadre, com en el paisatge dechiriquià, entre portalades, murs i ombres:

ας στρέψουμε το βλέμμα μας

Atenes, 2003, p. 93

²⁹¹ Paule Plouvier defineix la nova percepció de l'objecte en De Chirico com a “déréalisation”, vide PLOUVIER, P., op. cit.

²⁹² Podem considerar, amb la fórmula condensada de Jean-Pierre Mourey, l'“espai metafísic”, com aquell que “destabilise notre occupation empirique, familière, non problématique des lieux, celui que exhibe et interroge ses fondements, ses conditions de possibilité”, a MOUREY, J.-P., “Paysage architectural et paysage métaphysique dans la peinture de de Chirico, Delvaux et Magritte”, dins de *Lire le paysage. Lire les paysages. Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Centre Interdisciplinaire d'étude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 133.

²⁹³ En Engonópulos no hi ha un joc de perspectives tan intens com en De Chirico. Sovint la perspectiva és eliminada del tot, però quan apareix és sovint o descontextualitzada o contradictòria, com per exemple en la pintura “Hèracles”, de 1959, núm. 629 del catàleg Katerina Perpinioti-Agkazir (*Nikos Engonopoulos. Son univers pictural*, op. cit.). Daskalothanasis, en canvi, nega que hi hagi cap distorsió de la perspectiva i de l'espai. Vide DASKALOTHANASIS, N., “Ο Εγγονόπουλος σουρρεαλιστής;” (“Nikos Engonópulos surrealista?”), dins de *Nikos Engonópulos, el pintor i el poeta*, op. cit., p. 47-55.

προς την αρχιτεκτονική απελπισία

dirigim la mirada
cap a la desesperació arquitectònica²⁹⁴

Les cases sense finestres, les balustrades, els jardins, sales, carrers, architectures inquietants, es retroben tant en la pintura com en la poesia engonopuliana. En la pintura els personatges estan entre els murs d'una cambra amb una finestra oberta al paisatge (sovint una muntanya amb una acrópolis o una imatge del mar) o entre edificis o en paisatges, sobretot en paisatges de platja (espai típicament surrealista, com en Dalí). En la seva poesia hi ha referències constants a espais i a paisatges tenyits de melancolia com, per exemple “el peristil ombrívol/ dels palaus”²⁹⁵, de vegades amb elements propis de la mitologia antiga o de la moderna, com les “fàbriques/ buides/ enrunades”²⁹⁶, amb architectures infinites, com els “terrats infinits/ –amb baranes de marbre–/ que baixaven avall/ fins al mar”²⁹⁷, o apareixen directament els “paisatges enigmàtics” a què s'assemblen “les recances del món de les dones estimades”²⁹⁸.

Si en aquests paisatges Engonópulos evoca el sentiment d'eternitat i l'estranyesa que neix de l'espai metafísic, en altres poemes utilitza fins i tot directament aquest adjectiu, aplicat també a d'altres objectes, i especialment la dona. N'és un exemple la “noia musical metafísica” d’”El vaixell del bosc”:

αν ήτανε δυνατό
ν'αντικαταστήσω
τα ιερά σάβανα
της φωνής μου
με την αγάπη
που έχει
μια μεταφυσική μουσική κόρη
για τις μαύρες ομπρέλλες της βροχής²⁹⁹

si fos possible
substituir
els sudaris sagrats
de la meva veu
per l'amor
que té

²⁹⁴ ENGONÓPULOS, *Poemes*, op. cit., p. 37.

²⁹⁵ op. cit., p.123.

²⁹⁶ op. cit. p. 58.

²⁹⁷ op. cit., p. 107.

²⁹⁸ op. cit., p. 194.

²⁹⁹ op. cit., p. 34.

La paraula “musical” remet a les vivències personals del poeta: ens trobem en l’època de la relació eròtica d’Engonópulos amb la musicòloga Loukia Fotopoulou, que el va marcar profundament³⁰⁰. Alhora, aquesta noia, que es troba en un context ple d’al·lusions sexuals (sudaris com a llençols, paraigües, pluja) i mortuòries (altre cop sudaris, el color negre dels paraigües) porta l’adjectiu “μεταφυσική”. En aquest poema “El vaixell del bosc”, de 1938, “metafísic” remet amb tota seguretat a De Chirico, i la noia a un personatge estrany i inquietant, entre la vida i la mort, que té un determinat “amor” per un objecte altament connotat eròticament entre els tòpics surrealistes com són els “paraigües negres de la pluja”.

Aquesta atmosfera és tan present en la constitució d’Engonópulos com a artista que fins i tot una de les primeres aparicions –si no la primera– de la paraula “surrealista” en la seva obra va lligada a la paraula “metafísica”. És el títol “Vierge inviolable métaphysique et surréaliste-sonore”, al qual la crítica no sembla haver prestat una atenció especial. És una calcografia sense data, però ordenat en el catàleg entre les obres de 1936, juntament amb un dibuix intítulat “Ψάλτης μεταφυσικός” (“Salmejador metafísic”)³⁰¹. En aquestes obres, apareixen respectivament les dues figures centrals d’Engonópulos, la musa i el poeta, i també característiques que desenvolupa la seva pintura: la substitució del cap per un altre objecte o la creació de determinats espais interiors i exteriors. El salmejador es troba en una platja, un dels espais surrealistes per excel·lència. Al lloc del cap hi té un objecte que sembla un pom i sosté a les mans una mena de màscara, com si s’hi mirés. Té el peu clavat amb un clau a la sorra, en què hi ha diversos objectes. Té els genitals ben visibles i porta espasa.

³⁰⁰ Tal com explica la primera dona d’Engonópulos Neli Andrikopoulou a *Sobre les petges de Nikos Engonópulos*, op. cit., a finals dels anys 30 Engonópulos es va enamorar de Loukia Fotopoulou, musicòloga, casada i que havia pertangut al cercle de Seferis. Loukia, que no va desaparèixer mai de la memòria d’Engonópulos, va morir de sobte en una excursió i Engonópulos va retornar el seu cos a Atenes. El mateix any de la seva mort (1939) es publicà un recull dels seus articles i conferències a l’editorial Ypalektryon (on també el 1939 Engonópulos publicaria el seu segon llibre de poemes) sota el títol *Μουσικές σελίδες (Pàgines musicals)*. Aquest llibre, dedicat sobretot a la música francesa de principis del s.XX, en què l’escriptora relaciona contínuament la música, l’art i la literatura, mostra la influència que devia tenir intel·lectualment Loukia Fotopoulou tant en Seferis com en Engonópulos, poetes en què sembla indefugible tant la presència de la música com dels escriptors de què parla Fotopoulou (Mallarmé, Rimbaud, entre d’altres). Podria haver-hi la temptació de relacionar la mort real de Loukia amb la imatge recurrent de la dona morta dels dos primers reculls d’Engonópulos. Tanmateix, al moment de la mort de Loukia, els poemes d’Engonópulos ja estaven escrits. Sí que s’hi ha de relacionar, en canvi, l’enorme quantitat i riquesa interpretativa de les referències musicals dels seus poemes.

³⁰¹ Dibuixos numerats 196 (“Vierge inviolable, métaphysique et surréaliste-sonore”) i 198 (“Ψάλτης μεταφυσικός”) a *Nikos Engonopoulos. Son univers pictural*, op. cit.

La “verge”, al seu torn, està asseguda en una sala al costat d'una tauleta amb una flor i una finestra amb cortines a través de la qual es veu un edifici. Aquest recurs a la finestra que dona a un segon pla forma una escenografia que es repetirà, amb variacions, en altres quadres, com a “Hermes en espera”(1939) o com a “La molt noble dama Elisabeth Moutzan Martinegou” (1956). A la paret hi ha eines que evoquen el dibuix tècnic, com un regle i una esquadra, i a terra diversos objectes, com un ampolla i una bola del món. L'objecte que crida més l'atenció és, però, el que es troba en el lloc del cap de la verge, clavat al seu cos amb una anella: un cercle amb una barra que el travessa en la qual hi ha unes agulles que es mantenen en un estrany equilibri, com una brúixola sense punts cardinals. Porta vestit i sabates de taló, amb algunes particularitats. Una és que mentre que no es veu el límit del vestit per dalt (ni al coll ni als braços), es distingeixen molt bé els pits que sobresurten. Una altra són les tres marques al ventre que podrien ser punts de sutura o punts cosits amb fil al vestit. Juntament amb l'aparell en el lloc del cap són els objectes que creen més estranyesa del quadre i els que potser en podrien explicar en part el títol. L'objecte del cap és el més “sonor” de la composició, el més susceptible de fer algun so. El ventre cosit, al seu torn, evoca els qualificatius de “verge inviolable”. La combinació de paraules que, per la negativa, deixa entendre una forta càrrega de desig sexual, sobretot amb el prefix negatiu que deixaria suposar el desig contrari, s'acompanyaria d'aquesta representació gràfica del que queda tancat i prohibit.

Les “verges” seran un dels personatges més recurrents en la poesia d'Engonópulos. Aquesta, “inviolable” i “metafísica i surrealista-sonora”, es podria entendre com una prefiguració de la “noia musical metafísica” d’“El vaixell del bosc”, la qual també té el seu equivalent en la figura del poeta que, en el mateix poema, no només expressa el desig per la dona sinó que es descriu a si mateix com un personatge amb una “arpa eòlica” en lloc de cap. Una “arpa eòlica” és un instrument que sona sense contacte humà, només pel pas del vent, molt popular entre els romàntics alemanys i anglesos. Coleridge va escriure el famós poema “The eolian harp”, en què compara l'amor amb l'instrument, que és alhora un símbol de la poesia. Relacionat amb la dona i recollint l'erotisme amb què el dota la poeta anglès, l'arpa eòlica, element recurrent en Engonópulos, esdevé un dels símbols del poeta com a reproductor d'una veu que parla més enllà de la voluntat.

La metafísica i el surrealisme apareixen doncs lligats des del primer moment, i, curiosament, com a adjectius aplicats a una dona que, essent “verge” i “inviolable”, amaga i mostra alhora el desig sexual. L'adjectiu “sonora” la relaciona amb la música i, per tant, també, en el món engonopulià,

amb l'amor i amb la “veu”, o almenys la possibilitat de sentir “sons” que vénen d'un altre. D'aquesta manera, tant la pintura i la poesia metafísica com la imatge de l'altre, de la dona, objecte de desig del poeta, es reuneixen en les primeres manifestacions del surrealisme d'Engonópulos.

L'adjectiu “metafísic” té, però, sobretot en altres textos posteriors en què Engonópulos parla del seu surrealisme, altres significacions: tot i que segueix lligat a De Chirico, s'hi afegeix la visió engonopuliana de l'”hel·lenisme”. Comparem aquestes dues respostes a entrevistes, totes dues de 1954:

Υπερρεαλισμός σημαίνει (...) αντιμετώπιση της ζωής με πάθος. Αντιμετώπιση κάθε φαινομένου της ζωής ως τις πιο ακραίες μεταφυσικές προεκτάσεις. Επειδή το καθετί περιέχει ζωή, ο σκοπός του υπερρεαλισμού είναι να κάνει αυτή τη ζωή έκδηλη.³⁰²

Surrealisme significa (...) enfrontar-se a la vida amb passió. Enfrontar-se a cada fenomen de la vida fins a les seves extensions metafísiques més extremes. Com que tota cosa està dotada de vida, l'objectiu del surrealisme és fer evident aquesta vida.

Δεν πιστεύω στον συρρεαλισμό σαν σχολή. Όμως μου ταιριάζει. Εκείνο που προσπάθησα να κάνω, είναι να τον ανανεώσω με ελληνικά στοιχεία, να προσθέσω σ' αυτόν την ελληνική μεταφυσική, να τον ανεβάσω πιο πάνω από τον απλό μορφασμό, όπου τον έχουν σταματήσει οι Φράγκοι. Νομίζω πως συρρεαλισμό σήμερα σημαίνει το κάθε τι που βλέπει κανείς με πάθος. Δεν αποκλείω ότι έχει ορισμένες ασυναρτησίες. Αλλά μήπως η ζωή δεν είναι ασυνάρτητη; Ο συρρεαλισμός είναι, σύμφωνα με τη γνώμη μου, η πιο σωστή αναγωγή της τέχνης στη ζωή.³⁰³

No crec en el surrealisme com a escola. Però va bé amb mi. El que he intentat fer és renovar-lo amb elements grecs, afegir-hi la metafísica grega, elevar-lo més amunt que la simple manière on l'han aturat els Francs. Crec que surrealisme avui significa cada cosa que hom veu amb passió. No negaré que té certes incongruències. Però és que no és incongruent la vida mateixa? El surrealisme és, segons el meu parer, la més correcta elevació de l'art a la vida.

En el primer fragment defineix el surrealisme de forma propera als objectius de la pintura metafísica, amb la idea de fer sorgir la vida amagada dels objectes. En el segon, declara haver intentat renovar amb la metafísica grega el surrealisme, elevar-lo d'allà on “l'han aturat els Francs”, reprenent irònicament l'expressió amb què es fa referència als occidentals, sobretot els d'època medieval. Més enllà de l'humor d'aquesta paraula aplicada als surrealistes, aquí Engonópulos juga a invertir una possible expressió del pensament més congruent des d'un punt de vista cronològic, però també més prooccidental, que seria “renovar la metafísica grega amb el surrealisme”. Engonópulos segueix un fil lògic alternatiu, que sembla criticar el surrealisme francès, però en realitat, amb totes les seves contradiccions, en fa alhora un elogi i una mostra d'adhesió, i en recull una preocupació

³⁰² ENGONÓPULOS, N., *Els àngels al paradís...*, op. cit., p. 19.

³⁰³ op. cit., p. 23.

essencial com és la relació de la poesia i la vida. Engonópulos presenta aquesta relació segons una inversió cara als surrealistes: en lloc d'una “elevació de la vida a l’art” expressió més esperable, des de l'horitzó d'expectatives del s. XX, marcat per la idea de l'art com a sublimació, parla de l’“elevació de l’art a la vida”.

“Metafísica grega” és evidentment un concepte molt ampli. Pot remetre fins i tot a la mateixa creació del mot “metafísica” per anomenar l’obra d’Aristòtil com a “el que hi ha després de la física”. En Engonópulos, es refereix tant a la metafísica de De Chirico vista a la grega com a la continuïtat de la filosofia antiga en la filosofia del món grec modern, és a dir, bàsicament la que s’ha transmès en la teologia ortodoxa que arriba a Engonópulos a través de la pintura bizantina, una de les seves grans ocupacions.

En la pintura bizantina hi ha, de fet, alguns elements que es retroben en la metafísica de De Chirico, com la desaparició de la perspectiva, o el valor simbòlic dels objectes. La tradició pictòrica grega sempre ha estat simbòlica, repetint eternament les mateixes figures i, tal com explica Fotis Kontoglou, un dels mestres d’Engonópulos, defugint tant la perspectiva com l'expressivitat o realisme de les figures de carn i ossos del Renaixement. Kóntoglou pensava que la pintura europea havia esdevingut des del renaixement una pintura dels sentits mentre que la bizantina, que repeteix contínuament els mateixos motius i les mateixes tècniques, amb tots els detalls que han quedat fixats, és una pintura de l’eternitat.³⁰⁴ Un símbol d'aquesta eternitat és també la manca de perspectiva i de limitació de l’espai, cosa que retrobarem també sovint en Engonópulos, igual com trobarem també en la seva poesia molts termes recurrents en Kóntoglou, com per exemple “μυστικό”, és a dir, “secret”, la paraula d’on prové també l’expressió “misticisme”.

A diferència de Kóntoglou, però, Engonópulos fusiona idees i concepcions de tradicions no només diferents, sinó amb elements contradictoris. Si la pintura dechiriquiana juga precisament amb l’aparició d’ombres, la bizantina busca justament el contrari: un sol pla i dissimular les ombres amb esclats de llum. Pel que fa a la perspectiva, mentre que la pintura bizantina la ignora, la pintura metafísica la pertorba volgudament³⁰⁵; Engonópulos conjuga totes dues tradicions conservant, d’una

³⁰⁴ Vide KONTOGLOU, F., *Η Πονεμένη Ρωμοσύνη (L'adolorida Grecitat)*, Astir, Atenes, 1963.

³⁰⁵ Segons A. Xydis, “la concepció de l'espai de l'artista bizantí i del surrealista no difereixen gaire. L'un ignorava la contrucció de l'espai purament lògica (geomètrica) que va descobrir el Renaixement, i l'altre l'ha negada.”, a “Νίκος Εγγονόπουλος. Ένας έλληνας υπερρεαλιστής ζωγράφος” (“Nikos Engonópulos: un pintor surrealista grec”), *Tetradío Tritó*, 1945, reeditat a *Introducció a la poesia de Nikos Engonópulos*, op. cit., p. 20. Interessant també el comentari de Zias: “Treballà sobretot de forma històrica i formal, obrint una nova visió, deslligada de la concepció racional de la perspectiva, preparant el camí per una aproximació del món per sobre de la lògica. Per a la tècnica bizantina aquest “per sobre de la lògica” ve a parar a la Paraula. Per al pintor i poeta surrealista Nikos Engonópulos, no sabem què va passar

banda, sobretot l'escenografia de De Chirico, les figures sense rostre, i de l'altra, la llum i els contorns bizantins. Hi afegeix, a més, el moviment del futurisme, de l'humor gràfic i de la il·lustració³⁰⁶, i un erotisme explícit: com ja assenyalava Embirikos el 1945, reveladors de l'estètica engonopuliana són les imatges dels sexes al descobert i dels mugrons agressivament vermells que poblen la seva pintura³⁰⁷.

Unint la metafísica grega i la de De Chirico, la pintura d'Engonópulos distorsiona doblement les categories espai-temps. En De Chirico i en el surrealisme aquesta distorsió porta a veure l'objecte exterior com una veritat interior. Ho explica Emmanuel Rubio, comparant Kant, De Chirico i Breton:

faisant fi de l'espace comme du temps, la "vision" atteint ainsi "le plus haut degré de vérité objective réelle", correspondant plus au monde de l'en-soi qu'à sa perception phénoménale.³⁰⁸

Engonópulos podia reconèixer aquesta abolició dels límits espacio-temporals en la metafísica grega. El reconeixement del món interior, que es troba tal qual també en Engonópulos –"el martell dels meus dissenys" són les espatlles d'Eleonora³⁰⁹–, ve del surrealisme.

La conjunció de les dues tradicions és explícita en aquests versos del poema "Ορνειον 1748" ("Rapinyaire 1748") d'*El retorn dels ocells* (1946):

άραγες – ακούοντας, ω παίδες, - των φιλοπόνων ζωγράφων
η μεταφυσική πολιτεία
μέσα στους αναρτημένους πίνακες να βρίσκεται κρυμμένη,³¹⁰

és que potser –escoltant, nois – dels pintors treballosos
la ciutat metafísica
es troba amagada en els quadres penjats?

Tal com demostra Dimitris Belezinis el primer vers d'aquest poema està construït sobre les paraules de Dionisios de Furnàs:

Ακούοντας, ω φιλομαθείς παίδες των φιλοπόνων ζωγράφων

al fons de la seva ànima.") ZIAS, N., pròleg a *Nikos Engonópulos, el bizantí*, op. cit.

³⁰⁶ Vide els primers dibuixos d'Engonópulos, a *Nikos Engonopoulos. Son univers pictural*, op. cit.

³⁰⁷ EMBIRIKOS, A., "Nikos Engonópulos o el miracle...", op. cit.

³⁰⁸ RUBIO, E., *Les philosophies d'André Breton*, Bibliothèque Mélusine, L'Age d'Homme, 2009, p. 76.

³⁰⁹ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 43.

³¹⁰ op. cit., p. 216.

Engonópulos hauria transformat aquest sintagma en dos, col·locant enigmàticament l'expressió “ω φιλομαθείς παίδες” entre guions, de tal manera que quedaria separat del seu complement “των φιλοπόνων ζωγράφων”. Dionisios de Furnàs va escriure el llibre *Ερμηνεία των ζωγράφων*, en què descriu com cal representar exactament cada motiu de la pintura bizantina, perquè sigui sempre exactament igual que la tradició. Segons Belezinis, Engonópulos, que tenia i consultava el llibre de Dionisios de Furnàs, presenta en aquest poema una posició ambivalent i irònica respecte a aquesta obligatorietat de seguir la tradició³¹¹.

La transformació sintàctica del text de Furnàs, a més de les ambigüitats que assenyala Belezinis, en provoca una relacionada directament amb els modes de representació. Tal com ho plasma Engonópulos no queda clar què és “dels pintors treballosos”, és a dir, si es tracta de “la ciutat metafísica dels pintors” o dels “quadres penjats dels pintors”. Tenint en compte que “πίνακες” (“quadres”) s'aplica a l'obra dels pintors laics, mentre que les obres sagrades dels pintors bizantins són “εικόνες” (“icones”), el lector es qüestiona la identitat d'aquests pintors. La pregunta d'Engonópulos podria versar sobre si simplement en els quadres dels pintors moderns –que haurien estat dignes de rebre el mateix epítet que Furnàs aplica als qui aprenen la tradició– hi ha la ciutat metafísica o sobre si els “pintors treballosos” evocats en Furnàs (és a dir, els bizantins) han creat la “ciutat metafísica” tal com es troba en els quadres moderns. En tot cas, hi ha un amalgama volgut entre els referents.

La pregunta que formula Engonópulos en aquests tres versos conté també altres enigmes. Un és quin el nou sentit del participi “escoltant” quan es tracta de quadres? Com a manera de posar en relació diversos sentits, es pot llegir com a doble referència a la pintura i a la poesia? Un altre enigma és el fet que preguntí on “es troba” la ciutat metafísica. Els quadres la representen o la creen? El fet que aquests quadres, d'altra banda, siguin “quadres penjats” porta el lector a imaginar que aquesta ciutat també està “penjada”. Seria un emplaçament si més no inesperat, semblantment al de la ciutat de Sinope, del poema “La vida i la mort dels poetes”, que tot i tenir un referent real en una ciutat del mar Negre, és descrita no només com a estant situada a Amèrica del Sud, sinó com a

³¹¹ Vide BELEZINIS, D., “Η “ερμηνεία” του Διονυσίου του εκ Φουρνά ως “ερμηνεύον” κειμένων του Νίκου Εγγονόπουλου” (“La “interpretació” de Dionisios de Furnàs com a “interpretat” de textos de Nikos Engonópulos”), *Chartis*, 1985, op. cit., reeditat a BELEZINIS, D., *Για τον Νίκο Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό (Sobre Nikos Engonópulos i el surrealisme)*, Índiktos, Atenes, 2008, p. 7-51.

estant “suspesa als cels”³¹².

En l'enllaç de tradicions dels tres versos de “Rapinnaire 1748” preval finalment la subversió dels límits de l'espai i el temps i la representació dels objectes segons la recerca d'eternitat bizantina i alhora el descentrament dequiriquià, que obre l'espai al desig i a la subjectivitat de l'artista. Per a Engonópulos aquesta recerca és tant artística com vital, guiat per la idea de revelació i descobriment, la possibilitat de trasbalsar el jo.

Aquesta subversió de límits de l'espai i del temps és també part integrant dels seus poemes, de la seva concepció de l'amor i de la relació amb la dona, objecte d'amor i gran figura de l'Altre. Així, no només els objectes que hi apareixen, sinó la disposició entre ells i la disposició de l'espai conformen també una poesia “metafísica”. L'eternitat i el misteri es conjuguen amb la necessitat de trobar en els objectes una veritat interna.

Un exemple de distorsió de l'espai és el poema “El poeta secret”, dedicat a Ravel i a Kariotakis. Els dos primers versos comencen ja amb la paradoxa de l’“ombra del llac” dins d'un espai interior:

η σκιά της λίμνης
απλώνονταν μεσ' στο δωμάτιο
και κάτω από κάθε καρέκλα
και πίσω απ'τα βιβλία
και μέσ'στα σκοτεινά βλέμματα
των γύψινων προπλασμάτων

l'ombra del llac
s'estenia dins la cambra
per sota de cada cadira
i fins per sota la taula
darrere els llibres
i dins de les fosques mirades
dels models de guix

L’“ombra” es podria interpretar metafòricament, com un record, una cosa que queda i no marxa. Engonópulos, però, la representa de forma espacial i aquí la poesia aquí supera la pintura en la capacitat de distorsió. Com es podria representar aquesta ombra en un pla horitzontal? Engonópulos aquí segueix el joc de “bouleversement des plans spatiaux” que, en paraules de Breton, havia estat “préparé de longue main par Rimbaud”³¹³. És el joc amb la imatge que reprenen els surrealistes en

³¹² ENGONÓPULOS, N., op. cit., p.95- 97.

³¹³ BRETON, A., “Genèse et perspectives artistiques du surréalisme” (1941), dins d'BRETON, A., *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 89. El capgirament de tots els plans de què parla Breton es fa evident en la cèlebre imatge

la subversió de l'ordre de l'espai en la pintura i en la imatge poètica, de manera que amplien la significació de la metàfora a nous horitzons, que es relacionen tant amb la poètica com en l'emoció que arriben a despertar. La poesia d'Engonópulos és plena d'aquestes imatges-troballes que posen en dubte la percepció lògica.

Després d'aquesta aporia, el lector se'n troba una altra, l'aparició d'un altre verb “ακούγονταν” (“se senten”), que fa recular la lectura almenys fins a la conjunció copulativa anterior i el que se'n segueix, és a dir, “i dins de les fosques mirades/ dels models de guix”:

ακούγονταν σαν ψίθυρος
το τραγούδι της
νεκρής ορχήστρας
του νεκρού ποιητή

se sentia talment un murmuri
la cançó de l'
orquestra secreta
del poeta mort

A més del salt enrere, es planteja al lector la possibilitat d'imaginar una altra imatge irrepresentable: sentir una cançó dins de “les mirades/ dels models de guix”.

En aquest espai arriba una dona desitjada, que apareix amb totes les característiques d'una dona morta i amb qui el poeta voldria fugir, perdent-se en els seus cabells llargs (“στα μακριά/ μαλλιά της”). Fugir amb ella seria la manera d'arribar a una determinada eternitat, com la que apareix als últims versos:

και να ζήσω
αιώνια
πάνω στο ταβάνι
έχοντας όμως
πάντα
μέσα στα μάτια
τα μυστικά τραγούδια
της νεκρής ορχήστρας
του
ποιητή³¹⁴

i viure
eternament

de Rimbaud: “Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures » al poema “Après le déluge”, d' *Illuminations*.

³¹⁴ ENGONÓPULOS. N., op. cit., p. 57-59.

a dalt al sostre
tenint però
sempre
dins els ulls
les cançons secretes
de l'orquestra morta
del
poeta

Aquest poema dedicat al poeta mort Kariotakis és un poema a la vida, amb la idea estranya i paradoxal engonopuliana de “viure eternament” a dalt del sostre. La imatge està inspirada en el poema de Kariotakis “Marxa de dol i vertical”³¹⁵. Però mentre en Kariotakis és una imatge metafòrica i irònica, en Engonópulos, tot i que manté l'humor que provoca el contrast entre “viure eternament” i el seu complement de lloc “a dalt al sostre”, tenim la impressió que ho presenta com una possibilitat real, amb el significat literal de l'expressió.

Com les estàtues de la primera estrofa, tindria també dins dels ulls “les cançons secretes”. L'expressió “tenir dins dels ulls” remet clarament a un tòpic de la literatura: la imatge que queda gravada, fins i tot més enllà de la mort, com en el famós “Jus lo front port vostra bella semblança” de Jordi de Sant Jordi. Aquí, però, en la mirada hi han quedat gravats els sons. Hi ha, a més un canvi de posició dels adjectius respecte a la primera estrofa: “secret” passa de l'orquestra a les cançons, i “mort” del “poeta” a l'orquestra. D'aquesta manera, les cançons passen a l'esfera del secret i místic, alhora que la paraula “poeta” queda aïllada a l'últim vers i queda ressaltat amb més força.

“El poeta secret” és una mostra de com les imatges i conceptes referits al més enllà esdevenen en la seva poesia realitat d'aquí. La poesia permet representar imatges almenys improbables i presentar una lectura del metafòric amb un sentit literal.

Una altra de les tècniques que distorsionen la percepció tradicional de l'espai en la pintura d'Engonópulos és el joc amb la fusió i el pas de l'interior a l'exterior³¹⁶. Aquesta tècnica apareix encara més desenvolupada en els poemes. No és tractada com una qüestió teòrica, sinó com una representació objectiva, privilegiant la disposició espacial dels objectes. És el cas del poema “Simbad el Mariner”, en què els diversos espais que apareixen, els objectes, el cos del narrador i el cos de la dona entren alternativament un dins l'altre i capgiren contínuament la representació lògica.

³¹⁵ Com assenyalen i analitzen ABAZOPOULOU, FR., *Nikos Engonópulos...*, op. cit., i ZAMAROU, R., *El poeta Nikos Engonópulos...*, op. cit.

³¹⁶ Vide LOÏZIDI, N., op. cit.

Aquest poema d'amor i d'introspecció apareix precedit de la cita de Sant Agustí “*tu autem eras interior intimo meo et superior summo meo*” (“tu eres més interior en mi que el que és el més interior en mi i més superior en mi que el és el més superior en mi”). En aquesta frase, paradoxal i fundadora, de *Les confessions*, apareix utilitzada per primera vegada en la història la paraula “intimus” com a superlatiu d’interior”. Engonópulos la reprèn per desenvolupar en els seus versos una visualització de les posicions extremes que s'hi esmenten. S'hi plasmen relacions espacials inesperades que plantegen l'elisió de les barreres entre l'interior i l'exterior, el subjectiu i l'objectiu. El pas de l'interior a l'exterior es fa ja en els dos primers versos:

είν' η ψυχή μου συχνά
ένα σοκάκι στη Μύκονο

la meva ànima és sovint
un carreró de Míkonos

La imatge de l'ànima com un paisatge és un tòpic del romanticisme. Es troba, per exemple, al “Clair de lune” de Verlaine:

Votre âme est un paysage choisi
que vont charmant masques et bergamasques.

El fet que en Engonópulos la “ψυχή” (“ànima”) i el “σοκάκι” (“carreró”) es trobin separats en dos versos renova la sorpresa. El “paisatge escollit” esdevé, a més, absolutament concret. És un “carreró de Míkonos” en una hora concreta, quan té lloc una acció concreta, descrita en els versos que segueixen d'aquesta primera estrofa:

και πιάνουν οι γυναίκες
και τοποθετούν ερωτικά
χάμω στο δρόμο σε σχήματα γεωμετρικά
μονότονα
όλο
μπλέ γυαλιά
—μπλέ ποτήρια
μπλέ καράφες
πόθους μπλέ
βιολιά
λουλούδια
χαλίκια
όλα

i agafen les dones
i col·loquen eròticament
a baix al carrer
geomètricament
en formes monòtones
tot de vidre blau
—vasos blaus
gerres blaves
desigs blaus
violins
flors
còdols
tot
de vidre blau—

Des dels primers versos l'erotisme s'introdueix en aquest paisatge i s'entretéixeix en la disposició espacial dels objectes. El gest de les dones de col·locar els objectes va acompanyat de l'adverbi “ερωτικά”, derivat d' “έρως”, i que es pot traduir com a “eròticament” o “sensualment”. Aquest adverbi rima dos versos més avall amb l'adjectiu “γεωμετρικά” (“geomètriques”), aplicat a “formes”, de tal manera que la sensualitat de les dones queda lligada a les formes que configuren amb els objectes, que són formes regulars, matemàtiques, cerebrals, en tant que “geomètriques”, i repetitives, en tant que “monòtones”, com la mort. Tot seguit apareixen els objectes que formen part de la composició, tots de vidre i de color blau, com els elements llunyans d'una pintura, o vistos al capvespre, com s'anuncia al principi i al final de l'estrofa. Entre aquests objectes “de vidre” i “blaus”, després dels lògics “vasos” i “gerres” hi ha paradoxalment “desigs”, “violins”, “flors” i “còdols”. La presència explícita dels “desigs” (“πόθος”), l'únic substantiu abstracte de l'enumeració, anuncia la continuació del poema, en què es desenvoluparà un joc d'acostaments i separacions entre el jo poètic/ narrador de l'episodi i una dona, que apareix només a través de pronoms, com a “ELLA”.

A l'estrofa següent la immersió en el propi interior adopta una imatge més violenta, l'autoextracció del cervell, que es transforma en l'aparició d'una “flor”:

περνώ απαλά το χέρι
στη βάση του κρανίου μου
και το βυθίζω απότομα
—βαθιά—
μεσ' στο κεφάλι μου

³¹⁷ ENGONÓPULOS, N., op. cit., p. 69-70.

και τραβώ έξω
το μυαλό μου
και στίβω ήρεμα
τη φαιά μου
ουσία
ανάμεσα
στα δάχτυλά μου

κι' όταν όλα
τα υγρά
χυθούν
—χωρίς φωνές—
καταγής
μνήσκει μονάχα
μέσα στην απαλάμη μου
—και ζει—
ένα λουλούδι
που το ζητούσα
από παιδί
και που μου χαϊδεύει το μέτωπο
με τα λευκά του
χέρια
και μου μιλεί στοργικά
και μου
λέει
για τα όνειρα

em passo suaument la mà
per la base del crani
i l'enfonso de sobte
—profundament—
dins del meu cap
i n'estiro enfora
el meu cervell
i espremo serenament
la meva matèria
grisa
entre
els meus dits

i quan tots
els líquids
han vessat
—sense crits—
a terra
queda només
al meu palmell
—i hi viu—
una petita flor
que cercava
des que era petit
i m'acarona el front
amb les seves blanques
mans

i se m'adreça amb tendresa
i em
parla
dels somnis

Aquesta flor, capaç de gestos clarament eròtics, com acaronar el front amb les mans, o parlar amb tendresa, pot parlar del món psíquic del poeta, com els somnis, i del que li és més íntim, com la seva vida dins de l'enigmàtica “ELLA” de l'estrofa següent:

και για τη ζωή
που ζω
ήσυχα
ήρεμα
μέσα στο μεγάλο
έρημο σπίτι
—όλο από μπλε γυαλί—
εκεί όπου ζουν
μόνο
τα πουλιά
ολομόναχος
ακίνητος
μέσα στα ηλεκτροφόρα
σύρματα
της κοιλιάς ΤΗΣ

i de la vida
que visc
tranquil·la
serena
a la gran
casa solitària
—tota de vidre blau—
allà on viuen
només
els ocells
tot sol
immòbil
dins dels cables
electròfors
del ventre d'ELLA

Un canvi d'escenari ens porta a una tempesta marina, tòpic de les metàfores dels moviments de la psique, en què el narrador acaba sostenint un “vas de vidre blau”:

σκαρφαλώνω
στο πιο ψηλό κατάρτι
και κρατώ σφιχτά
μέσα στα χέρια
ένα ποτήρι

από μπλε γυαλί

m' enfilo
al pal més alt
i agafo ben fort
amb les mans
un vas
de vidre blau

I de seguida aquest paisatge exterior tempestuós es torna a bolcar a l'interior gràcies al contingut d'aquest “vas”: una altra vegada els líquids, la flor i, paradoxalment, “ELLA”:

κι' είναι το μπλε το γυάλινο
ποτήρι
αυτό ακριβώς
όπου έχω βάλει μέσα
τα δυο μου χέρια
τα υγρά
που έπεσαν
από
τα δάχτυλά μου
το μικρό
άσπρο
λουλούδι
κι' ακόμα ένα μακρύ
μακρύ
γυαλί
μπλε
ή ροζ
—δε θυμάμαι—
όπου είναι
απλούστατα
ΑΥΤΗ

i és el vas blau de vidre
precisament aquell
on he posat
les dues mans
els líquids
que m'han caigut
dels
dits
la petita
flor
blanca
i també un llarg
llarg
vas de vidre
blau
o rosa
—no me'n recordo—

on hi ha
senzillament
ELLA

Així si fins ara el protagonista d'aquesta història vivia dins d'”ELLA”, ara “ELLA” es troba en un vas a les seves mans.

L'última estrofa introdueix amb un canvi de to, les circumstàncies sonores en què tot això es produeix, i en què apareixen les “veus” i les “músiques” recurrents en Engonópulos:

κι'οι φωνές
ταράζουν
τη νύχτα
σα φωνές
σαν άγρια
μονωδία
με γυναίκειες κραυγές
τη συνοδεία
—βέβαια—
πιάνου
βιολιού
ή και πλαγιαύλου
ακόμη

i les veus
agiten
la nit
com veus
com una monodia
salvatge
amb crits de dona
amb acompanyament
—és clar—
de piano
de violí
i de flauta
també³¹⁸

Així, des de la primera imatge, l'ànima identificada a un carreró de Míkonos, podem seguir el joc entre el dins i fora que representen els vidres de color blau que són també els desitjos, el vaixell, la casa, el ventre d'ELLA. Un objecte es troba paradoxalment al mateix temps a fora i a dins de l'altre, i a dins i a fora del jo del narrador. D'aquesta manera, la qüestió de la subjectivitat i l'objectivitat – que es comuniquen contínuament– es troba ella mateixa objectivada en el tractament de l'espai per la paraula del poeta. Organitza l'espai amb la paraula, que permet representar aquest seguit de

³¹⁸ op. cit., p. 69-74.

paradoxes que interroguen la percepció del mateix autor i del lector.

El desig, tot i que al principi només apareix de resquitlló, com a “desigs blaus”, acaba sent el protagonista del poema. Al llarg de tot el text el jo poètic/ narrador sembla buscar i donar voltes entorn d’alguna cosa sense arribar a atènyer-la. La figura femenina actua com un pol endins i enfora: els “cables electròfors del ventre d’ELLA” s’identifiquen a la casa en què viu el jo poètic, mentre que, uns versos més avall, quan sembla que l’objecte de què parla Engonópulos, el “vas”, es podria identificar metonímicament (com a recipient) amb la figura femenina, en realitat aquesta figura, altre cop “ELLA”, apareix continguda dins del continent (“on és ELLA”). Atrau i alhora s’escapa cap endins i cap enfora. Es combina amb el dins i fora de les imatges i objectes.

Tanmateix, d’“ELLA”, malgrat el seu paper central en el poema, no se’ns diu qui és, no té nom ni cap altre referent en el poema que el pronom mateix. Apareix només a través dels dos díctics³¹⁹ que són, primer, el possessiu “THΣ” (“D’ELLA”), acompanyant “el ventre” (fàcilment interpretable, segons la lògica del dins i fora, com una metonímia del sexe), i el pronom personal de tercera persona femení “AYTH” (“ELLA”). Tots dos en majúscules. Així la relació amb la dona s’instaura en una doble distància –la de la desestabilització dels límits de l’espai i la que introdueix el díctic sense referent– que crea, al seu torn, una doble tensió en el desig. ELLA, sense nom, es fa inabastable, sempre objecte de desig, travessant els recorreguts per l’”ànima”.

Les paradoxes se succeeixen amb tota naturalitat, com en un somni, mentre que la unió dels contraris posa en evidència la insistència en el camp psíquic. És el camp “psychophysique total” que teoritzarà Breton el 1941 *Genèse et perspectives artistiques du surréalisme* (1941):

Une oeuvre en peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). Freud a montré qu'à cette profondeur “abyssale” règnent l'absence de contradiction, la mobilité des investissements émotifs dus au refoulement, l'intemporalité et le remplacement de la réalité extérieure par la réalité psychique, soumise au seul principe du plaisir.³²⁰

A “Simbad el mariner”, Engonópulos va endinsant així el lector cap a un paisatge psíquic i oníric, que arriba al seu clímax metafísic amb els somnis que xiulen en els paisatges tenyits de melancolia i reminiscències que conformen els “palaus morts/ de Babilònia” i “les ruïnes/ de/ Palmira”.

Al seu torn, “les veus” del final adquireixen de seguida un vessant tràgic, en ser comparades a “una

³¹⁹ Per una anàlisi més extensa d'aquests pronoms amb valor anafòric o díctic, vide infra.

³²⁰ BRETON, A., *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 96-97.

monodia/ salvatge/ amb crits de dona”, contrarestat per la placidesa que transmet la imatge de l’ “acompanyament/ —és clar—/ de piano/ de violí/ i de flauta/ també”. L’incís “—βέβαια—” (“—és clar—”) i l’adverbi “ακόμη” (“també”) amb què acaba el poema introdueixen una textualitat que dóna un to humorístic, com un anticlímax respecte al to tràgic amb què començava l’estrofa. Quan sembla que s’ha arribat al clímax tràgic, allà on es podria esperar una descripció de la reacció del poeta, aleshores parla simplement de circumstàncies que, malgrat el seu sentit íntim, són descrites com a accessòries. És l’aparició del “circumstancial”, que no deixa, tanmateix, de ser significatiu. Almenys per dos motius: el més íntimament lligat a Engonópulos, és a dir, l’associació de l’amor a la música³²¹, i el més lligat al lector, és a dir, l’humor que provoca el trencament en l’horitzó d’expectatives. Aquest trencament forma part de l’escriptura surrealista: un canviament constant dóna lloc al xoc que pot fer sorgir la subjectivitat. L’escriptura descobreix la realitat interior a través d’associacions que, en un principi, en l’escriptura automàtica de Breton, remetien a les associacions inconscients del discurs del psicoanalitzant, i que, en els seus diversos desenvolupaments i usos, aquí en l’escriptura d’Engonópulos, obre enigmes i horitzons de pensament alhora que, descobrint-ne les contradiccions i paradoxes, tendeix al descobriment de la suggestió de la pròpia llengua i la seva capacitat de representació.

La poesia recull l’objectiu d’eternitat de la metafísica grega justament perquè té el poder de convertir en objecte qualsevol realitat. Així, el poeta, que, com el fènix de “La vida i la mort dels poetes”³²² sempre crema i reneix, aconsegueix fer reviure els morts i retrobar-se amb els vius, és capaç d’interpretar els múltiples sentits de les paraules i dels objectes (quan “interpretar” vol dir també *crear* múltiples sentits per a les paraules).

La relació amb els objectes es distorsiona. I és que el poeta pot també ser ell mateix un objecte que parla —l’arpa eòlica, un autòmat³²³, o una “arada estrident”³²⁴— o ser l’intèrpret de les veus dels altres. Al poema justament intítulat “Les veus”, del recull *El retorn dels ocells*, i dedicat a Breton, aquestes veus de fora, com una clara veu de l’Altre, descobreixen els secrets i donen el nom veritable a les coses. A través de les veus el poeta pot tornar a anomenar el món, on conceptes abstractes

³²¹ La música en Engonópulos, com ha demostrat Tsotsoróú (vide TSOTSORÓÚ, A., “Ο χαλκός ο ηχών της αγάπης, εγώ” (“Jo, el címbal que dringa de l’amor”), *Chartis*, 1985, op. cit., p. 101-113.) està íntimament lligada a l’erotisme, i, com sabem per la seva biografia, està lligada especialment a la seva relació amb Loukia.

³²² ENGONÓPULOS, N., op. cit., p. 95-97.

³²³ op. cit., p. 133.

³²⁴ op. cit., p. 48.

esdevenen objectes mentre que alguns objectes esdevenen conceptes abstractes –per la qual cosa la “poesia metafísica” és també “poesia pictòrica”, tal com el mateix Engonópulos anomenà els seus primers reculls³²⁵. Això passa en moments de misteri («–όταν τ’αγάλματα σιωπούν/ κι οι μύθοι στέργουν–»), “–quan les estàtues callen/ i els mites falten–”) i s’esdevé a través de veus que “vibren” «οι φωνές/ δονούν» (“les veus/ vibren”), com en un moviment eròtic i un moviment de la mania poètica. I llavors:

κι’ αποκαλύπτουν ξάφνου τα αιώνια μυστικά

(...)

και λεν
το κάθε τί
με τ’ όνομά του

λεν το νερό
της βρύσης
στόμα
τα μαύρα
τα ψηλά
τα δέντρα
λήθη
τη νύχτα μέσ’
στις ρεματιές
Ομφάλη

λέν τα κλαμμένα μάτια
«φίλη»
τα δροσερά άλικά χείλια
φύλλα
τα ερωτικά τα δόντια
εφιάλη³²⁶

i descobreixen de sobte els secrets eterns// (...)// i diuen/ cada cosa/ pel seu nom// diuen l’aigua/ de l’aixeta/ boca// els arbres/ negres/ alts/ oblit/ la nit en/ els torrents/ Omfali// diuen els ulls plorosos/ “amiga”/ els llavis frescos vermellíssims/ fulles/ les dents sensuals/ malson...

Els quatre últims noms donats per les veus, a més del crescendo en intensitat psíquica i en contrast entre la percepció de l’objecte anomenat i el nom que rep, fins al sùmmum d’anomenar “malson” els “llavis sensuals”, es relacionen també fonèticament, ja que contenen tots els sons consonàntics [f] i [l] (pronunciem “omfalí”, “filí”, “fila” i “efialtis”). Igual que al Gènesi, en què en l’acte de

³²⁵ A la revista *Surrealisme I*, op. cit.

³²⁶ ENGONÓPULOS, op. cit., p. 163-166.

creació Déu “anomenà la llum “dia” i les tenebres “nit”...”, dir de nou representa crear. El misteri es troba, doncs, en la llengua mateixa, en l'inconscient.

En la poesia d'Engonópulos els objectes es disposen entre ells com en un quadre ordenat segons la jerarquia que dicta la subjectivitat. D'aquí neix la metafísica d'Engonópulos i el seu anhel d'eternitat. I d'aquí neix també l'espai per al desig. Lligada a la “dona musical metafísica” i a la “Vierge inviolable, métaphysique et surréaliste-sonore”, la distorsió de l'espai permet la circulació de l'interior a l'exterior del cos d'“ELLA”, l'objectivació dels “desigs blaus” com a vasos blaus o l'aparició de les “dents sensuals” com un malson. La poesia obre escletxes perquè aparegui el desig amb tota la seva força provocadora.

2.3. Atzar objectiu i mecanismes poètics

La coincidència de l'exterior amb l'interior pròpia de l'atzar objectiu, segons Breton, constitueix una manera de trobar sentit a les recerques surrealistes. Per a Breton, és la confirmació de la “toute puissance du désir”, que es troba en tots els esdeveniments de la vida i de la poesia. El surrealisme de Breton pregonava l'objectivació del desig i al mateix temps la fusió del que és objectiu i del subjectiu.

L'objectivació del desig es fa evident tant des del punt de vista teòric en Embirikos i en Engonópulos com en l'elaboració dels mecanismes de creació poètica. L'Embirikos teòric formula el concepte d'“exteriorització”, Engonópulos insisteix en la necessitat d'“objectivar”, mentre que els tres llibres surrealistes apareguts abans de la Segona Guerra Mundial, és a dir, *Alts Fornes*, *No parleu al conductor* i *Els clavicèmbals del silenci*, demostren amb escreix la passió per l'objecte dels dos poetes en consonància amb les recerques en el continent interior.

El trasbals que caracteritza l'atzar objectiu, la desestabilització que opera, es manifesta a nivell lingüístic en una recerca, partint de les associacions surrealistes. L'atzar es trasllada a les combinacions de les paraules, perquè elles mateixes parlin. La fusió de l'objectiu i el subjectiu a què tendeixen la voluntat d'“exterioritzar” en Embirikos i la creació d'objectes i espais metafísics en

Engonópulos s'integren així en l'escriptura mateixa.

En Engonópulos, la distorsió de l'espai es desenvolupa com en un fil narratiu en què una imatge s'associa a una altra i crea noves possibilitats. En la seva poesia trobem així contínuament associacions des del punt de vista narratiu i sintàctic, pertorbacions volgudes d'aquestes associacions, i invitacions a lectures cap endavant i endarrere. Les combinacions de paraules porten elles mateixes als enigmes i paradoxes amb què es desenvolupa la poètica engonopuliana. Això permet la construcció d'enigmes, que sovint deixen en suspensió el desig: com a “Simbad el mariner”, en què no dona cap explicació per als objectes col·locats “eròticament” (“ερωτικά”) per “les dones”, més enllà de l'associació, per paral·lelisme, de tots aquests objectes blaus amb els “desigs blaus”. En Engonópulos el text mateix, les paraules, esdevenen creadors dels enigmes i de les sorpreses.

L'extrem de la textualitat té lloc en les associacions des del punt de vista fonètic, en què clarament l'atzar que uneix els significants es fa creador de sentit. Un exemple clar n'és l'assonància de poemes com “Les veus” o, encara més clarament, tot el poema “És viu Alexandre el Gran?”, del qual citem com a mostra la primera estrofa:

καίω τα νειάτα μου
που είναι κιθάρα
που είναι κινάρα
που είναι κινύρα³²⁷

cremo la meva joventut
que és cítara
que és carxofa
que és cinira

El poema està construït sobre les associacions fonètiques entre el so de κιθάρα (“kithara”, “guitarra”), κινάρα (“kinara”, “carxofa”) i κινύρα (“kinira”, “cinira”), que posen en relació significats aparentment arbitraris. Engonópulos fent lliscar les paraules d'una a l'altra per la seva sonoritat renova, a tota velocitat i en plena condensació, el possible sentit del poema i de les paraules mateixes. És un procediment recuperat de la poesia popular, dels jocs infantils, i també assajat com a desencadenant i creador de significats pels poetes avantguardistes russos, o en el

³²⁷ op. cit., p. 77.

dadaiisme, com en aquesta llista de Tzara prèvia al moment de generar el poema:

ne fera pas long feu
s'endormir à coeur joie
liasse
liesse
laisse³²⁸

O per Breton als *Camps magnètics*:

Tuiles huiles île serpe³²⁹

A “És viu Alexandre el Gran?” Engonópulos recull el valor heurístic de les associacions de paraules surrealistes. Al llarg de tota la seva poesia, les associacions nascudes de la visió pictòrica i les nascudes de les paraules mateixes, ja sigui per trencaments de sentit, ja sigui a través d'assonàncies i associacions fonètiques, es combinen per obrir l'espai a la sorpresa, al xoc, sovint materialitzat en nous enigmes. L'atzar porta a la creació d'enigmes, el que constitueix la veritable “revelació” en Engonópulos.

A “L'espectacle de Bogiati com un paisatge en moviment” d'Embirikos, les “associacions i correlacions” s'identificaven a la “poesia de la poesia en si”, precedent del poema-esdeveniment. I com en Engonópulos, l'escriptura d'Embirikos, sobretot a *Alts Fornes* i a *País interior*, parteix també d'associacions, sobretot lèxiques i fonètiques. A *Alts Fornes* es produeix, tal com ha assenyalat I. Giatromanolakis, un trencament en les relacions sintagmàtiques de la llengua: són frases que respecten l'ordre lògic de la frase, però no la lògica semàntica. A *País interior*, presentat com a recull de poemes, en forma de versos i clarament més líric, trobem associacions en què les paraules s'encadenen amb imatges. N'és un exemple el poema “Instant de porpra”:

Καμιά σχισμή δεν διευρύνεται χωρίς τον πόθο
Στά κάγκελα του κήπου ανοίγουν τα φτερά τους τα πουλιά
Η γειτνίασις του ποταμού τα προσελκύει

³²⁸ Citat per CAWS, M. A., “The verbal of Tzara's imagery. All words are forgotten limitless” (extracte de Mary-Ann Caws, *Approximate Man and Other Writings*, p. 14-20, Black Window Press, Boston Mass, 2005), in *Cahiers Tristan Tzara*, Tome 1, 2010, p. 366-368.

³²⁹ BRETON, A. – SOUPAULT, Ph., *Les Champs magnétiques*, a André Breton, *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol I., p. 94. Vide els comentaris a aquest tipus de procediment en M. Bonnet, *André Breton...*, op. cit., p. 186 i s.

Το πάθος του γυπαετού για το άσπρο περιστέρι
Είναι αποκορύφωμα βουνού με χιονισμένη κορυφή
Όταν λιώνουν οι πάγοι τραγουδάμε στις κοιλάδες
Τα νερά μας μεθούν
Οι κόρες των ματιών μας πλένουν τους θησαυρούς των
Άλλες ξανθές και άλλες μελαχρινές
Έχουν στην όψη τους την ανταύγεια των ελπίδων μας
Έχουν στο στήθος τους το γάλα της ζωής μας
Κ'εμείς στεκόμαστε τριγύρω τους
Παντοντινά κελεύσματα μας περιβάλλουν
Οι θρόμβοι των βουνών πάλλονται και διαλύνονται
Τα χιόνια τους είναι τραγούδια της ελεύσεως των νέω χρόνων
Τα χρόνια αυτά είναι η ζωή μας

Μέσ'στις κουφάλες τους αναπαύονται το μεσημέρι τα πουλία
Καμιά σχισμή δεν διευρύνεται χωρίς τον πόθο της διευρύνσεως
Καμιά φορά γινόμαστε κλεψύδρες
Κ'οι σπόγγοι σφαδιάζουν για την κάθε μας σταγόνα.³³⁰

Cap clivella no es dilata sense el desig
A les reixes del jardí obren les ales els ocells
El veïnatge del riu els atrau
La passió del voltor pel colom blanc
És el punt culminant d'una muntanya de cimes nevades
Quan es fonen els gels cantem a les valls
L'aigua ens embriaga
Les nines dels nostres ulls hi renten llurs tresors
Unes són rosses d'altres brunes
Duen al rostre el reflex de les nostres esperances
Duen al pit la llet de la nostra vida
I nosaltres ens estem al seu voltant
Crides constants ens circumval·len
Els coàguls de les muntanyes palpiten i es desfan
Les neus són cançons de l'arribada dels nous temps
Temps que són la nostra vida
En llurs cavitats reposen els ocells al migdia
Cap clivella no es dilata sense el desig de la dilatació
De vegades ens tornem clepsidres
S'estremeixen les esponges amb cada gota nostra.

Una frase s'encadena amb l'altra i genera un *crescendo* d'erotisme i sensualitat. Entre les imatges es poden establir associacions visuals –el colom (símbol tradicional de la pau, de la virginitat i també de la núvia en les cançons de noces gregues) és blanc com la neu, la qual es fon en els pics de les muntanyes igual que es fon o es dilaten les esclotxes–, i també associacions purament lèxiques –la paraula “kori” es fa servir primerament com a “nina” dels ulls, però com que la mateixa paraula en grec vol dir també “noia”, el poeta ens pot dir que “unes són rosses d'altres brunes”. Aquest és

³³⁰ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 68. Traducció catalana per H. Badell publicada a *Reduccions*, 104, 2014, p.77.

també un tipus de coneixement i descobriment. Les paraules descobreixen les relacions entre les imatges.

De vegades les associacions vénen a través de tècniques, figures o trops més “tradicionals” inserides en el discurs surrealista, com la rima o l'anàfora, com aquí:

Ἦθελα να ανέβω επάνω του, όχι ως επιβάτης, μα ως επιβήτωρ, και πριν ακόμη καταστή ο πόθος μου συνειδητός.

Volia pujar-hi no pas com a passatger *eventual*, sinó com a *semental*, fins i tot abans que el meu desig se'm fes conscient.³³¹

Els textos d'*Escrits o Mitologia personal*, d'on prové aquest fragment i en què el propi Embirikos parla d'associacions, és ple d'aquests jocs sonors i lèxics, de manera que una paraula porta associacions que creen records i realitats:

τα σεντόνια ήσαν κρεμασμένα στα παράθυρα, και ο άνεμος τα έκανε να *πλαταγίζουν*, ίσως και να *παφλάζουν*, άσπρος αφρός μέσα στο μπλέ κομπάλτ (...) μέσα στα άσπρα σου φορέματα (...) τεραστίους φióγκους πίσω, στη μέση, τεραστίους φióγκους χρώματος μπλε κομπάλτ.

Els llençols eren estesos a les finestres i el vent els feia **esbategar**, i potser fins i tot **esvalotar-se**, escuma blanca en el blau cobalt (...) amb els vestits blancs, (...) llaços immensos al darrere, a la cintura, llaços immensos de color blau cobalt...³³²

Els llençols –que remetien al llit– “bateguen” –amb el verb “πλαταγίζουν”, que s'utilitza pel soroll de banderes, llençols i pel soroll de les ones. Aquest verb es relaciona per associació amb “παφλάζουν” que s'utilitza especialment pel soroll de les ones –element eròtic en Embirikos– i fa que els llençols es comparin a l'escuma blanca dins del blau. Al final del paràgraf aquest blau és el dels adorns, o bagues, exactament els llaços de les cintes. Els llaços pertanyen al vestit blanc (com l'escuma i com els llençols) de la nena, de manera que es va formant i entrellaçant un joc de suggestions eròtiques.

En Embirikos aquests mecanismes que fan del text mateix la font de la creació, que el converteixen en un “esdevenir textual”, tendeixen clarament a una erotització del món. Les paraules que rimen, que s'associen solen estar lligades, també per associacions visuals o per reminiscències, o a l'espera o al plaer. L'esbatec dels llençols, per exemple, pot evocar totes dues situacions: o el “batec de cor” (expressió recurrent en Embirikos) en el moment que s'aproxima un encontre o una emoció eròtica,

³³¹ EMBIRIKOS, A., *Escrits*, op. cit., p. 110. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 92. El subratllat és meu.

³³² op. cit., p. 163-164. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 127. El subratllat és meu.

o els moviments mateixos del plaer sexual.

L'atzar objectiu no apareix només, doncs, en la teoria o en la representació, sinó que, tant en Embirikos com en Engonópulos, forma part de la llengua poètica i de l'esdevenir del poema. La diferència entre les seves dues poètiques, però, és clara: Engonópulos, tal com deixa el desig en suspensió, deixa també el sentit dels seus descobriments en plena suspensió, correspon al lector d'interpretar-lo. En Embirikos, en canvi, les associacions porten a crear imatges de plenitud, de plaer, de voluptuositat. En tots dos casos, però, són les paraules que descobreixen una “veritat” al poeta.

2.3. Conclusions i noves qüestions

A *Qu'est-ce que le surréalisme?* (1934), Breton sembla concloure que l'objectiu del surrealisme serà arribar finalment a la fusió de subjectiu i objectiu:

Cette volonté, que je déduis de la démarche surréaliste telle qu'elle tend de plus en plus à se caractériser, j'ai cru pouvoir l'exprimer d'autre part en disant qu'il s'agit aujourd'hui de *travailler à ce que la distinction du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur*.³³³

Engonópulos, en el seu segon llibre de poemes, cita el fragment cèlebre del *Segon Manifest* en què Breton es proposa trobar el punt en què ja no hi ha diferenciació entre contraris, “entre la vida i la mort, el real i l'imaginari, el comunicable i l'incomunicable, l'alt i el baix”. Trobar aquest punt és una aspiració que sembla donar-se només en el moment en què la subjectivitat reacciona.

Aquest és el moment clau a què condueix l'atzar objectiu, el moment que pren tant en Embirikos com en Engonópulos, com en el surrealisme francès, un caràcter revelatori. Apareix com una espurna del “sentit ple”. És per això que ni Embirikos i Engonópulos no busquen ni una descripció ni donar significats, sinó que persegueixen aquest sentiment de sorpresa, que fa que l'atzar adquireixi sentit.

Aquesta és la finalitat comuna, que es transforma, tanmateix, en poètiques clarament diferents. Una diferència important entre la poesia de l'un i de l'altre –lligada íntimament amb les diferències en la

³³³ BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 258.

seva visió de l'amor— és que en Engonópulos el trencament ocupa també l'espai de l'explicació o conclusió. Quan sembla que s'ha de revelar el misteri, n'apareix un altre. Hi ha una subversió, una distorsió rere l'altra, igual que els desigs inabastables se succeeixen un rere l'altre. En Embirikos, en canvi, en la persecució de l'anhelat triomf del plaer, apareix la necessitat d'un “esdeveniment psíquic” que es transformarà alhora en un descobriment-confessió i una necessitat ecumènica d'alliberació (de la qual pràcticament no parla Engonópulos).

A partir d'això, ens caldrà doncs formular-nos dues noves preguntes. En primer lloc: si es busca una desestabilització del subjecte per tal que li puguin arribar les notícies inesperades, com és aquesta reacció subjectiva en Embirikos i en Engonópulos? Què diu de la seva poètica i de la seva visió de l'amor? I, finalment, com es relaciona aquesta relació subjectiva amb l'estètica del seu surrealisme i del surrealisme francès?

Caldrà buscar, doncs, els termes claus que expressen aquesta reacció, per tal de comparar-los amb els de Breton i veure com a partir d'aquí formen una proposta de poètica i de bellesa, que compararem de nou, a través dels seus propis textos amb la proposta de “beauté convulsive” de Breton.

3. De l'atzar a la creació de les emocions de l'amor

3.1. Introducció

Breton, davant de l'experiència de l'atzar objectiu, la violentació del jo, parla d'una “aigrette... aux temples”, de “trouble” i de “frisson”. La reacció davant d'un objecte que provoca admiració es descriu amb termes ambivalents, que evoquen la por o la inestabilitat. “Frisson” particularment està lligat al plaer, a les emocions estètiques, però també a la mort.

La intensitat emocional que busca Breton es retroba en altres experiències, com la de l'instant de

descoberta, a la recerca del qual es llança el surrealisme:

À la pointe de la découverte, de l'instant où pour les premiers navigateurs une nouvelle terre fut en vue à celui où ils mirent le pied sur la côte, de l'instant où tel savant put se convaincre qu'il venait d'être témoin d'un phénomène jusqu'à lui inconnu à celui où il commença à mesurer la portée de son observation –tout sentiment de durée aboli dans l'enivrement de la chance-, un très fin pinceau de feu dégage ou parfait comme rien autre le sens de la vie. C'est à la recréation de cet état particulier de l'esprit que le surréalisme a toujours aspiré, dédaignant en dernière analyse la proie et l'ombre pour ce qui n'est déjà plus l'ombre et n'est pas encore la proie: l'ombre et la proie fondues dans un éclair unique.³³⁴

És un moment de revelació, en què desapareix el sentit del temps, en “l'enivrement de la chance”, el moment en què tot pren sentit. Aquest “estat particular de l'esprit” no és gaire diferent de l’“estat de gràcia” a què s'arriba a través de l'amor:

Cet état de grâce, je dis aujourd'hui en toute assurance qu'il résulte de la conciliation *en un seul être* de tout ce qui peut être attendu *du dehors et du dedans*, qu'il existe de l'instant unique où dans l'acte d'amour l'exaltation à son comble des plaisirs des sens ne se distingue plus de la réalisation fulgurante de toutes les aspirations de l'esprit. Tout ce qui reste en deçà ne peut en rien se prévaloir du nom d'amour mais bien relève de la pire complaisance envers ce que nous, surréalistes, nous sommes donné pour tâche de combattre, témoigne par avance d'une démission spirituelle dont les autres aspects ne sauraient tarder à se manifester. Je dis que cette cause de la réconciliation de la perception physique et de la représentation mentale est *une* et qu'il ne peut être question de marchander, dans le domaine de l'amour, ce qu'on est prêt à accorder dans le domaine de l'expression. [...] L'acte d'amour, au même titre que le tableau ou le poème, se disqualifie si de la part de celui qui s'y livre il ne suppose pas l'*entrée en transe*.³³⁵

L’“entrée en transe” en l'acte d'amor apareix com una culminació d'aquesta recerca del punt culminant que abstruï el subjecte de les coordenades lògiques. La “mitologia del trouble” es combina, doncs, amb aquesta espera de l'absolut, en què culmina l'emoció física i alhora psíquica que persegueix el surrealisme.

En Embirikos i en Engonópulos també assistim a la creació d'un entramat de paraules i imatges, original en cadascun dels dos, en què es posa en joc la intensitat emocional que s'espera de la revelació. Com en Breton, el moment de l'encontre o la descoberta s'acompanya d'imatges de sorpresa i trasbals. I alhora, a partir d'aquest descobriment, es recrea un estat d'esprit particular: un esclat de joia, un goig que s'identifica al moment en què tot pren sentit. En aquest moment l'expressió de la joia sol prendre dimensions tan grans que arriben a l'excés, que representa ella mateixa una pertorbació.

³³⁴ BRETON, A., *L'Amour fou*, a *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 697.

³³⁵ BRETON, A., *Arcane 17 enté d'Ajours*, a *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 107.

Com es construeix aquest entramat, amb quines paraules té lloc el vaivé entre la desestabilització que sent el poeta en el moment de la revelació i el gaudi anhelat, és definitori de la seva poètica i de la seva visió de l'amor.

3.2. Erotisme, messianisme i absolut en Embirikos: dels bellugueigs a l'“αγαλλίασις” i l'“ολοκλήρωσις”

L'escriptura d'Embirikos desprèn una sensualitat i un erotisme continuats, i no només en els episodis explícitament eròtics. Desprenen sensualitat tant les descripcions de la natura, les de les ciutats, les reaccions dels personatges, la maquinària dels vaixells als poemes o en les novel·les, els animals. El món exterior esdevé un camp per a la projecció de les emocions, de tal manera que l'exteriorització del món interior que cerca l'escriptura embiriquiana es concreta, com en l'atzar objectiu, en la identificació de l'objecte amb el propi desig.

Quines són, doncs, les emocions que s'hi projecten? La utopia d'Embirikos aspira a la plenitud, però alhora recupera tota l'ambivalència romàntica de l'amor. Per boca d'un dels seus personatges, Andreas Sperhís, el poeta sofrent d'amor del *Gran Oriental*, es reconeix l'empobriment del jo de l'enamorat, però també els “cims de grandesa heroica” a què l'eleva:

Ο έρωσ –εσκέπτετο– όπως τον ζούμε σήμερα, είναι μια βαρειά και επικίνδυνη αρρώστεια· ίσως η πιο βαρειά και η πιο επικίνδυνη απ' όλες. Εν τούτοις, ο ίδιος ο έρωσ, έστω και υπό την σημερινή μορφή του, είναι το κορυφαίο και το πλέον υπέροχο πράγμα. Εις τι να οφείλεται αυτή η αντινομία; Από τη μια μεριά, δίδει την πιο μεγάλη ευτυχία. Από την άλλη, λίγο να παραστρατήση, δίδει την πιο βαθεία, την πιο καρδιοσπαράχτρα θλίψη... Αφ' ενός, κάνει τον άνθρωπο, όχι μόνο να ηδονίζεται, αλλά και να μαγαλουργή, να γίνεται στοιχείο καθολικό, να ανυψώνεται στις κορυφές της ηρωϊκής μεγαλοσύνης, και όμως, αφ' ετέρου, τον κάνει, αν κάπου σκαλώση, ράκος τρισάθλιο και καμιά φορά αιμοσταγές, τον κάνει μισάνθρωπο, σπρώχνοντάς τον προς τον μαρασμό ή και προς το έγκλημα ακόμη.³³⁶

L'amor –pensava– tal com el vivim avui, és una malaltia greu i perillosa; potser la més greu i la més perillosa de totes. Tanmateix, l'amor mateix, fins i tot en la seva forma actual, és la cosa principal i més extraordinària de totes. A què es deu aquesta contradicció? Per un costat, dóna la més gran felicitat. Per l'altre, només que perdi una mica el camí, dóna la més profunda, la més cortrencadora tristesa... D'una banda, no només fa gaudir l'home, sinó que també el fa arribar a la grandesa, el fa ser un element universal, elevar-se als cims de la grandor heroica, però, de l'altra, si ensopega en algun lloc, el deixa com un parrac miserable i de vegades sanguinolent, el fa misantrop, i l'empeny al marasme i fins i tot al delictes.

No negant, sinó explotant precisament aquestes contradiccions, l'obra d'Embirikos construeix, a

³³⁶ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 5, p. 51.

través de la projecció gradual de la seva utopia, un altre ideal d'amor, el que pugui portar l'assoliment del goig absolut. Petits talls, els bellugueigs i impaciències apareixen per anunciar-la. El messianisme d'Embirikos es basa justament en la recreació de l'alternança entre l'expectació (l'"attente", tal com es retroba en els surrealistes francesos) i l'exultació, i en la profunditat evocadora dels mots amb què aquesta s'anuncia, "αγαλλίασις" i "ολοκλήρωσις" ("goig" i "plenitud"), amb la càrrega simbòlica que transmeten. És clar que aquesta aspiració és una construcció imaginària, però per a Embirikos l'amor pertany tant al cos com, necessàriament, a l'imaginari, per tal com la plenitud desitjada és plenitud de la "psique". I aquí rau, probablement, la gran força d'atracció de l'escriptura embiriquiana.

L'escriptura d'Embirikos transforma la realitat exterior en un organisme travessat pels vaivens que afecten la psique. Els moviments de la natura fan eco a les reaccions dels personatges, entre l'espera que fomenta el desig, la sorpresa en els encontres i les troballes i el plaer dels moments d'èxtasi. Els termes amb què s'expressa aquest èxtasi, al seu torn, són plens de càrrega emocional, la mateixa dels termes amb què s'expressa la seva utopia.

Així, els escenaris d'Embirikos es fan ells mateixos protagonistes dels esdeveniments gràcies a una alternança constant de calma i moviment, palpitations fervents i serenor. Els elements de l'imaginari embiriquià –el mar, el firmament, el cel i els núvols, les ondulacions del paisatge– són contínuament erotitzats a través de la metàfora del bellugueig que comença i s'atura alternativament. El món s'erotitza i es transforma en una imatge de desig de plenitud, de gaudi.

Pertot apareixen mots i combinacions de mots com "φρικιά και ασπαίρει" ("fremeix i esbatega") o "παλλόμενος" ("bategant, palpitant, glatint"), aplicats tant a la natura com a les reaccions humanes. A "La Mandalènia", per exemple, el grinyol "palpitant" de les cigales evoca el mateix moviment "palpitant" que el cor del protagonista:

Καίτοι τα τζίτζικια δεν είχαν κάμει ακόμη την εμφάνισί των, ενόμιζα πως έβριθε η ατμόσφαιρα από τον παλλόμενο τριγμό τους.

Tot i que les cigales encara no havien fet acte de presència, em semblava que omplien l'ambient amb el seu grinyol palpitant.³³⁷

Els personatge i els objectes sovint fan "bots" o "saltirons" ("σκιρτήματα"). Com a "Cariàtides":

³³⁷ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 105. Per a la traducció, op. cit., p. 89.

θύσανοι πουπουλένιοι σκιρτούν ανάμεσα στα στήθη των νεανίδων
που περπατούν ημίγυμνες μέσ' στα δρομάκια σου³³⁸

madeixes de plomes saltironen en els pits de les noies
que caminen mig nues pels teus carrerons

Sovint és el mar qui “esbatega”:

Ω υπερωκεάνειον τραγουδάς και πλέχεις
Στις τροχιές των βαθυπτώχων οργωμάτων
Που λάμπουν στο κατόπι σου σαν τροχιές θριάμβου
Αύλακες διακορεύσεως χνάρια ηδονής που ασπαίρουν
Μεσ' στο λιοπύρι και στο φως ή κάτω από τα αστέρια
Όταν οι στρόφαλοι γυρνούν πιο γρήγορα και σπέρνειεις
Αφρό δεξιά κι' αφρό ζερβά στο ρίγος των υδάτων.

Oh transatlàntic cantes i navegues
en esteles de llaurades profundes
que t'encalcen i brillen com esteles de triomf
sols de desflorament traces de plaer que esbateguen
en el foc del sol i en la llum i sota les estrelles
quan les manovelles giren més de pressa i sembres
escuma a la dreta escuma a l'esquerra en l'esgarripança de les aigües.³³⁹

La natura s'ofereix com un cos emocionat:

Το δάσος συγκινείται
Το δάσος είναι μυρμηκία με λεγεώνες λογχοφόρων
Εδώ και οι κορυδαλλοί γυμνώνονται απ' τις σκιές τους
Οι τροχιόδρομοι δεν ακούγονται
Η ημέρα αναστενάζει³⁴⁰

el bosc s'emociona
el bosc és un formigueig amb legions de llancers
fins i tot les aloses es despullen de la seva ombra
els tramvies no se senten
el dia sospira

Aquests moviments, que són els moviments de la vida, se situen en una regió ambigua: evoquen el desig, l'excitació sexual i alhora el plaer. Encara més entremesclats es troben quan s'evoca el desig enmig de l'ambient de serenor. Al text titulat justament “Formes de serenor”, el primer fragment és

³³⁸ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 75.

³³⁹ op. cit., p. 102. Traducció catalana per H. Badell publicada a *Reduccions*, op. cit., p. 81.

³⁴⁰ op. cit., p. 75.

una epifania d'Hímeros, el desig com un fluid que omple l'enamorat segons Plató:

Στην κορυφή του λόφου ο Ίμερος κτυπά τις κολυμβήθρες. Δαμάζει και δαμάζεται στους ακραιφνείς, στους άνευ τελμάτων μώλωπες των καθημερινών και των ιωβηλαίων. Η θάλασσα, λαχανιασμένη, πάλλεται μπροστά του. Οι γερανοί ανέρχονται, οι γερανοί κατέρχονται, και ο Ίμερος, κρατά στα χέρια του τα πλήκτρα, και κρούει τις κολυμβήθρες. Η πόλις ξεχύνεται στην αμμουδιά, για να τον δει που όρθιος δεσπόζει επί του λόφου. Ουδέν ψεγάδι. Καμμιά μομφή. Χίλια σουραύλια αντιλαλούν το θρόϊσμα του ανέμου.

Al cim del turó colpeja Hímeros les piques baptismals. Domta i és domtat entre les contusions pures, sense estancaments, dels dies feiners i dels jubileus. La mar, panteixant, batega davant seu. Les grues s'alcen, les grues davallen, i Hímeros té les baquetes a les mans i repica les piques baptismals. La ciutat vessa cap al sorral per veure'l sobiranejar, dret, sobre el turó. Cap màcula. Cap vituperi. Mil flautes fan ressonar la fressa del vent.³⁴¹

La celebració d'aquest desig i tots els moviments que l'acompanyen, de la mar, de les grues, de la ciutat, amb expressions fortament connotades sexualment, com “δαμάζει και δαμάζεται” (“domta i és domtat”), “λαχανιασμένη” (“panteixant”) o “ξεχύνεται” (“vessa”), és la primera exposició d'aquesta “serenor”, fàcilment associable al plaer.

L'obra d'Embirikos està abocada a l'eros i la vida. En el poema següent, per exemple, titulat “Pulsió”, Embirikos, segurament el primer poeta grec a parlar de “pulsions” en un poema, aquestes apareixen com a reactivadores contínues del desig i de la vida:

Έστω κι αν η γαλήνη απλώνεται στα χόρτα
Ουδέποτε τ' ανασαλέματα δεν παύουν
Αυτά μας ζουν και ζούμε εμείς εντός τους
Τα πρώτα ανασαλέματα τα πρώτα αρχέτυπα
Της ίδιας άλικης ορμής που προωθεί τις ώσεις
Σταθάτα χελιδόνια μέσ' στον ήλιο
Και πουπουλένια νυχτοπούλια μεσ' στο σκότος
Θάρθουν τ' ανασαλέματα θάρθουν τα ρίγη
Κι όταν ακόμα ακινητούν τ' αστέρια
Στους βελουδένιους τνω βυθούς.³⁴²

Per més que la calma s'estengui sobre l'herba
Els bellugueigs mai no cessen
Els ens fan viure i vivim nosaltres dins d'ells
Els primers bellugueigs els primers arquetips
Del mateix ímpetu purpuri que empeny les pulsions
Orenetes amb espases en el sol
I ocells nocturns plomissolats en la foscor
Vindran els bellugueigs vindran les esgarrifances
Encara que s'aturin les estrelles
En les seves vellutades pregoneses.

³⁴¹ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 81. Per a la traducció, op. cit., p. 73.

³⁴² EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 30.

Embirikos aconsegueix la “poeticitat” del fet que les pulsions no s’aturen mai, les pulsions revénen sempre, com els “bellugueigs”, més enllà de qualsevol aturament. Remeten al renaixement constant d'eros i la vida. Malgrat que “la calma s'estengui”, els bellugueigs vencen.

L'obra d'Embirikos es forma sobre l'expectativa del plaer total, a què tendeixen aquests bellugueigs. La plenitud de la “petita mort” que és l’orgasme, Embirikos vol que sigui la plenitud de la vida.

Aquestes expressions dels moviments de la natura, entre el desig i el plaer, tenen el seu equivalent en les reaccions dels personatges davant de les sorpreses, troballes, o simplement en l'expressió del seu desig eròtic. Tant en les narracions com en els poemes d'Embirikos trobem sovint paraules sinònimes (o gairebé) de les emocions extremes que sacsegen el jo en els escrits de Breton, com “ρίγος” (“esgarripança”), equivalent al “frisson”, o fins i tot com “συγκλονιστικόν”, equivalent del “convulsive” que caracteritza la nova bellesa surrealista, .

L’escriptura d’Embirikos sembla, a més, que vulgui esgotar tots els adjectius i expressions possibles per expressar la sorpresa, i les seves combinacions, i, amb aquest objectiu, aprofita les projeccions plàstiques de les paraules. Per exemple, al relat “La Mandalènia”, ple d’expressions per a l’emoció del narrador, en el moment de l’encontre i la visió de la sirena, en el clímax de l’encontre narrat, juga amb els contrastos etimològics dels mots que utilitza per expressar la sorpresa provocada pels esdeveniments inesperats. Aquí la *visió* fa perdre la *veu*:

Σταθεροποιημένος στην θέσι αυτή, ύψωσα το βλέμμα μου και έμεινα άναυδος. Είχα αντικρύσει την ξύλινη γοργόνα του καραβιού.

Estabilitzat en aquesta posició, vaig alçar la mirada i em vaig quedar sense veu. Havia vist la sirena de fusta del vaixell.³⁴³

“Άναυδος” (“sense veu”, “atònit”) i “εμβρόντητος” (“estupefacte”) intensifiquen la sensació de traspals, pròpia dels ensurts, de les sorpreses i tradicionalment, des de Safo, de l’esclat de l’amor, que regira el subjecte. El verb “αντικρίζω”, que significa “veure una cosa perquè te la trobes davant”, denota, al seu torn, la presència inesperada d'alguna cosa exterior que sobta el món psíquic. D'aquesta manera se'n ressalta el sentit de “visió fortuïta”. L’“exteriorització” dels mecanismes inconscients canvia l'estatut del món. Però com en l’“atzar objectiu” de Breton, l’encontre o la visió

³⁴³ EMBIRIKOS, A., *Escrits*, op. cit., p. 109. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 92.

de l'exterior també pot venir a transformar la subjectivitat.

En Embirikos, aquest descobriment esdevé una visió de l'eternitat:

Είχα αντικρύσει την ξύλινη γοργόνα του καραβιού, που εξετοξεύετο παντοτινά κάτω απ' το μαστούνι, παντοτινά και ακαταπαύστως, με όρθια μεστωμένα στήθη, με ξανθά μαλλιά, με κατακόκκινα χείλη, και με μεγάλα γαλανά και ατενίζοντα τον ορίζοντα μάτια.

Havia vist la sirena de fusta del vaixell, que es disparava eternament per sota del bauprès, eternament i sense interrupció, amb els pits drets, assaonats, amb els cabells rossos, amb els llavis vermellíssims, i amb els ulls blaus, grossos i clavats a l'horitzó. Era una noia de bellesa esclatant, aquesta sirena.

La sirena, amb la seva bellesa, i sobretot la manca d'interrupció de la seva presència i del seu erotisme, evoquen un estat de plaer continu, la plenitud anhelada en Embirikos.

Més avall arriba una altra sorpresa: aquesta sirena respira, té vida. I aquí, en lloc del contrast, la reacció del narrador sembla un eco multiplicat del moviment de la sirena:

Αίφνης η καρδιά μου εσκίρτησε σχεδόν έως το στόμα μου. «Θεέ μου!» ανεφώνησα κατάπληκτος. Η γοργόνα ανέπνεε! Τα στήθη της ανεβοκατέβαιναν, τα βλέφαρά της ανοιγκλείναν, και από τα χείλη της έβγαιναν γλυκύτατοι στεναγμοί.

De sobte el cor em féu un salt gairebé fins a la boca. “Déu meu!”, vaig exclamar estupefacte. La sirena respirava! Li pujaven i li baixaven els pits, se li obrien i se li tancaven les parpelles, i dels seus llavis sortien sospirs dolcíssims.³⁴⁴

Veure la sirena de fusta que pren vida provoca, a més de les expressions com “αίφνης” (“de sobte”), eco de la “guspire” de Breton, o “κατάπληκτος” (“estupefacte”), expressió màxima de la sorpresa, la imatge gràfica del salt que fa el cor “gairebé fins a la gola”. El moviment de sorpresa del narrador coincideix amb la constatació del moviment del cos de la sirena. El moviment de l'ésser que hauria de ser inanimat provoca primer un ensurt, però no se'n segueix cap estranyesa ni inquietud, ans és descrit amb tota sensualitat. Tot entra dins de la lògica del desig del somni de què forma part aquesta escena.

Embirikos utilitza pertot aquests adjectius del camp semàntic de la sorpresa, l'admiració i l'ensurt. Igualment, calfreds i estremiments i bellugueigs involuntaris travessen sovint el cos dels personatges. Hi ha un “impuls de vida” entès com una vida plena de “frissons” psíquics i eròtics. Com al relat “Neoptòlem”:

³⁴⁴ op. cit., p. 109-110. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 92.

Δόρυ μου, δόρυ μου χρυσό, και σύ λαγήνι κόκκινο, καρδιά μου, γράφω με σας το “ταν η επί τας” της ηδονής που ασπαίρει και σφαδιάζει, τουτέστιν όλης της ζωής το “ταν η επί τας”.

Llança meva, llança meva daurada, i tu, càntir vermell, cor meu, escric amb vosaltres el “ταν η επί τας”³⁴⁵ del plaer que palpita i esbatega, és a dir, el “ταν η επί τας” de la vida sencera.³⁴⁶

Es tracta d'un batec continu, que remet tant a la vida, com aquí, com al de les convulsions histèriques, la “beauté convulsive” que Breton havia convertit en símbol de la modernitat fascinada pel descobriment de l'inconscient freudià. I de fet, en les narracions d'Embirikos apareixen també dones preses de la crisi histèrica i fins i tot una evocació poètica de la facultat de revelació que veu Embirikos en aquest tipus de follia:

Η τρέλλα μοιάζει με χαρά ή με θλίψη. Όμως δεν είναι πίκος δαναϊδων αλλά ομάς νεανίδων που ορχούνται σε θέατρον του Ορχομενού. Καμιά φωνή δεν συνεκλόνησε βαθύτερα τα πλήθη. Καμιά πηγή δεν γέλασε πιο ιλαρά. Κανένα σούρουπο δεν άπλωσε μια βαθύτερα θλίψη. Ω κόρη υστερική! Το σκίρτημά σου είναι οδός που οδηγεί στην γέφυρα της καταστάσεώς σου και η κραυγή σου οξύ χλιμίντρισμα που διαπερνά το μάτι τουρανού.³⁴⁷

La follia s'assembla a la joia o a la tristesa. Tanmateix, no és un càntir de danaiades sinó un esbart de joves que dansen en un teatre d'Orhomenós. Cap veu no convulsà més profundament les multituds. Cap font no rigué de forma més hilarant. Cap crepuscle no estengué una tristesa més profunda. O noia histèrica! El teu bot és el camí que duu al pont de la teva situació i el teu crit, la remor dels cavalls que travessa l'ull del cel.

En aquest elogi de la histèrica no hi falta ni l'ambivalència de sentiments (la joia i la tristesa) ni la impressió que causa en l'espectador (“συνεκλόνησε”, “convulsionà”) ni les al·lusions sexuals dels seus moviments: “σκίρτημα” (“bot”) remet als moviments de l'orgasme de la dona, que Embirikos no s'està de representar nombroses vegades, i el crit, els cavalls i el seu moviment, a l'impuls sexual. “Travessar l'ull del cel” conté també un moviment eròtic i alhora una recerca, una revelació. Tots aquests adjectius i expressions de sorpresa i de trasbals d'Embirikos reforcen la voluntat de convertir la reacció davant de l'“atzar objectiu” en una reacció pròpia de qui es troba davant d'una revelació. Com la reacció d'entusiasme subsegüent del narrador del relat “La Mandalènia”:

Δεν ξέρω γιατί, μα αισθαινόμουν στο κατόφλι μιας αναντιρρήτως χειροπιαστής αιωνιότητας, και κοίταζα, κοίταζα με απληστία και λαχτάρα, το υπερκόσμιον τούτο όραμα, που ανεδύετο από την θάλασσα, όπως η αρχική ζωή απ' το μπλάβο χάος. Ρίγος βαθύ και σύγκορμον με συνεκλόνηζε. Δεν αισθανόμουν πια σαν ένας άνθρωπος, μα σαν ολόκληρος λαός περιούσιος, μπροστά σε νέον κόσμο.

³⁴⁵ Eslògan dels soldats espartans: “ο l'escut o sobre l'escut”. Llançar l'escut i abandonar el combat era considerat una falta d'honor. Amb aquesta frase s'entén que el soldat havia de retornar de la guerra o bé com a vencedor o bé mort, amb el cos sobre el seu escut.

³⁴⁶ EMBIRIKOS, A., op. cit., p. 157. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 121-122.

³⁴⁷ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 113.

No sé per què, però em sentia al llindar d'una eternitat irrefutablement palpable i mirava, mirava amb avidesa i delit, aquesta visió sobrenatural, que emergia del mar com la vida primitiva emergia del caos blavenc. Una profunda esgarrifança em trasbalsà. Ja no em sentia com un home, sinó com tot un poble escollit davant d'un nou món.³⁴⁸

Els termes amb què es descriu aquesta revelació estan dotats de forta ambivalència: “llindar”, “avidesa i delit”, “esgarrifança”. Com ha assenyalat I. Giatromanolakis, es tracta d'una reacció majoritàriament de tipus corporal comparable al moment d'inspiració dels poetes grecs antics i que “sembla seguir més o menys un mateix model, per tal com el temor sagrat (i de vegades tràgic) davant del que és nou influencia el cos del poeta i continua la purificació psíquica i el renaixement”³⁴⁹. L’“esgarrifança” denota tant la por com el desig. La visió de l'eternitat, tant la plenitud anhelada com la “quietud de les pedres”.

Embirikos recull, doncs, el “frisson” que marcava el moment de revelació en Breton i també el sentiment de retorn a l'estat en què tota “durada” és “abolida”. En fa renéixer l'enyor de l'absolut, ideal de ressonàncies romàntiques, que en Embirikos es refereix sobretot a una enyorada plenitud psíquica. En l'obra d'Embirikos subjau el sentiment de l'home partit, tal com el sent també l'home religiós en Hegel segons Kojève:

La religiosité est caractérisée, d'après Hegel, par la *Entzweiung*, par la scission de l'unité de la Conscience en un Moi empirique, qui –étant rattaché au Monde- est mortel, et en un Moi transcendant : l'âme immortelle en contact direct avec Dieu. Et c'est l'impossibilité de supprimer le *Widerspruch*, l'opposition des deux éléments contradictoires de la *Conscience dédoublée (gedoppeltes)* qui est la source du *malheur (Unglück, Schmerz)* de l'Homme religieux. Cet Homme, n'arrivant pas à l'unité avec lui-même, n'atteint jamais la *Befriedigung*, la *satisfaction* qui est le but suprême et la justification dernière de l'existence humaine.³⁵⁰

En aquest fragment es defineix el “sujet divisé” de què parla Lacan, però també, indirectament, Embirikos, malgrat la seva aparença d'optimisme. Per a Embirikos, la *Befriedigung* (satisfacció) és també “la fi suprema i justificació última de l'existència humana” i la seva revolució consisteix a imaginar que, a través de l'amor, és possible. Lacan, també kojevià, distingeix entre necessitat, desig i demanda, i acorda una possible satisfacció només al primer d'aquests tres conceptes. La utopia d'Embirikos, en canvi, vol fer imaginar el “goig” absolut.

La capacitat de fascinació que exerceix Embirikos es troba probablement en la força d'aquest desig de reunió (impossible) amb el gaudi perdut i també en la capacitat d'imaginar-lo, de donar una

³⁴⁸ EMBIRIKOS, A., *Escrits*, op. cit., p. 110-111. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 92.

³⁴⁹ GIATROMANOLAKIS, G., “Revelació i renaixement en A. Embirikos”, op. cit., p. 656.

³⁵⁰ KOJÈVE, A., op. cit., p. 74.

forma a aquest gaudi, dibuixar un estat psíquic. La reacció del moment de la revelació recull la superació de totes les contradiccions, fins i tot la de la vida i la mort.

La voluptuositat de la seva poesia emana també de la presència mateixa de Thànatos, present en molts moments de revelació. Proclamant el renaixement en reacció a la por a la mort, com un triomf de la vida, Embirikos incorpora aquesta mateixa mort en el seu món poètic, en la seva mitologia. Al text “Moltes vegades de nit”, a *Oktana*, per exemple, s'escenifica el triomf de la Pasqua en un clima en què el plaer sexual es mescla amb la violència, els planys, el sofriment i la mort, i d'on eros surt victoriós. Igualment, un exemple clàssic de la lluita contra la mort és el final d’“Al carrer dels filhel·lens”, en què el narrador, enmig de l’atmosfera feixuga del pas d’una comitiva fúnebre, sent renéixer el miracle.

Τότε εγώ, με ισχυρόν παλμόν καρδίας, σταμάτησα για μια στιγμή, ακίνητος μέσα στο πλήθος, ως άνθρωπος που δέχεται ανακάλυψη ακαριαία, ή ως κάποιος που βλέπει να γίνεται μπροστά του ένα θαύμα και ανέκραξα κάθιδρος:

«Θέε! Ο καύσων αυτός χρειάζεται για να υπάρξει τέτοιο φως! Το φως αυτό χρειάζεται, μια μέρα για να γίνει μια δόξα κοινή, μια δόξα πανανθρώπινη, η δόξα των Ελλήνων, που πρώτοι, θαρρώ, αυτοί, στον κόσμο εδώ κάτω, έκαμαν οίστρο της ζωής τον φόβο του θανάτου.»³⁵¹

Aleshores jo, amb un puixant batec de cor, em vaig aturar un moment, immòbil enmig de la gernació, com un home a qui es presenta una revelació sobtada, o com algú que veu com s’esdevé un miracle davant seu, i vaig exclamar xop de suor:

“Déu meu! Aquesta calor és necessària perquè hi hagi aquesta llum! Aquesta llum és necessària, perquè un dia hi hagi una glòria comuna, una glòria universal, la glòria dels grecs, que foren els primers, goso dir, ells, al món d’aquí baix, de convertir en impuls de vida la por a la mort.”

És evident el to messiànic d’Embirikos, reforçat per la rima interna i el ritme, en grec, de les dues darreres frases³⁵². Un to que pot trobar l’origen en l’alliberació que preconitza el surrealisme, però que el supera en ímpetu i convenciment. La “por a la mort” és, en la dialèctica hegeliana, el que fa que el serf renunciï al seu desig, havent-se adonat del valor de la vida. Aquesta renúncia, que és primer una degradació, esdevé, però, el camí cap a la veritable emancipació.³⁵³ Embirikos, amb la força del to messiànic, lliga aquesta “por a la mort” a l’“οίστρος της ζωής” (“impuls de vida”). Referint-se als “grecs” que han sabut crear aquesta glòria universal, fa un crit ell mateix, personalment, com a creador, en favor d’aquesta “vida”.

³⁵¹ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 11.

³⁵² Vide GIATROMANOLAKIS, G., op. cit.

³⁵³ Per a la “por a la mort” hegeliana en Embirikos, cf. SIGALAS, N., “Andreas Embirikos lector de Breton, de Freud i de Hegel. Visió del món i poètica” i SIGALAS, S., “Φαινομενολογία του έρωτα του Ανδρέα Εμπερίκου” (“Fenomenologia de l’amor d’Andreas Embirikos), inèdit.

Així és com recollint la por a la mort de què sorgeix el miracle, Eros i Thànatos van lligats indissolublement, des d'*Alts forns* fins al *Gran Oriental*.

Tota l'obra d'Embirikos, amb l'objectiu de l' "exteriorització", malda per lligar els esdeveniments amb les reaccions del cos i amb la psique. Una de les tècniques per fer-ho és, sobretot en les obres narratives però també en vers, un joc de coincidències, sorpreses, encontres i troballes sovint lligats al plaer³⁵⁴. *El Gran Oriental* és ple d'aquestes escenes. Recordem per exemple, com una de les xiquetes protagonistes del llibre, la "Flossy", fa coincidir el seu orgasme amb el pas de la carrossa de la reina sota la finestra del seu hotel. El plaer, el moment en què els personatges creuen que el gaudi absolut és possible, es fa coincidir, doncs, amb una manifestació de glòria, i d'alegria de les masses.

Però aquest mateix plaer conviu amb els vaivens de l'ànima. Com en aquesta imatge de la natura, convertida en un reservori de secrets semblants als secrets de l'ànima:

Και ενώ, εις την εξωτερικήν επιφάνεια του δένδρου, μέλπει και ενίοτε κραυγάζει το φως, σε παφλάζουσιν έξαρσιν έρωτος πασιφανούς, εις τα βάθη του φυλλώματος συσπειρούται η σκιά, σιωπηλή συλλέκτρια μυστικών και απορρήτων.

Και ιδού που η ενατένισις της εξωτερικής επιφανείας του φυλλώματος, ισοδυναμεί με συμμετοχήν μας εις αναπέτασιν σημαίας, εις έκρηξιν αλαλαγμού χαράς, ή εις αιφνιδίαν αναπήδησιν, εκ βαθέων, ορμητικής πηγής, κάθε φορά που το παιχνίδισμα του ηλίου επί των φύλλων, απλώνει, απανωτές μαρμαρυγές φωτός. Και ιδού που η διεΐσδυσις του βλέμματος εις την σκιάν της εσωτερικής, της βελουδένιας πυκνότητος του φυλλώματος, ισοδυναμεί με συμμετοχήν μας εις διεΐσδυσιν εντός σπηλαίου γιομάτου σταλακτίτες, εντός λαβυρίνθου εναγωνίου εξομολογήσεως, ή εντός καθεδρικού ναού, όπου αντηχεί το θρόϊσμα των προσευχών και ακούονται οι στεναγμοί ανθρώπων τεθλιμμένων.

I mentre a la superfície exterior de l'arbre la llum entona una melodia o llança un crit de tant en tant, en l'exaltació remorejant d'un amor claríssim, a les pregoneses del fullatge l'ombra s'arrauleix, col·leccionista silenciosa de secrets i confidències.

I vet aquí que la contemplació de la superfície exterior del fullatge equival a la nostra participació en la desclosa d'una bandera, en l'explosió d'un crit de joia, o en el doll sobtat, des de les pregoneses, d'una font impetuosa, cada vegada que el sol, saltironant sobre les fulles, estén successius raigs de llum. I vet aquí que la penetració de la mirada en l'ombra de l'espessor vellutada de dins del fullatge, equival a la nostra participació en la penetració a l'interior d'una cova plena d'estalactites, a l'interior del laberint d'una confessió angoixant, a l'interior d'una catedral, en què ressona el murmuri de les pregàries i se senten els sospirs d'homes entristits.³⁵⁵

Les emocions a la llum i a l'ombra són les que recull i recrea Embirikos en tota la seva obra.

Embirikos opera en la seva obra una transformació de tots els estats anímics en imatges del plaer o

³⁵⁴ CHRYSANTHÓPOULOS, M., "Αφηγηματικές συμπτώσεις σε ένα κείμενο του Εμπειρικού" ("Coincidències narratives en un text d'Embirikos"), *O politis*, 72, maig-juliol 1986, p. 39-43.

³⁵⁵ EMBIRIKOS, A., *Escrits*, op. cit., p. 56-57. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 92.

de l'espera del plaer. I el més interessant és que no només hi transforma els estats místics sinó també els angoixants. Com a “La fugida del fil” a *Alts forns*:

Η τέρψις των παρθένων στην καρδιά μας και το πένθος των κίτρινων κυμάτων διαρκεί μέσα στην κάθε φουσαλλίδα μας. Ωστόσο το πένθος θα χαθή και από τα νήματα της ουσιαστικότερας ώρας θα σηκωθούν τα μπράτσα μας για την οριστική κατίσχυσι των τέρψεων των παρθένων και των ισοβαθμίων ανδρογύνων. Τότε θα πέση για πάντα ο σάπιος μακαράς και θα σηκωθή ο γδούπος του όπως σηκώνεται το κεφάλι μιας ραπτομηχανής ή το κεφάλι ενός κριού βατεύοντος εντός δενδροστοιχίας.³⁵⁶

El plaer de les verges en el nostre cor i el dol de les ones grogues perdura dins de cada nafra nostra. Tanmateix el dol es perdrà i dels fils de l'hora més essencial s'alçaran els nostres braços per al domini definitiu dels plaers de les verges i de les parelles paritàries. Llavors caurà per sempre la corriola podrida i el seu estrèpit s'alçarà tal com s'alça el cap d'una màquina de cosir o el cap d'un boc que munta una femella en una renglera d'arbres.

Tot pot confluïr amb el plaer, i especialment el que sembla ser, en aparença, el seu contrari, el dol. De la pèrdua del dol naixerà “el domini definitiu dels plaers de les verges”. Malgrat aquesta pèrdua, l'ambigüïtat no desapareixerà del tot: no només perquè és del dol que neix el plaer, sinó perquè les dues sensacions han confluït en “cada nafra nostra”.

Tal com suggereix el personatge del *Gran Oriental* Emiliós Bertier en un diàleg imaginari amb Baudelaire, si es duagués a terme la revolució de l'amor canviaria l'origen de tota sensació:

τα ρίγη και ο ίλιγγός σου δεν θα ήσαν φαινόμενα άγχους, αλλά ηδονής...³⁵⁷

Els teus estremiments i el teu vertigen no serien fenòmens propis de l'angoixa, sinó del plaer...

L'estremiment i el vertigen són, com el “frisson” de Breton, signes de l'obertura a l'abisme, el descentrament, l'estat límit tant de “fenòmens propis de l'angoixa”, o fins i tot d'encarar-se a la mort, com dels fenòmens de l'amor. Embirikos vol retenir-ne la força i profunditat per subvertir-ne el sentit, convertir-los en fenòmens propis del plaer.

Com explica ell mateix en l'esborrany de la carta a Breton recentment trobada, en què exposa la seva visió de la relació entre el surrealisme i la psicoanàlisi, l'assoliment de totes les tendències reprimides és l'objectiu últim del surrealisme, sense acceptar res que pugui fer disminuir el plaer sota qualsevol forma, fins i tot sota la forma del desplaer:

La recherche de l'aboutissement irrationnel de toutes les tendances (inconscientes refoulées), sans accepter aucune

³⁵⁶ EMBIRIKOS, A., *Υψηλάμινος (Alts forns)*, Agra, Atenes, 1980, p. 27.

³⁵⁷ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 5, p. 18.

discipline (tentant) à empêcher ou diminuer le (plaisir) “devenir” permanent du plaisir sous toutes les formes individuelles ((y compris le déplaisir souffrance)) (sans aucune considération de restrictions sociales éthiques ou morales et des interprétations), est au fond le but de l'action surréaliste.³⁵⁸

Embirikos reconeix el gaudi inherent al “déplaisir” i a la “souffrance”. Els comprèn entre les formes del “plaisir”.

Una altra manera de lligar els esdeveniments amb les reaccions del cos i amb la psique que es desenvolupa en l'escriptura d'Embirikos és la penetració en visions i somieigs. En aquests versos d'“El verb contemplar”, per exemple, el jo poètic, narrador i protagonista de l'escena, mira i veu en els ulls de l'altre la possibilitat de transcendir les barreres del temps:

Τούτη η αιθρία με το σύννεφο που πλέχει στον αέρα
Είναι γαλάζιος πλους μιας κατάσπρης φρεγάδας
Ιστάμενος ακουμπιστός στην κουπαστή κοιτάζω
Και βλέπω τα θηράματα των λογισμών μου
Δελφίνια που αναδύονται κ' εισδύουν μεσ' στο κύμα
Πεδιάδες ακρογιάλια και βουνά
Και μια ξανθή νεάνιδα που στέκει στο πλευρό μου
Μεσ' της οποίας τα γαλήνια μάτια βλέπω
Το μέλλον της ολόκληρο και το παρόν μου.

Aquest cel clar amb el núvol que navega en l'aire
és el blau viatge d'una blanquíssima fregata
dret recolzat a la barana miro
i veig les preses dels meus pensaments
dofins que emergeixen i se submergeixen en l'onada
planes costes i muntanyes
i al meu costat una jove rossa
i d'ulls serens en què jo veig
el seu futur sencer i el meu present.³⁵⁹

En l'estructura mateixa de molts dels seus textos narratius, l'acció és mediatitzada presentada com a visió dels personatges. *El Gran Oriental*, per exemple, està construït a partir de les visions, records, somieigs, lectures i somnis dels personatges: es troben alhora en el vaixell, en el seu passat i en el futur. A més de convertir-se així en veus narratives del relat, els personatges del *Gran Oriental* contemplen contínuament les escenes eròtiques els uns dels altres per guardar-les en l'ànima (psique) i fer més ple l'amor. Grans *voyeurs*, com veritables protagonistes de la tradició de les

³⁵⁸ EMBIRIKOS, A., “Le surréalisme et la révolution”, edició de N. Sigalas a SIGALAS, N., *Andreas Embirikos i la història del surrealisme grec*, op. cit., p. 325.

³⁵⁹ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 23. Traducció catalana a *Reduccions*, op. cit., p. 71.

novel·les llibertines, observen les escenes lascives els uns dels altres i, amb una metàfora econòmica, les “enguardiolen” en l’ànima, cosa que pot comportar també l’orgasme de l’espectador, en el moment de veure-ho mateix o en el de recordar-ho:

συγχρόνως με το ζεύγος, καθώς απεταμίευε δια των οφθαλμών εις την ψυχήν της το συγκλονιστικόν και ωραίον τούτο θέαμα, έχυσε και η Υβόννη.³⁶⁰

al mateix temps que la parella, car anava enguardiolant a través dels seus ulls en la seva ànima aquest espectacle bell i commovedor, s’escorregué també l’Ivoni.

I aquesta és potser la raó de la predilecció d’Embirikos per les expressions que uneixen el cos i l’ànima i/o l’esperit, com ara el joc de coincidències entre l’amor dels protagonistes i tots els esdeveniments exteriors, o l’ús recurrentíssim de l’expressió “amb l’ànima a la boca” i les seves variants, que és una mostra de les transformacions que opera la poètica embirikiana en vistes a la plenitud. “Amb l’ànima a la boca” (με την ψυχή στο στόμα) s'utilitza en grec modern per expressar una sensació de panteix o el nerviosisme i les presses (semblant al català “treure el fetge per la boca”). Embirikos té però una especial predilecció per aquesta expressió, probablement pel seu sentit literal, cosa que cridava molt l’atenció dels surrealistes, i hi juga contínuament en l’obra escrita a partir dels anys 40 i després *d’Escrips o Mitologia personal* (sobretot *Oktana*, *El Gran Oriental*, *Totes les generacions o L’avui com a demà i com a ahir*). És un recurs per a l’humor, però també per expressar la relació de la paraula i del cos amb aquesta psique, puix que la boca és el lloc per on es parla, per on apareix a l’exterior el llenguatge. Embirikos la utilitza per imaginar literalment l’“ànima” a la “boca”, que és el lloc per on es parla (com seria l’expressió catalana “amb el cor a la boca”) i alhora un dels llocs per on s'estableixen relacions sexuals.

Un cas extrem de transformació d’aquesta expressió és el que duu a terme el personatge Jane Boswell al llibre 8 d’ *El Gran Oriental*. Jane, que apareix en el llibre com a model ideal de la dona, sexualment i anímicament plena, explica que tot el que ha fet és «εν Θεώ» (“en Déu”) i s’imagina tenint relacions amb Déu mateix. Aleshores el narrador la descriu en aquesta postura:

με την ψυχή της κυριολεκτικώς εις τα χείλη της (εκεί που έσφυζε ο πελώριος πούτσος)³⁶¹

amb l’ànima literalment als seus llavis (allí on es vigoritzava l’enorme verga)

³⁶⁰ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol 1, p. 127.

³⁶¹ op. cit., vol. 8, p. 47.

Aquí Embirikos mateix reconeix en el text la figura retòrica que transforma la metàfora en literalitat per subratllar la unió de la imaginació amb el plaer corporal. Per a l'escriptor, la imaginació és prolongació i part activa de l'amor, tal com l'entén Embirikos, és a dir corporal, com a impuls vers el plaer:

η φαντασία μας, ιέρεια πιστή του πόθου μας, μας πήγαινε μακριά, πέρα στις νότιες θάλασσες, σαν να φυσούσε πίσω μας ευνοϊκός ο απηλιώτης, φουσκώνοντας ακαταπαύστως τα πανιά μας, σαν φίλος μας και σύμμαχος μας.³⁶²

la nostra fantasia, sacerdotessa fidel del nostre desig, ens duia ben lluny, més enllà dels mars del sud, com si bufés rere nostre favorable el llevant, i inflés sense treva les veles, com a amic i aliat nostre.

La metàfora que utilitza Embirikos per referir-se a la imaginació, “sacerdotessa fidel del nostre desig”, respon a una lectura de la psicoanàlisi que descobreix en la fantasia una creació de l'home en tant que ésser que desitja. Embirikos es refereix clarament a un desig eròtic, expressat amb la paraula “πόθος”, que immediatament s'escenifica transformant-se en una metàfora del plaer eròtic. La fantasia es converteix en una imatge de plenitud: la imatge del mar, sempre erotitzat en Embirikos, i de les veles inflades, amb el mateix verb (“φουσκώνω”, “inflar”) que utilitza sovint per a la inflor del penis erecte. Per a Embirikos la imaginació canalitza el desig cap a la visió d'una realitat futura que és una realitat de plenitud, com la de la seva utopia, com la del gaudi perdut que el descobriment i les reaccions que provoca en Embirikos volen presentar com a “retroable”.

L'art poètic crea així, imaginant la plenitud, el renaixement continuu del desig. La intervenció de la psique, de la imaginació, és indispensable per al “plaer”, la plenitud corporal, igual que aquesta és indispensable per a la plenitud de la revelació. Un esdeveniment psíquic, com el del poema esdeveniment, remet en grec modern de forma transparent al concepte d'“ànima”, en els seus diversos sentits: la paraula “ψυχή” (“ànima”) continua tenint un significat bàsicament religiós, però és alhora el substantiu a partir del qual s'acaba de formar la nova ciència de la psico-anàlisi, a la qual es lliura amb fervor Embirikos. Per a Embirikos l'“ànima” sembla ser l'espai de la subjectivitat i de la imaginació. Com diu a *Terra interior*, “τα ονειρατά μας κατοικούν μέσ'στις ψυχές μας” (“els nostres somnis viuen en la nostra ànima”). I, així, l'encreuament del cos i la psique és constant. Es projecta una visió de plenitud psíquica a través de l'amor, que s'expandeix en altres imatges, sobretot, com la plenitud del plaer sexual de la dona, com la d'aquesta nena a “El cirerer”:

³⁶² EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 40-41.

Με τον οπόν του δέντρου και την γεύσιν του στο στόμα
Με δύο κεράσια στα μαλλιά
Με όλον τον όλβον του ουρανού μέσ' στην ψυχή της³⁶³

Amb el suquet lletós de l'arbre i el seu gust a la boca
Amb dues cireretes als cabells
Amb tot el goig del cel en l'ànima

En aquestes visions i transformacions Embirikos s'identifica al surrealisme, però potser més com una coincidència (un atzar objectiu) que com una pura influència. Ja a les *Cartes* del jove Embirikos [1921-1935]³⁶⁴, el poeta presurrealista ja escrivia visions del somieig i descripcions èpiques que es convertirien, passant pel surrealisme, en una èpica de l'amor. La seva obra retorna i desenvolupa motius de la joventut –entre els quals també precisament l'expressió “με τη ψυχή στα χείλια” (“amb l'ànima als llavis”) repetida i transformada ad libitum al *Gran Oriental*– alhora que en crea, n'investiga i desenvolupa de nous. Embirikos, malgrat el decalatge de publicació de les seves obres, aspirava al “poema total”, en continu esdevenir, sempre refent-se, la raó de ser del qual no és l'estètica sinó la capacitat de descobriment.

Les reaccions del cos i la psique troben un punt d'unió també en l'ús recurrent de determinades paraules carregades d'associacions. La duplicitat, de vegades, i multiplicitat, altres vegades, intrínseca de la llengua que no només fa servir, sinó que, com a psicoanalista i sobretot com a poeta, investiga, intensifica la profunditat de la fusió entre “cos” i “ànima”. A més de jugar amb els dobles sentits de les paraules, que revesteixen d'erotisme i voluptuositat els seus escrits, va desenvolupant un ús subversiu del llenguatge religiós acompanyat d'un to èpic que actuen emocionalment sobre el lector. En recull el lèxic, les imatges que li serveixen ja sigui per idealitzar un moment o un personatge ja sigui per carregar de messianisme la seva utopia de futur. Igualment, la reacció psíquica davant la revelació s'expressa sovint amb un mot de connotacions religioses: “αγαλλίασις” (“exultació”/ “goig”).

“Αγαλλίασις” vol unir el plaer i la plenitud física amb la psíquica. Segons Chantraine, el significat originari és “exulter, ressentir une joyeuse fierté de” i es feia servir, primerament, per a qüestions d'armes. D'aquesta arrel prové, a més, el mot “άγαλμα”, que en grec modern significa “estàtua” i

³⁶³ EMBIRIKOS, A., *Totes les generacions o L'avui com a demà i com a avui*, op. cit., p. 111.

³⁶⁴ EMBIRIKOS, A., *Γράμματα στον πατέρα, τον αδελφό του Μαράκη και την μητέρα [1921-1935] (Cartes al pare, al seu germà Marakis i a la mare [1921-1935])*, introducció i edició de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2009.

que s'utilitzava, a partir d'Heròdot, amb el sentit de “statue offerte à un dieu, qui le représente généralement et est adorée”³⁶⁵. “Αγαλλίασις”, “αγαλλίαμα” i el verb “αγάλλομαι” es retroben en el sentit d’“alegria exultant” en la Bíblia dels Setanta i també en grec, tant en un sentit general com en sentit religiós³⁶⁶. Embirikos recupera el sentit l'exultació religiosa d’“αγαλλίασις” per subratllar l'amplitud psíquica de l'estat que designa.

El significat bèl·lic original d’“αγαλλίασις” concorda amb el vessant alhora eròtic i guerrer del llenguatge religiós d'Embirikos, i mostra, a més, l'ambivalència intrínseca del mot. I és que Embirikos es delecta en aquesta transformació de les paraules, com més ambivalents millor, en significants del plaer. Els objectes religiosos són convertits contínuament en símbols fàl·lics i bèl·lics: el boc que representa la llibertat del poeta duu entre les cames el “σήμαντρον της απολύτου ορθοδοξίας” (“símantre de l'ortodòxia absoluta”) (“Του αιγάγρου”, “Del boc”³⁶⁷), mentre que es constitueix en símbol de justícia i poder la “ρομφαία των αρχαγγέλων” (“el glavi dels arcàngels”). Aquestes metàfores, que recorden alhora la violència i terror inspirat per l'òrgan masculí, es revesteixen no només d'ímpetu carnavalesc (exageració, utilització distorsionada del discurs oficial), sinó també del significat profund d'ambivalència entre la mort i de renovació de la vida, és a dir, de recerca contínua i lluita per l'aparició de l'Eros com a força de la vida³⁶⁸.

Un exemple d'aparició de l’“αγαλλίασις” en el moment de revelació és el text “Torxa brillant de l'altíssim catàleg de fars”. Els protagonistes del viatge, que són també protagonistes de la construcció del món futur, hi travessen tribulacions fins a arribar al descobriment-revelació final del narrador:

Δεν ξέραμε τί να κάνουμε. Να πούμε ναί; Να πούμε όχι, ή να τηρήσουμε μια φρόνιμη σιωπή;
Όμως σχεδόν αμέσως η σιγή διεσκορπίσθη και την διέκοψα εγώ. Ένα μεγάλο φως μέσ'στην ψυχή μου εκύθη και τέλος εφώναξα αγαλλιών:
“Όχι! Όχι! Δεν βρίσκεται η χαρά στην άλλη όχθη μόνο! Είναι εδώ, μέσ'στις ψυχές μας, μέσα σε τούτες τις καρδιές, είναι παντού για όσους μπορούν να σπάσουν τα δεσμά των, αφού και μέσα μας ο ήλιος ανατέλλει και δείχνει την πορεία μας παντού όπου πηγαίνει, φως εκ φωτός αυτός, πυρσός λαμπρός του υπερτάτου φαροδείκτου, που όλοι τον παραλείπουν οι άλλοι, του φαροδείκτου, σύντροφοι, που είναι ο ουρανός!”
Έτσι ελάλησα και κάθε αμφιταλάντευσις απέπτη απ'τις ψυχές μας. Η αγαλλίασις μου στους άλλους μετεδόθη...³⁶⁹

³⁶⁵ CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, op. cit., p. 6-7.

³⁶⁶ BABINIOTIS, G., op. cit., p. 47, posa com a exemple una cançó de Nadal: «οι ουρανοί αγάλλονται, χαίρει η φύσις όλη».

³⁶⁷ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 32.

³⁶⁸ Cf. BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1998.

³⁶⁹ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 42.

No sabem què fer. Havíem de dir que sí? de dir que no? o mantenir un silenci prudent?

Tanmateix gairebé immediatament el silenci s'escampà i el vaig tallar jo. Es vessà una gran llum en la meua ànima i finalment vaig cridar exultant:

“No! No! No es troba la joia només a l'altra riba! És aquí, dins de la nostra ànima, dins d'aquests cors, és per tot arreu per a aquells que poden trencar els lligams, perquè el sol surt també dins nostre i a tot arreu on va ens mostra la ruta, ell, llum de la llum, torxa brillant de l'altíssim catàleg de fars, que tots els altres bandegen, del catàleg de fars, companys, que és el cel!”

Així vaig dir i ens desaparegué de l'ànima qualsevol vacil·lació. El meu goig es transmeté als altres...

El descobriment no és quelcom de concret, sinó la possibilitat mateixa de descobriment, de poder “trencar els lligams”. Sovint es fa a través d'una estructura recurrent en Embirikos que presenta un “dilema psíquic” –correspondria als mots “dir que sí? de dir que no?” que apareixen en aquest fragment– la solució del qual sol ser considerada un triomf o un “goig”. És el dilema que s'empara de molts personatges del *Gran Oriental* al moment just abans de prendre la decisió que els portarà a acomplir el seu desig eròtic.

En tota la seva obra Embirikos identifica l'alliberació de l'amor amb l'alliberació de l'ànima, que en grec no es diferencia de la “psique” (“ψυχή”), cosa que reforça el to religiós dels seus textos. L’“αγαλλιάσις”, el “goig”, l’“alegria exultant”, com la de la resurrecció, remet al món religiós, però en Embirikos s'identifica altre cop a una alliberació de l'eros. Com diu el narrador del *Gran Oriental*:

Πώς ομοιάζει η θρησκευτική έκστασις με την ερωτικήν **αγαλλίασιν** μιας ηδονιζομένης γυναικός!³⁷⁰

Com s'assembla l'èxtasi religiós amb el goig eròtic d'una dona que gaudeix!

En una observació propera, de nou, a la “bellesa convulsiva” de Breton, Embirikos imagina “crisis de goig” (“κρίσεις αγαλλιάσεως”), que atribueix als místics i compara a les crisis de les histèriques:

ο Μακ Γκρέγκορ (...) γρήγορα ενθυμήθη ότι υπάρχουν **κρίσεις αγαλλιάσεως** μυστικιστικών (ομοιάζουσαι, άλλωστε, πολύ και με κρίσεις υστερικών γυναικών) που παρουσιάζουν εντονότατον ερωτισμόν και έξαρσιν θρησκευτικήν συγχρόνως.³⁷¹

En MacGregor recordà de seguida que hi ha crisis de goig de místics (que s'assemblen molt, d'altra banda, a les crisis de les histèriques) que presenten un erotisme fortíssim i una exaltació religiosa alhora.

“Agalliasis” designa també el “goig” que sent la dona en l'orgasme:

³⁷⁰ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 5, p. 69. El subratllat és meu.

³⁷¹ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 7, p. 76.

Αίφνης τινάχτηκε πολλές φορές η κόρη
Και εκβάλλουσα οξείες φωνές λαγνείας
Έμεινε ασάλευτη και πνευστιώσα
Με έκφρασιν αγαλλιάσεως στο πρόσωπό της³⁷²

De sobte va botre molts cops la noia
Deixant anar crits aguts de lascívia
Fins que restà immòbil i panteixant
Amb expressió de goig al rostre

És el concepte que Embirikos considerava com a destinació de l'home:

δυνατοτήτων να θφάσει εις τον προορισμόν του ο άνθρωπος που είναι, όχι η δυστυχία, αλλά η χαρά, η ευτυχία.
Τολμώ να πω εν τη ολοκληρώσει αυτού που εννοώ η αγαλλίασις.³⁷³

possibilitats que l'home arriba a la seva destinació, que és, ben cert, no la desgràcia, sinó la joia, la felicitat. Gosaria dir la plenitud del que anomeno *el goig*.

I en el domini de l'eros, un dels conceptes amb què s'identifica Oktana:

Οκτάνα θα πη η αγαλλίασις εκείνη που φέρνει στα χείλη την ψυχή και εις τα όργανα τα κατάλληλα με ορμήν το σπέρμα³⁷⁴

Oktana vol dir el goig aquell que porta als llavis l'ànima i als òrgans adequats amb força l'esperma.

Un segon concepte clau en Embirikos i que recull tota aquesta aspiració a l'absolut propi de l'èxtasi i de l'excés és “ολοκλήρωσις” (“oloklirosis”), equivalent a “plenitud”, “acompliment”, “culminació” i, en conseqüència també a “orgasme”. Etimològicament s'apropa a “totalització” o “enllestiment”. El verb “ολοκληρώνω”, de què deriva “ολοκλήρωσις”, vol dir “acabar”, “enllestir”, “completar”, i està format a partir de l'arrel “olo-”, és a dir “tot”. Es pot utilitzar en un registre polític –“ευρωπαϊκή ολοκλήρωση” es traduiria per exemple en “integració europea”, mentre que “τα ολοκληρωτικά καθεστώτα” serien “els règims totalitaris”– o també es pot entendre com a “realització” des d'un punt de vista psicològic.

En Embirikos aquest concepte i els adjectius que se'n deriven estan estretament lligats a l'amor, a la

³⁷² EMBIRIKOS, A., *Totes les generacions...*, op. cit., p. 110.

³⁷³ EMBIRIKOS, A., “Conversa a Tessalònica”, op. cit., p. 634.

³⁷⁴ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 79.

vida i a la concepció de la poesia. Apareix ja en el sintagma que acompanya l' "αγαλλίασις", en la tot just citada "Conversa a Tessalònica": "la plenitud del que anomeno *el goig*". El sentit eròtic és claríssim en la següent pregunta formulada per Yvonne, personatge del *Gran Oriental*:

Τί είναι ο Έρωσ, διηρωτάτο η Υβόννη εν απογνώσει. Διατί να είναι τόσοσ δύσκολος η **ολοκλήρωσις** του;³⁷⁵

Què és Eros, es preguntava la Yvonne amb desesper. Per què n'és tan difícil la **realització/ plenitud**?

I en el fragment següent de l'"autoanàlisi" d'"Our dominions beyond the sea":

ως αντικειμενικό σκοπό την **ολοκληρωτική** διείσδυση και την πλέρια ερωτική ικανοποίηση³⁷⁶

amb l'objectiu concret de la penetració **total** i la plena satisfacció eròtica.

Aquesta plenitud eròtica correspon a la somiada plena unió amb l'univers, com en la descripció de Lord Clifford, el guerrer i amant de les nenes i les dones, llançat a la recerca de la plenitud del món i de l'amant:

Ο λόρδος Κλίφορντ, σιωπηλός και καυλοπυρέσσωσ, τώρα ανέμενε την υπερτάτην στιγμήν που ανοίγουν εις τας ψυχάς των εραστών οι ουρανοί και αισθάνεται ο καθείς τον μέγαν εκτοξευτικόν σπασμόν, τον μέγαν ερωτικόν σεισμόν που θεοποιεί έκαστον εραστήν και τον ταυτίζει, όσον διαρκεί ο οργασμός, με άπαντα τα κοσμικά στοιχεία, μέσα εις την εκστατικήν και παμμεγίστην ενήδονον πληρότητα και τελειότητα της ύλης.³⁷⁷

Lord Clifford, silenciós i amb la verga ardent, ara esperava el moment sublim en què s'obren els cels en les ànimes dels amants i cadascú sent el gran espasme disparador, el gran terratrèmol eròtic que divinitza cada amant i l'identifica, mentre dura l'orgasme, amb tots els elements còsmics, en l'extàtica i grandiosa en la voluptuosa plenitud i perfecció de la matèria.

ο λόρδος Κλίφορντ εκοίταξε το χονδρόν και υψηλόν άλμπουρο και την χαρίεσσαν υπεράνω αιχμήν του, και αμέσως αισθάνθη μέσα του να πτερουγίζει η ψυχή του ως αετός. Εκεί επάνω, εις τον διαυγή ουράνιον θόλον, που υψούτο εις ατελεύτητον γαλανήν ευδίαν, του εφάνη ότι διέκρινε μίαν ομάδα εξαισιών ημιγύμων νεανίδων, να χορεύουν έναν αιθέριον χορόν και να ραίνουν με ροδοπέταλα εν ιερά εξάρσει, έναν εις το μέσον των ωραίων κορασιών υψούμενον χονδρόν και πανύψηλον φαλλόν, που ήτο το ιδικόν του πέος...Η καρδιά του Άλτζερνον χτυπούσε δυνατά, ως κύμβαλον αλαλάζον και ησθάνετο μέσα εις την ψυχήν του, να αγαλλιά ως περιπαθής ερωτικός αρχάγγελος, φιλήδονος και αφαντάστως ισχυρός από σπαργώσαν διέγερσιν και καύλαν και με το βλέμμα του προσηλωμένον εις την αιχμήν του ιστού-φαλλού, δρασώμενος του καταρτιού με τας δύο του χείρας, ανέκραξε ελληνιστί, με έντονον αγγλικήν προφοράν και με το αίσθημα ότι εξεσπερμάτιζε εν τω άμα:
«Ω, ναί! ...Ναι!... Εν τούτω νικά!»³⁷⁸

Lord Clifford albirà el gruixut i alt pal de vaixell i la seva graciosa clivella de sobre, i sentí immediatament dintre

³⁷⁵ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 1, p. 106. El subratllat és meu.

³⁷⁶ "Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων" ("Our dominions beyond the seas o La vivència dels versos"), a cura de G. Giatromanolakis, *O politis*, 59, 1998, p. 34. El subratllat és meu.

³⁷⁷ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 8, p. 211.

³⁷⁸ op. cit., p. 219.

seu com aletejava la seva ànima com una àliga. Allà dalt, en la nítida volta celesta, que s'alçava en una interminable i calma bonança, li semblà percebre un grup d'exquisides joves mig nues, que ballaven un ball eteri i cosien amb pètals de rosa en una exultació divina, enmig de les boniques donzelles, un gruixut i alt fal·lus, que era el seu propi penis... El cor de l'Algerton batejava amb força, com un címbal estrident i sentia un gaudi (να αγαλλιά) en la seva ànima com un àngel sensual i voluptuós, amant del plaer i increïblement fort, gràcies a una esbategant excitació i calor, i amb la mirada fixa en la clivella del pal de vaixell-fal·lus, agafant-s'hi amb les dues mans, exclamà en grec, amb fort accent anglès i amb la sensació que ejaculava al mateix temps: "Oh, nai!...Nai!.. En toúto níka!"

El pal del vaixell, alhora que s'associa a la imatge d'un penis erecte, és vist simbòlicament, com un fal·lus, com un símbol de la força de la vida de l'univers sencer, i s'associa així a les imatges de l'àliga (que en grec és un nom masculí i que en la tradició grega representa el nuvi), i a les dolces visions del goig del cel, les noies, que a través de les comparacions es converteixen en una exclamació que el cristianisme ortodox atribueix a la puixança de Crist: "Ev toúto níka!". Les imatges del vaixell-fal·lus es conjuguen amb les religioses, que el transformen en un objecte adorat i fornidor del renaixement de la vida, i amb el vocabulari més vulgar de l'erotisme ("καύλαν" "calentor") en una exageració xocant que provoca humor. Es tracta d'una imatge del "tot", que és de nou una utopia impossible, un enyor de la plenitud perduda.

"Αγαλλίασις" i "ολοκλήρωσις" responen a un ideal alhora eròtic i vital. Transmeten una forta càrrega semàntica i ideològica intrínseca a l'expressió grega: "αγαλλίασις" remet a l'èxtasi, l'exultació religiosa, i "ολοκλήρωσις" inclou el mot "tot", intraduïble per qualsevol concepte del tipus "realització". Per veure aproximadament com l'explica el mateix Embirikos, es pot comparar amb aquesta explicació pel propi autor de la seva visió del món i de l'amor en anglès:

the supremacy and the triumphant march of Eros through life, and the immense and primordial importance of *liberated sexuality* in the present and still [even more so] in the *futur* of humanity (...) through the completeness of which man can only attain universal happiness, full satisfaction, and total *unselfish self-affirmation* [*unselfish self-realization*], culminating finally in static bliss.³⁷⁹

"Αγαλλίασις" equivaldria a la "static bliss" a la qual s'arribaria a través de la "completeness" (possible equivalent d'"ολοκλήρωσις") a què duria la marxa triomfal d'Eros i la sexualitat alliberada.

Es tracta de conceptes vitals, del futur de la humanitat, i, per tant, també de conceptes bàsics per al poeta i l'artista. Així es desprèn de la conferència "Sobre surrealisme":

³⁷⁹ EMBIRIKOS, A., "Σχέδια Επιστολής" ("Projectes de carta"), *Déleat*, 8, 2006, p. 9-10. En el comentari a la traducció del seu llibre *Argo* per Allan Ross.

Σε μια εποχή που πνιγόταν μέσα στα δεσμά μιας αφόρητης τυραννίας κάθε δυνατότητα πραγματικής **ολοκλήρωσης**, με αμυδρά προσωπικά μέσα η ποίηση και οι πλαστικές τέχνες...³⁸⁰

En una època que s'ofegava en els lligams d'una tirania insuportable cada possibilitat de **plenitud** real, amb febles mitjans reals la poesia i les arts plàstiques...

Per a Embirikos la plenitud vital està sotmesa a les mateixes cadenes a què està sotmès l'art. “Αγαλλίασις” i “ολοκλήρωσις” responen a l'ideal surrealista d'Embirikos de fer la revolució. La sensació d'ofec que es denuncia en aquest text es refereix a una realitat històrica concreta. Dada i el surrealisme són la revolta contra la vivència atroç de la Primera Guerra Mundial i contra la raó i la burgesia que van sostenir-la. A Grècia es va viure, a més, la Catàstrofe del 22, la Segona Guerra Mundial, la Guerra Civil, la persecució dels comunistes i la dictadura dels Coronels. Tot això sumat al conservadorisme dels costums havia de fer reaccionar al surrealista i psicoanalista Embirikos i contribuir a imaginar l'alliberació de l'home a través de l'amor.

Aquesta alliberació es concreta en la construcció de la ciutat futura, comparable a la construcció de la república ideal de Plató, en tant que model polític, però sobretot perquè en ambdós casos el model és la constitució de l'ànima –en Embirikos l'ànima-psiquisme i el cos. En tots dos casos, la psique tendeix a la realització d'un ideal: el bé en Plató, la plenitud eròtica en Embirikos.

Sorgit de la concepció embirikiana de l'objectiu de la “psique”, la “plenitud” caracteritza el món futur i esdevé també un concepte poètic. L'adjectiu «ολοκληρωτικό» (“oloklirotikó”, “total”) defineix justament el poema-esdeveniment de l’“Amur Amur”:

θα είχαμε ένα ποίημα δυναμικό και **ολοκληρωτικό**, ένα ποίημα αυτούσιο, ένα ποίημα γεγονός, στη θέση μιας αλληλουχίας στατικών περιγραφών ωρισμένων γεγονότων, ή συναισθημάτων περιγραφόμενων δια της άλφα ή βήτα τεχνοτροπίας.

tindriem un poema dinàmic i **total**, un poema en si, un poema esdeveniment, en lloc d'una seqüència de descripcions estàtiques de determinats esdeveniments, o de sentiments descrits segons l'estil x o y.³⁸¹

El “poema-esdeveniment”, el “flux de l'esdevenir” són el “poema dinàmic i total”.

Al llarg de la seva obra Embirikos posa en escena i desenvolupa les palpitations i les emocions que fan de l'amor mateix una revelació. Tot està a l'espera. Tots els elements duen signes de l'amor. Les palpitations i els estremiments pertanyen a un cos emocionat que es manifesta pertot, a l'espera

³⁸⁰ EMBIRIKOS, A., *Sobre surrealisme*, op. cit., p. 2-3.

³⁸¹ EMBIRIKOS, A., *Escrits*, op. cit., p. 10. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 22. El subratllat és meu.

d'arribar a l'“αγαλλίασις” i “ολοκλήρωσις”, imaginats com a plenitud absoluta del cos i l'ànima. La poesia es presenta com una possibilitat d'arribar a aquest ideal, de crear el “poema total”, el “poema esdeveniment”.

3.3. Nikos Engonópulos: els objectes i la joia

En Engonópulos la reacció davant del descobriment no se centra amb tanta intensitat com en Embirikos en la descripció dels estats anímics en si, ni porta tampoc al sentiment embiriquià de plenitud absoluta. Rarament hi ha la un jo que analitza els seus sentiments. La desestabilització del jo es plasma, més aviat, en la desestabilització de l'espai, en què, com en un somni, se succeeixen situacions inesperades, que porten el jo d'una aporia a una altra.

Una altra diferència amb Embirikos és el fet que, malgrat el “goig” a què aspira la poesia engonopuliana i malgrat imaginar també la dona com font de plenitud, l'encontre amb ella no sol portar a l'esclat de la plenitud, sinó que sol ser el preludi de la pèrdua. Engonópulos juga a recrear emocions ambigües. En l'espai metafísic que permet l'aparició inesperada de qualsevol element amb tota naturalitat, les associacions textuais i el to irònic de la seva poesia confereixen un gran humor al text. En aquest espai, doncs, és on tant el jo poètic com els diversos personatges que hi deambulen es troben amb alts i baixos, esperances i desil·lusions. Les situacions més tràgiques es combinen amb les sorpreses dels objectes i amb la ironia del seu to. Igualment, les situacions de més gran goig poden portar a la pèrdua, l'engany o la mort. Malgrat la joia a què aspira i que desprèn el seu humor, acaba construint un univers marcat per la pèrdua, en què els objectes transporten la marca de la subjectivitat del poeta.

En tota la poesia d'Engonópulos, però sobretot en els primers poemes, les emocions van sovint associades a objectes. A “Piconadores”, descriu fins i tot el seu cor com un objecte:

Η καρδιά μου είναι ένα αντικείμενο από λάστιχο συμπαγές. Έχει μέσα δύο οδυνηρά ανάξια γυάλινα καρφιά.

El meu cor és un objecte de goma massissa. A dins hi té dos indignes dolorosos claus de vidre.

La descripció dels materials crea una imatge de gran plasticitat, en què el cor, tradicionalment òrgan de les emocions, queda convertit en un simple objecte industrial. La presència interior dels “claus” i sobretot l'adjectiu “dolorosos” el converteix, en canvi, tot seguit, en una metàfora dels patiments que atenyen aquest cor. Com passava amb el cervell de “Simbad el mariner”, aquest òrgan interior pot sortir a l'exterior, estar entre les mans del narrador:

Παίρνω αυτό το αντικείμενο, κι' ενώ μ' αντιστέκεται με χέρια και πόδια, κατορθώνω, μόλις και με βία, να το κρύψω μέσα στο σερτάρι όπου φυλάω, κρυφά, λόγια κι' ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων.³⁸²

Agafa aquest objecte, i mentre se'm resisteix amb mans i peus, aconseguixo, amb prou feines i per força, d'amagar-lo en el calaix on guardo, d'amagat, paraules i històries del poble dels ciclistes.

Les “paraules i històries” són probablement una autoreferència a la seva escriptura. El “poble dels ciclistes” és un *clin d'oeil* a l'avantguarda –Embirikos fins i tot definirà la poesia com a “desenvolupament d'una bicicleta fulgent”³⁸³. En el text d'Engonópulos el “cor” és “amagat” en el mateix lloc on “guarda” aquestes històries, com objectes inseparables.

Al poema “Eleonora”, les parts del cos de la dona s'identifiquen, per davant i per darrere, a diversos objectes. La implicació emocional que prenen és clara només pel fet d'identificar-se amb el cos objecte de desig, i en alguns casos s'intensifica per la natura mateixa de l'element amb què s'identifiquen. En arribar al “sexe”, per exemple, s'evoca una pertorbació de la “calma”:

το φύλο της
είναι
οξεία σφυρίγματα
μέσα στη γαλήνη
του μεσημεριού

el seu sexe
són
els xiulets aguts
en la calma
del migdia

Més avall, les “espatlles” es relacionen amb un “martell”, un estri per clavar, per donar cops, que és a més el “dels meus desigs”, de manera que queda absolutament associat a la subjectivitat:

³⁸² ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 35.

³⁸³ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 107.

οι ώμοι της
είναι
το σφυρί
των πόθων
μου

les seves espatlles
són
el martell
dels meus
desigs

Més avall encara, l'acció de xiular s'atribueix a un estri del camp, que el poema associa alhora a l'engany, a la tristesa i a la cintura de la dona:

το άροτρο
των απατηλών ιδεογραμμάτων
σφυράει
θλιμμένα
στη μέση της

l'arada
dels ideogrames
enganyosos
xiula
amb tristesa
en la seva cintura

Aquests tres fragments tenen en comú, a més, la repetició del so [fi]: “φύλο” (“sexe”), “σφυρίγματα” (“xiulets”), “σφυρί των πόθων” (“martell dels desigs”), “σφυράει θλιμμένα” (“xiula amb tristesa”), com una rima interna que travessa els versos ordint el fil de les associacions.

El poema acaba amb identificacions clarament humorístiques:

και τελικά
είναι
μια γυναίκα
μισή
ιπποκάμπη
και μισή
περιδέραιο
ίσως ακόμη
να είναι
εν μέρει πεύκο
και εν μέρει
ανεγκυστήρ³⁸⁴

³⁸⁴ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 41-44.

i finalment
és
una dona
mig
hipocamp
i mig
collaret
i és potser
fins i tot
en part pi
i en part
ascensor

La mescla d'humor i de referències a les emocions és característica de la poesia d'Engonópulos, que juga sempre amb les expectatives del lector. L'humor del final no anul·la tanmateix la resta del poema. Al contrari, contribueix a l'objectiu de “dir” el que no es pot dir; “dir”, sense que es noti, les històries guardades al calaix.

La ironia d'Engonópulos s'estén també a expressions d'intensa emocionalitat. Per exemple, a “Polixena” la frase “Fou gran la meva amargor!” provoca l'humor per la seva exageració, combinat amb la frase que el precedeix:

Βρυκόλακες αλαλάζοντες και σιδηροπαγείς αύραι μου έφεραν χτες, περί το μεσονύκτιον, μεσουρανούντος του ηλίου της δικαιοσύνης, το μήνυμα του Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσσέτι, του Isidore Ducasse* και του Παναγή του Κουταλιανού. Η πίκρα μου στάθηκε μεγάλη!³⁸⁵

Vampirs estridents i brises ferroses em dugueren ahir, vora la mitjanit, al zenit del sol de la justícia, el missatge de Dante Gabriel Rosseti, d'Isidore Ducasse* i de Panaguís Kutalianós. Fou gran la meva amargor!

L'associació contradictòria de la “mitjanit” i el “sol de la justícia” ja desconcerta el lector. L'associació dels dos poetes amb Panaguís Kutalianós, personatge grec famós per la seva força, encara més. El desconcert continua quan, entre d'altres, Engonópulos, diu que “creia en les visions profètiques dels torners”. Al final d'aquest text, a través de les associacions apareix el record d'una figura femenina perduda. L'humor es tenyeix així de melancolia. Tot és dit al mateix temps.

És la melancolia del paisatge engonopulià, com la de la “αρχιτεκτονική απελπισία”³⁸⁶ (“desesperació arquitectònica”), la de “la campagne attristée par le soir” travessada pels “corbillards secrets/ des vierges nubiles”³⁸⁷ o la de

³⁸⁵ op. cit., p. 29.

³⁸⁶ op. cit., p. 37.

³⁸⁷ op. cit., p. 55.

τις υποσχέσεις
που δεν δοθήκανε ποτές
σε μακρινές άγνωστες πόλεις
και σ' άδεια
ερειπωμένα
εργοστάσια³⁸⁸

les promeses
que mai s'han fet
en ignotes ciutats llunyanes
i en fàbriques
buides
enrunades

En alguns poemes, tot i que amb molta menys freqüència que en Embirikos i sobretot en els reculls de després de la guerra, les emocions són descrites de forma corporal. No desapareixen, però, les identificacions a objectes que apareixen inesperadament. “El conte de la bella dels grans ocells”, per exemple, es presenta com el relat d'un somni en què se succeeixen els canvis d'escena. Enmig d'una inundació, el protagonista del text es llança envers una figura femenina i sent un gran trasbals corporal. De seguida, però, ens traslladem a una imatge simbòlica, en una escena simbòlica en què apareix “el poeta”:

Τότε ορμά, χουφτιάζει τους μαστούς της, και την φιλά παράφορα στο στόμα. Μια φλόγα αισθάνθηκε ξαφνικά ν'απλώνεται στα σωθικά του, μιά πύρινη στεφάνη να τον ζώνη στα νεφρά, ενώ άρχιζε η ανηλεής ανόρθωση του πέους. ΑΥΤΟΣ Ο ΦΑΛΛΟΣ, μαρμάρινος, εστήθηκε σ'ακρογιάλι, κι'έρχουνταν όλες τις ώρες της ημέρας χοροί κοριτσιών, στεφανωμένα με λουλούδια, και τραγουδούσαν αγκαλιασμένες. Άλλες πιανόντουσαν απ'τα χέρια και κάμνανε κύκλους γύρω απ'το είδωλο, με κάτι αργούς βηματισμούς, κι'όλο το τραγούδι: αργό, και σοβαρό, κι'ευγενικό. Μιά κόρη ξεμάκρυνε απ'το χορό, γονάτισε χάμω, και κούρδιζε το γραμμόφωνο. Ο ποιητής, πάλι εκεί. «Χλωμότερος κι'από τη Σελήνη», της είπε.³⁸⁹

Aleshores pren impuls, se li aferra als pits i la besa a la boca amb follia. Una flama sentí, de cop, que s'estenia per les seves entranyes, una corona de foc que li cenyia els ronyons, mentre començava el despietat redreçament del penis. AQUEST FAL·LUS, de marbre, s'alçà a l'arenal, i a totes hores del dia hi acudien cors de noies, coronades de flors, i cantaven abraçades. D'altres s'agafaven de les mans i giraven al voltant de l'ídol a pas lent i tot era cançó: lenta, seriosa i noble. Una noia s'allunyà del cor, s'agenollà a terra i encengué el gramòfon. El poeta, allí de nou. “Més pàl·lid que la Lluna”, li digué.

El gramòfon està lligat en la poesia d'Engonópulos a la producció poètica com a recerca i acollida de la veu. La frase final “Més pàl·lid que la lluna” torna a ser un trasbals corporal. És la pal·lidesa que patia Safo davant l'estimada i que aquí Engonópulos relaciona tant amb l'humor com amb la creació.

³⁸⁸ op. cit., p. 58.

³⁸⁹ op. cit., p. 238-239.

Al poema “Company de viatge de melancolia”, les reaccions del narrador es relacionen directament amb el *frisson* de Breton. Es tracta d’un relat imaginari de l’encontre amb una figura femenina, i la frustració i la pèrdua en què desemboca. El text comença amb la descripció de la grandària de “l’amor tràgic per ella”, per arribar a aquest encontre en la part central. En el moment que el narrador d’aquesta història mira (“εκύτταξα”) la figura femenina, sent com esquinça el seu cos l’“esgarrifança anhelada”:

Σήκωσα τα μάτια και την εκκύτταξα, ενώ έν’απάντεχο ρίγος σπάραζε όλο μου το κορμί: είταν ολόγυμνη ανάμεσα στα συντριβάνια του ενιαυτού, από την κοιλιά της ξεχόνονταν οι ντάλιες μιας νύχτας πυρκαϊάς, και το ντουβάρι είτανε πιτσιλισμένο μ’αίματα. Ένωσα πως η περίφημη «καλλιτέρα αύριον» είχε φτάσει πια, είχε γενεί πραγματικότητα, παρόν. Είτανε φανερό πως κάθε τι από το παρελθόν είχε πια σβυστή, κι’ο εφιάλτης των τροπικών και των λιμιώνων είχε διαλυθή για πάντα. Είμουνα ο πελώριος κόκκινος αητός που έβλεπε, από μικρή, σαν έκλεινε τα μάτια απέναντι στον ήλιο. Αυτή ήταν ο μεγάλος, ο σκοτεινός δρυμών π’απλωνόταν ανάμεσα στους πολυελαίους, το σκρίνιο και τον μεγάλο καθρέπτη της αιθούσης των επισήμων δεξιώσεων του ανακτόρου.³⁹⁰

Vaig alçar els ulls i la vaig mirar, mentre una esgarrifança anhelada esquinçava tot el meu cos: estava completament nua entre les fonts de l’any, del seu ventre vessaven les dàlies d’una nit d’incendi, i la paret estava esquitxada de sang. Vaig notar que el cèlebre “millor demà” havia arribat ja, s’havia fet realitat, present. Era evident que tota cosa del passat ja havia estat esborrada, i el malson dels tròpics i dels ports s’havia esvaït per sempre. Jo era la ingent àliga vermella que veia, des que era petita, quan tancava els ulls davant del sol. Ella era el fosc alzar que s’estenia entre els canelobres, el tinell i el gran mirall de la sala de recepcions oficials del palau.

Aquesta esgarrifança és un dels moments culminants del poema. D’una banda, és qualificat d’“anhelat”, cosa que hem de relacionar amb la predisposició del poeta, l’espera d’aquesta emoció, alhora que és una expressió que recull el doble sentiment de por i de joia que provoca el descobriment del cos de la dona. El “ρίγος” del poema no dista gaire de l’emoció que cercava Breton. Breton parla d’un trasbals físic capaç de provocar una veritable esgarrifança, “un véritable frisson”. “Ρίγος” i *frisson* no només són paraules fonèticament molt semblants, sinó que fins i tot es relacionen etimològicament: deriven de l’arrel indoeuropea *srig-os, d’on ve la paraula llatina *frigus*, “fred”.

Però en aquest poema, com en molts altres, el trasbals que sofreix el poeta desitjós (malgrat l’humor d’expressions com “el cèlebre “millor demà””) es trasllada de seguida a l’exterior, s’objectivitza: la reacció interior del poeta s’explica per la visió de l’Altre, la dona, en un context ambivalent, que porta a un seguit de transformacions. Al moment de “mirar” la dona, apareix en primer lloc la seva nuesa –ella estava “ολόγυμνη” (“completament nua”), adjectiu recurrent en Engonópulos, que marca aquí l’erotisme de l’escena– en un context sorprenent que porta alhora la marca del sagrat: el

³⁹⁰ op. cit., p. 199-200.

substantiu “ενιαυτού” (“de l'any”) que acompanya “entre les fonts” remet en grec a contextos religiosos. A continuació, imatges violentes se succeeixen in crescendo: la primera, lligada al cos de la dona, al “seu ventre”, del qual “vessaven les dàlies d'una nit d'incendi”, imatge d'un cos obert en què les flors s'uneixen a la nit i al foc; i la segona, a l'exterior, amb “la paret” que “estava esquitxada de sang”. Immediatament després, tant la dona com el narrador d'aquest encontre es transformen en altres elements que s'emmirallen l'un en l'altre: ell és l'àliga (símbol del nuvi en la cançó popular grega) que veia ella des de petita, i ella és un bosc i alhora un mirall, l'objecte que reflecteix el jo en l'altre.

La decepció vindrà després, quan el narrador s'adona que aquesta dona no és més que una visió absent. La noia, finalment es troba lluny de qualsevol possibilitat de comunicar-se amb el narrador:

Πώς μπορούσε, στο αναμεταξύ, από μίαν ιδιοτροπία ωραίας γυναικός, νάχε αντικαταστήσει τα μάτια της με δυο πράσινους αιγυπτιακούς σκαραβαίους, και να μη μ'έβλεπε σαν θα περνούσα κοντά της. Νάχε κόψει σύρριζα τα πλούσια μαλλιά της, έτσι που τα λόγια λατρείας που ξέφευγαν από το στόμα μου να μην είσαν παρά ένας καθεδρικός ναός χτισμένος, επί τούτου και μόνον, για να εκτελεσθή, επί τόπου και σ' ορισμένη στιγμή, άγνωστος μητροπολίτης, και μικροπωλητής, υπό αποσπάσματος Μεξικανών ατάκτων. Δεν μίλησε, δεν κούνησε, μόν' έπαιρν' αγκαλιές αγκαλιές τα λουλούδια που κοσμούσαν το δωμάτιο και τα σκορπούσε στα δροσερά λαγκάδια, στα περιβόλια με τον αργοπορημένο κυνηγό, στα κράσπεδα της οροσειράς “των Αναμνήσεων”. Τα κεριά έκαigan χαρούμενα στα μεγαλοπρεπή μπρουντζίνα καντηλέρια, και το τραγούδι, που έλεγε κλαίοντας, είχε ακριβώς την ίδια σημασία που έχει στις εβραϊκές συνοικίες των θεσσαλικών πόλεων η περίφημος εκείνη φράσις: “Ωρα για Σηαμπά”.

Com podia, mentrestant, essent una dona de bellesa excepcional, haver substituït els ulls per dos escarabats egipcis verds, i no veure'm quan passava vora seu. Haver tallat d'arrel els seus cabells ufans, de manera que els mots d'adoració que fugien de la meua boca no fossin sinó una catedral construïda per a això només, perquè fos executat, en determinat lloc i moment, un metropolita desconegut, i venedor al detall, per un destacament de mexicans indisciplinats. No parlà, no es mogué, només prenia a braçades i braçades les flors que ornaven la cambra i les escampava en les valls fresques, als jardins del caçador lent d'arribar, a les faldes de la serralada “dels Records”. Les espelmes cremaven feliçment en majestuosos candeleros bronzinies, i la cançó, que deia plorant, tenia exactament el mateix significat que té en els calls jueus de les ciutats tessàlies aquella cèlebre frase: “Hora de Shampà.”³⁹¹

La noia ni veu ni sent el narrador. Sense veu i immòbil, duu a terme una acció contradictòria, si més no estranya: escampar les flors d'un espai interior a l'exterior. Aquest exterior és evocat com un espai mític. La qualificació de la serralada com “dels Records” trasllada tot el paisatge a un territori imaginari, pertanyent a un passat evocat. Al final hi ha una al·lusió clara als jueus de Grècia, la major part dels quals deportats i exterminats pels nazis, amb l'expressió “Ωρα για Σηαμπά” que introduint la “h” en el text grec, imita la pronunciació hebrea de Sàbat, i a través d'ells, a la noia

³⁹¹ op. cit., p. 200.

hebrea que va conèixer Engonópulos abans de la guerra i que va emigrar a Israel.³⁹²

Engonópulos va de dins a fora, i viceversa, transformant contínuament les emocions en objectes, de tal manera que la sorpresa no es troba només en el narrador, sinó en els canvis que sofreix el món exterior i que acaben conformant poemes “estrany”, “enigmàtics”.

En l'escriptura engonopuliana, en què tot es susceptible de convertir-se en imatge i transformar-se, les reaccions a la sorpresa són també textuales. En lloc de descriure la sorpresa mateixa, se'n presenta una de nova. Això passa, per exemple, als finals dels poemes en què en lloc de resoldre les qüestions que s'han anat obrint n'apareixen de noves.

Hi ha, així, alguns finals d'aparença explicatius, per la forma, i d'aparença “joiosa”, o esperançadora, com aquest que clou el poema “Tram i Acròpolis”, en què, després de l'atmosfera de grisor del poema amb què s'ha descrit el pas dels tramvies per la pluja, s'anuncia “un raig brillant”:

τί θλίψη θα ήτανε- Θέ μου-
τί θλίψη
αν δε με παρηγορούσε την καρδιά
η ελπίδα των μαρμάρων
κι'η προσδοκία μιας λαμπρής αχτίδας
που θα δώσει νέα ζωή
στα υπέροχα ερείπια

que trist seria –Déu meu—
que trist
si no em consolés el cor
l'esperança dels marbres
i l'expectació d'un raig brillant
que donarà nova vida
a les magnífiques ruïnes

Tot seguit, al final del poema, en què el lector esperaria tradicionalment una conclusió, arriba una comparació en què apareixen nous objectes exteriors:

απαράλλαχτα όπως
ένα κόκκινο λουλούδι

³⁹² Segons el testimoni de Leonidas Embirikos, Engonópulos va conèixer en la vida real una noia hebrea, que, com moltes de les dones de la seva poesia, “se li va escapar de les mans”. Una part de la família, entre els quals aquesta noia, va emigrar a Israel. L'altra part de la família va ser deportada a Auschwitz. D'aquí ve probablement l'amor al poble hebreu d'Engonópulos i les moltes referències que hi fan els seus poemes. Vourtsis també esmenta la figura de la noia hebrea en la poesia d'Engonópulos, vide VOURTSIS, I., “Nikos Engonópulos. El decenni 1944”, op. cit., p. 11-12.

μεσ'σε πράσινα φύλλα³⁹³

exactament com
una flor vermella
enmig de fulles verdes

La comparació amb les imatges elevades del “raig brillant” i les “ruïnes” crea l'expectativa d'una explicació que mantingui el mateix to. Engonópulos, però, per cloure el poema l'obre a un altre camp referencial: compara el raig amb la imatge pictòrica de dos colors complementaris. La resposta a les emocions de tota la grisor anterior és la projecció d'una altra emoció estètica, sense altra explicació.

Hi ha altres finals que són volgudament sorprenents. Alguns són finals absurds, com el d'“Albada”, en què a la pregunta per què la “verge/ tràgica i púdica” anomenada Pulquèria morí just el dia abans del casament es respon amb afirmacions com:

διότι
–είπε ίσως ο πατέρας μου–

διότι
πρέπει να έχη
ο στρατιώτης το τσιγάρο του
το μικρό παιδί
την κούνια του
κι' ο ποιητής
τα
μανιτάρια
του

διότι πρέπει
να έχη
ο στρατιώτης την
πλεκτάνη του
το μικρό παιδί
τον τάφο του
ο ποιητής τη
ροκάνα
του

διότι πρέπει
να έχη
ο στρατιώτης
το σκεπάρνι του
το μικρό παιδί το
βλέμμα του
ο ποιητής

³⁹³ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 13.

το
ροκάνι του³⁹⁴

perquè
–em digué potser el meu pare–

perquè
cal que tingui
el soldat a peu el seu cigar
el nen petit
el seu bressol
i el poeta
els
seus
bolets

perquè cal
que tingui
el soldat hel·lè la
seva intriga
el nen petit
la seva tomba
el poeta el
seu
xerric-xerrac

perquè cal
que tingui
el qui va a peu
el seu aixol
el nen petit
el seu esguard
el poeta
el
seu xerrac

Aquestes tres estrofes estan formades sobre un joc amb els mots gairebé homòfons. El primer és el d'ús més comú, mentre que els altres dos són fruit de les investigacions filològiques del poeta. “στρατιώτης” (“soldat”), “στραδιώτης” (“soldat grec dels Condottieri del Renaixement”) i “στραθιώτης” (mot emprat a Creta per a “els que van pels camins”)³⁹⁵. Aquest joc està introduït pel sintagma “em digué potser el meu pare”, que introdueix, com en un collage, una veu de l'altre, al mateix temps que fa eco a la frase que Engonópulos pintava el 1933 en el llibre que sostenia el

³⁹⁴ op. cit., p. 130.

³⁹⁵ Engonópulos explica en les notes de l'edició de 1966 la significació personal de la primera paraula i la relació, aparentment trivial, amb el seu pare i el significat de les altres dues, més desconegudes per als lectors: “*Στρατιώτης*. Ο πατέρας μου έστεκε ανένδοτος να μου στέλνη ένα μικρό χαρτζιλίκι σαν ήμουνα κληρωτός. “Πρέπει να έχει ο στρατιώτης το τσιγάρο του!” έλεγε./ *Στραδιώτης*. Μισθοφόρος των “ελληνικών ταγμάτων” στην υπηρεσία των μεγάλων Condottieri της Αναγεννήσεως. Σήμερα ακούγεται, στην Ιταλία, σαν όνομα οικογενειακό./ *Στραθιώτης*. Λέξις της κρητικής διαλέκτου, με τη σημασία του οδοιπόρου.” op. cit., p. 340.

Ptochopròdrom: “Πολύ συχνά με έλεγεν ο γέρον ο πατήρ μου” (“Molt sovint em deia el meu pare ancià”)³⁹⁶. El resultat és una resposta absurda a la qüestió de la mort tràgica de la citada Pulquèria que posa en dubte la seriositat de tot el poema, la seva moral i la de la societat que la sosté. Hi apareixen, d'altra banda, algunes associacions que es retrobaran en la poesia engonopuliana: com el bressol i la tomba del nen al costat dels objectes del poeta. A “El surrealisme de la vida il·limitada” aquests elements es convertiran en una imatge de la immortalitat del poeta.³⁹⁷

Si en la poesia tradicional els finals solen ser una conclusió del poema, i en Embirikos, almenys a partir de *Terra interior*, un clímax del plaer o una solució triomfant d'un dilema eròtic o existencial, els finals inesperats d'Engonópulos, ja sigui per un canvi de sentit, ja sigui per la recurrència a l'absurd, provoquen un trencament d'expectatives, el que Poe i Jakobson anomenarien “anticipació decebuda”³⁹⁸. Aquest trencament és el que cerca també la gran varietat rítmica dels poemes d'Engonópulos³⁹⁹, així com la seva tendència a l'encavallament constant, que es presenta rarament, en canvi, en Embirikos. Embirikos, contràriament al trencament final d'Engonópulos, juga a subratllar els finals i els moments de clímax amb el ritme i la rima⁴⁰⁰.

Encavallament i trencament d'expectatives es donen també en finals “violents”, com a “Voltor i guàrdia”, poema dedicat a Apollinaire, que acaba amb la imatge de la trepanació del cervell del poeta:

κι ίσως
-ακόμη-
ωσάν τα γυάλινα
τροπάνια
μέσα στους
λεπτούς
εγκεφάλους
των
ποιήτων⁴⁰¹

³⁹⁶ Tempera sobre fusta, número 118 del catàleg de Perpinioti-Agazir, *Nikos Engonopoulos. Son univers pictural*, op. cit.

³⁹⁷ ENGONÓPULOS, N., *A la vall dels rosers*, op. cit., p. 50.

³⁹⁸ JAKOBSON, R. *Lingüística i poètica i altres assaigs*, trad. Joan Casas, Edicions 62, Barcelona, 1989, p. 57, referint-se a els canvis inesperats de posició de síl·labes accentuades o no en poesia: “És molt natural que vagi ser Edgar Allan Poe, poeta i teòric de l'anticipació decebuda, el qui avalués des del punt de vista mètric i psicològic, la satisfacció que en l'home va lligada al sentiment de l'inesperat que sorgeix de l'esperat, impensables l'un i l'altre sense el seu contrari, “igual com el mal no pot existir sense el bé”.

³⁹⁹ Vide VOURTSIS, I., *La poétique surréaliste: versification et figures rhétoriques...*, op. cit.

⁴⁰⁰ Per a aquestes estructures en Embirikos, vide GIATROMANOLAKIS, G., *Andreas Embirikos*, op. cit., passim, i SAUNIER, *Andreas Embirikos, Mitologia i Poètica*, op. cit.

⁴⁰¹ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 76.

i potser
-fins i tot-
com les barrines
de vidre
en els
encèfals
delicats
dels
poetes

Aquesta imatge, que descriu rítmicament i amb tot detall l'operació que precedí la mort d'Apollinaire, dota el poema d'una violència final que el fa tot ell trasbalsador.

A aquest tipus de finals, és a dir, els que han creat tota l'expectativa d'una conclusió però, en lloc de satisfer-la, obren un altre enigma⁴⁰², pertanyen també els que anuncien una recerca o un enyor de la joia. Com a “El vaixell del bosc”:

θα μπορούσα να πω
τα φευγαλέα οράματα
της χαράς
που είδα κάποτες
—σαν ήμουν παιδί—
κυτάζοντας
ευλαβικά
μέσα στα στρογγυλά
μάτια
των πουλιών⁴⁰³

podria dir
les visions fugaces
de la joia
que vaig veure fa temps
—quan era petit—
mirant
amb devoció
en els ulls
rodons
dels ocells

En aquest darrer poema apareix una imatge del descobriment: crear les condicions idònies per poder dir una forma de coneixement interior, que és en aquest cas el retrobament de la “joia”. És el final d'un poema de poètica i d'amor, que escenifica el poeta en recerca de l'amor de la “noia musical

⁴⁰² Zamarou assenyala també com en Engonópulos l'“explicació” sempre s'ajorna i resta l'enigma. Vide ZAMAROU, R., “El poeta secret...”, op. cit., p. 70-71.

⁴⁰³ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 34.

metafísica” i desemboca en l’única joia certa, la que s’imagina en el passat. La joia desitjada, constituïda per “visions fugaces”, es converteix en un nou enigma: a què poden remetre els ulls dels ocells? És una referència al poeta, a l’ànima⁴⁰⁴? A la visió com a revelació? Tot alhora? Els ocells són un element recurrent en Engonópulos i apareixen sovint lligats o a la imatge del poeta o al cos de la dona. L’ocell apareix sovint, d’altra banda, com un símbol del desig tant en la cultura popular grega, en què el nuvi, per exemple, es representa com una àliga⁴⁰⁵, com en la literatura europea i molt especialment en el surrealisme –recordem per exemple els ocells de Miró, tan sovint al costat de la dona-, en Embirikos, com, evidentment, en Engonópulos mateix. Engonópulos, a “A les xemeneies líriques” parla, per exemple, de les dones que “es lliuraven a les insòlites, però tan voluptuoses, carícies dels ocells”⁴⁰⁶, a “Benzina”, d’un ocell “antic” i “pensarós” ha contret “per ella/ una estranya passió”⁴⁰⁷, mentre que a “Apàtrida expulsat amb violència” de la noia que tenia “la imatge d’un rossinyol a sobre el sexe”. La “devoció” amb què són mirats els ulls dels ocells aquí, a “El vaixell del bosc”, remet, d’altra banda, a la “devoció” amb què s’executen en els poemes d’Engonópulos altres gestos més eròtics, com a “Polixena” “ajupir-se” per besar la “punta dels dits d’ella”⁴⁰⁸. A “El vaixell del bosc”, aquesta devoció transmet el meravellament infantil la rodonesa dels seus ulls, meravellament que equival a les “visions fugaces de la joia”.

La “joia” («χαρά») és, juntament amb el “consol” («παρηγόρηση»), un dels concepte que Engonópulos presenta com a objectiu de la poesia i de la vida. “Consolar” apareix, per exemple, en el passatge de la seva breu autobiografia en què ret homenatge als seus mestres, entre els quals Embirikos:

⁴⁰⁴ Sobretot quant a l’ànima i el poeta, vegeu ZAMAROU, R., *El poeta Nikos Engonópulos...*, op. cit.

⁴⁰⁵ Entre moltes funcions, l’ocell pot ser mediador entre els dos sexes, o actuar com a símbols seus. Margaret Alexiou cita els exemples de la perdiu i la tórtora com a símbols de la sexualitat femenina, i l’àliga com a símbol de la bellesa i força masculines. Vide ALEXIOU, M., *After Antiquity. Greek Language, Myth and Methaphor*, Cornell University Press, 2002, p. 396-398.

⁴⁰⁶ Imatge paral·lela a la del poema “Κόρη” (“Noia”) d’Embirikos: “Το σπίτι βρίθει από χαρά/ καθώς λαγήνι πλήρες γάλακτος στον ήλιο/ ένα κορίτσι στο παράθυρο κρυφά/ δίνει τα στήθη της στα περιστέρια.// Γιομάτα σφύζουν τα βυζιά/ και στέκουν όρθιες οι ρώγες/ τα πιπιλίζουν τα πουλιά/ κι αίφνης το γάλα ξεχειλίζει” (“La casa vessa de joia/ com un càntir ple de llet al sol/ una nena a la finestra d’amagat/ dona els pits als coloms.// Plenes palpiten les popes/ i s’estan drets els mugrons/ les mamen els ocells/ i de cop la llet sobrix.”) EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 36. Tot i que són imatges paral·leles, la dona que ofereix els pits als ocells, el tractament en els dos poetes és clarament diferenciat: en Engonópulos preval la imatge dels “insòlits” i enigmàtics ocells amb dones que apareixen de sobte en un paisatge metafísic, mentre que en el poema d’Embirikos la nena, a través d’aquesta carícia, sembla arribar a una plenitud sexual simbolitzada pel sorgiment de la llet.

⁴⁰⁷ ENGONÓPULOS, *Poemes*, op. cit., p. 18.

⁴⁰⁸ op. cit., p. 79.

Ευτύχησα, επίσης, να γνωρίσω κάπως από κοντά τον μεγάλο ποιητή. Πάντοτε με έθελξαν και με γοήτευσαν και με παρηγόρησαν στη ζωή (να η αποστολή της ποιήσεως!), τα υπέροχα έργα του. Τα ποιήματά του, καθώς όλα του τα γραπτά, είναι προϊόντα μιας μεγάλης φαντασίας, ενός πάρα πολύ πλουσίου πνευματικού και ψυχικού κόσμου, μιας άψωγης όσο και βαθειάς γνώσης του ωραίου και του καλού.⁴⁰⁹

Vaig tenir la sort de conèixer de prop el gran poeta. Sempre em van fascinar, encisar i consolar en la vida (aquesta és la missió de la poesia!), les seves obres extraordinàries. Els seus poemes, com tot el que ha escrit, són el producte d'una gran fantasia, d'un món intel·lectual i espiritual riquíssim, d'un coneixement profund i irreprotxable del bell i del bé.

Pel que fa al “bell i el bé”, tenint en compte la ironia d’Engonópulos i que aplica aquestes paraules a una obra tan subversiva com la Embirikos, és clar com prenen una significació oposada a la del sentimentalisme tradicional: s’identifiquen a la proposta revolucionària del surrealisme grec, la de l’alliberació de l’ànima i el desig. Una nova concepció del “bell” que era, i és per a molts encara avui, atterridora. El “consol” de la literatura, d'altra banda, és una noció tradicional i, a Grècia, popular. El poeta i crític romàntic del s. XIX Alexandros Rizos Ragavís compara per exemple la poesia amb una

παρθένος αγνή μειδιώσα προς παρηγορίαν των δυστυχούντων, διότι είναι άσμα κατευνάζον τους πόνους μας και τας ψυχάς μας πραϋνον⁴¹⁰.

verge pura somrient com a consol dels desafortunats, perquè és un cant que ens calma els dolors i ens asserena l’ànima.

Amb aquest concepte tradicional, posat al servei de la poètica surrealista, Engonópulos comença precisament la seva trajectòria poètica. A “Tram i Acròpolis”, el seu primer poema publicat, s'evoca la trista possibilitat que “no em consolés el cor/ l’esperança dels marbres”. Igualment, al seu últim llibre *A la vall dels rosers* Engonópulos sembla identificar-se amb el poeta que està “sempre preparat, amb l’arma als peus, a dir la veritat i a consolar”⁴¹¹, però és que el títol d'aquest mateix recull s'identifica amb el major consol per al poeta, que no és altre que la dona i el seu sexe.⁴¹²

L’“alegria” o “joia” (“χαρά”), que semblen ser l'objectiu de la poesia en els seus primers poemes, amb l'aspecte col·loquial que té aquest terme en grec, també es relacionen amb l'amor i la dona, i

⁴⁰⁹ op. cit., p.335.

⁴¹⁰ RAGAVÍS, AL., *Διάφορα ποιήματα (Poemes diversos)*, Atenes, 1837, p. ζ’.

⁴¹¹ ENGONÓPULOS, N., *A la vall dels rosers...*, op. cit., p.149.

⁴¹² Vide infra.

l'ambivalència que suposen. “Χαρά” pot remetre també, igual que “αγαλλίασις” en Embirikos, a un context religiós i, per tant, a un determinat sentiment espiritual. Aquest sentit ha estat força desenvolupat en la poesia del s. XX: en retrobem equivalents en l’espiritualitat d’un poeta com d’Annunzio (“La gioia e sempre a l’altra riba”, citant el vers que cita Embirikos⁴¹³) o Carles Riba⁴¹⁴. Pot tenir també un sentit més lliure de connotacions religioses, lligat a l’experiència vital. És, per exemple, el sentit que té aquest terme en Kariotakis, el poeta tan admirat per Engonópulos i que té un poema titulat precisament “Χαρά”. I també es relaciona amb l’alegria de les avantguardes que fa dir a De Chirico “la joie habite d’étranges cités/ de nouvelles magies sont tombées sur la terre”, a Dalí que “nous fets d’intensa alegria i jovialitat reclamen l’atenció dels joves d’avui” com “el cinema”, “l’estadi, la boxa, el rugby, el tennis i els mil esports”⁴¹⁵, entre d’altres, o tal com es retroba, a Grècia, en Iorgos Theotokás, que a *Ελεύθερο πνεύμα* aspira a aquesta “χαρά” com a ideal de la nova generació.

Breton, tot i que no en fa, en general, un concepte clau, també hi fa referència al final del manifest:

Je crois, dans ce domaine comme dans tout autre, à la joie surréaliste pure de l’homme qui, averti de l’échec successif de tous les autres, ne se tient pas pour battu, part d’où il veut et, par tout autre chemin qu’un chemin *raisonnable*, parvient où il peut.⁴¹⁶

Amb una expressió propera a la que serà la d’Engonópulos, Tristan Tzara s’hi refereix també al Manifest Dada de 1918:

Pavillons de joie intense et veufs de la tristesse du poisson.⁴¹⁷

Engonópulos recuperarà, dels romàntics i del dadaisme, el contrast de la joia amb la “tristesa”, afegint-hi sovint una visió irònica. Sovint, a més, tal com el famós “joi” dels trobadors, la “joia” de la creació pel verb, “χαρά” es relaciona amb l’amor o amb l’art de dir l’amor. Al poema programàtic “Quan toca la mitjanit, en Jef el gran autòmat”, el moment de la revelació apareix com una imatge eròtica –l’obertura d’una part del cos– aplicada als ulls, l’òrgan per on es revela la realitat, però que són, paradoxalment i enigmàticament, els ulls del “núvol”. I de seguida és posada en relació

⁴¹³ Vide supra.

⁴¹⁴ Vide JUNYENT, J., “Joia” en la poesia de Carles Riba”, *faig revista literària*, núm. 23-24, 1985, p. 91-163.

⁴¹⁵ Salvador Dalí, Lluís Montanyà, Sebastià Gasch, “Manifest Groc”, a DALÍ, S., *L’alliberament dels dits. Obra catalana completa*, presentació i edició de Fèlix Fanés, Quaderns Crema, Barcelona, 1995, p. 102.

⁴¹⁶ BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 345.

⁴¹⁷ op. cit., p. 363.

successivament amb la joia, la dona i els enigmes lèctics d'Engonópulos. I tot això són les paraules enigmàtiques i metafísiques, però alhora significatives del món psíquic del poeta:

Είναι λέξεις γιομάτες μεταφυσικών εννοιών, είναι τα βάραθρα της πικρίας και τα βουνά της χαράς.⁴¹⁸

Són mots plens d'idees metafísiques, són els abismes de l'amargor i les muntanyes de la joia.

L'alt (de vegades el “sublim”) i el baix es combinen contínuament en la poètica engonopuliana.⁴¹⁹ Aquí aquesta combinació inclou també els contrastos i les contradiccions de les successives amargor i joia. El contrast entre la tristesa i la joia és un tòpic romàntic⁴²⁰ i és justament en alguns d'aquests fragments en què apareixen en Engonópulos que el poeta ateny el màxim grau de romanticisme i d'esperança d'absolut. Però aquesta “joia” és també el riure dadaista, el canvi de to constant, el fet que aquesta mateixa paraula sigui motiu d'aspiració i motiu d'ironia al mateix temps. Recupera idees i imatges que es trobaven en *l'air du temps*, seguint un dels seus procediments favorits de l'autor: reprendre idees, paraules, imatges, i incorporar-los en els seus poemes de vegades en sentit literal de vegades en sentit irònic, sovint amb un cert “émerveillement”. La “joia” s'adiu amb l'humor, en definitiva, i la rialla dels seus poemes, que busquen la complicitat del lector. El gust de dir i contradir, la llengua que se'n riu de si mateixa. Engonópulos és subversiu precisament perquè se'n riu de les convencions de la llengua. Humorísticament es poden dir, a més, veritats més que profundes, en tant que es juga amb els conceptes i veritats comunament acceptats, amb l'arbitrarietat del que *va de soi*.

Així, el poeta que aspira a la “joia” pot també ironitzar sobre aquesta mateixa joia. Simplement, canviant el context, al més pur estil surrealista. Tal com fa en la descripció del cos d'“Eleonora”:

οι μηροί της είναι
οι τελευταίες
αναλαμπές
της σεμνής χαράς
των οδοστρωτήρων⁴²¹

les seves cuixes són
les últimes
guspíres
de la joia púdica

⁴¹⁸ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 134.

⁴¹⁹ Vide VOGIATZOGLU, A., “Με αφορμή το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου “Περί ύψους” (“Partint del poema de Nikos Engonópulos “Del sublim”)), *O politis*, juny-juliol 1994, p.50-56.

⁴²⁰ És significatiu el títol de la reedició de l'antologia de traduccions de Marià Manent *Benvingudes la joia i la tristesa. Poemes del romanticisme anglès* (Editorial Alpha, Barcelona, 2011).

⁴²¹ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 42.

Engonópulos, al llarg d'un retrat sensual del cos femení, esmenta les cuixes amb el mot “μηροί”, que en grec denota un registre elevat, i amb la metàfora “les últimes guspies” que evoca alhora el temps i la llum. Però la continuació porta el trencament inesperat, d'una banda amb l'adjectiu “σεμνή” (“púdica”, “honesta”, “decent”, “casta”) aplicat a “joia” i, de l'altra, pel fet que aquesta joia és la de les “piconadores”, la màquina que aplanava els carrers, sorollosa i més aviat molesta. És un fragment trencador, carregat d'humor, però al mateix temps tenyit de melancolia, del regust de l'absència del cos desitjat de la dona. L'ascendència romàntica, de veritable aspiració, de “χαρά” no desapareix. Segueix lligat al cos de la dona.

Com l'exultació en Embirikos, aquesta “joia” transmet l'anhel d'arribar a un estat de plenitud. És, igualment, una enyorança alhora de futur i de passat, però, contràriament a Embirikos, el seu assoliment es presenta com a quelcom d'incert. La ironia ja l'hi converteix, però potser encara més el fet d'aparèixer sovint lligada a sintagmes que la traslladen al nivell o de la imaginació, projectada en el passat o en el futur, o al nivell de l'efímer. “Al vaixell del bosc”, per exemple, aspira a tornar-ne a veure “les visions fugaces”, a “Eleonora” se'n mencionen les “últimes/ guspies”. A d'altres poemes al costat de la presència de la dona apareix la “promesa de joia”. És el cas d’“S'escaigué que travessaren el bosc”, en què compara el vol dels coloms de paper amb:

το βαθύ βλέμμα
μιας κόρης
η πτώση μιας
πέτρας
μέσα στη θάλασσα
η
υπόσχεση
της μακρινής
χαράς⁴²²

la mirada profunda
d'una noia
la caiguda d'una
pedra
en el mar
la
promesa
de la joia
llunyana

⁴²² ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 123

La mateixa “promesa de joia” reapareix a “La setena cançó de l’amor”, unida a la promesa de vida. És potser el poema engonopulià en què el goig de l’amor compartit, presentat com un record o una visió, sembla fer-se present de forma més explícita. En els primers versos el cos de la dona va apareixent “lligat” a un paisatge marí, mentre a la serralada “llostregen promeses/ promeses de vida i de joia i de vida i de joia”, intensificades per la repetició. D’aquí el text passa a un crescendo evocador del plaer sexual que torna a la calma per mitjà de l’evocació del record i la pregunta final –“I en el teu esguard ressona la joia?”–, que és, pel fet mateix de ser una pregunta, ambigua.⁴²³

I tanmateix, aquesta “joia” és l’objectiu de les recerques del poeta i l’objectiu de l’amor. A “Exactament com”, en el diàleg entre el cor i el poeta, aquest darrer es defineix així:

είμαι εκείνος που είδε
τον αρχιτέχτονα
και τη μητέρα
τον ποιητή και τη μητέρα
ζητούσα δε
τη χαρά
το σπόρο της
νύχτας
το βιολί του ύπνου
τη
στάχτη⁴²⁴

sóc aquell que veié
l’arquitecte
i la mare
el poeta i la mare
i cercava
la joia
l’espora de la nit
el violí del son
la
cendra

L’aspiració a l’exultació absoluta per part d’Embirikos, que esdevé ambigua i ambivalent per la càrrega d’excés que en si representa, apareix més velada en Engonópulos. La joia és objecte de desig, i és una joia perduda, una joia que sembla irònica i acaba resultant “tràgica”. Una altra diferència entre els dos poetes és que mentre en Embirikos aquesta exultació es projecta de forma

⁴²³ op. cit., p. 228.

⁴²⁴ op. cit., p.136.

absolutament corporal, és a dir, es projecta el cos envoltat de l'imaginari del poeta, en Engonópulos es projecta l'imaginari del poeta, un món poblat de narracions i d'objectes, amb la presència velada i/o sobtada del cos. En Engonópulos, a més, els mateixos objectes que arriben per sorpresa apareixen també sovint com a causants del dolor, de manera que les conseqüències de l'exterior en la subjectivitat apareixen com a punyents i corrosives. Mentre en Embirikos hi ha una reinterpretació de tot tipus d'emocions per integrar-les en la utopia del goig absolut, en una poètica del plaer, en Engonópulos s'integren en el desenvolupament dels turments del desig.

Al poema "A les muntanyes de Miópolis" trobem certes representacions que poden il·lustrar aquesta diferència. És un poema dividit en tres parts: en la primera, apareix sobretot l'aspiració a l'amor lligat a la joia i a la creació; en la segona, alhora el plaer, l'"amargor" (la "πικρία") i la prohibició; la tercera desemboca en la pèrdua i l'enyor. Mentre la primera i l'última part mostren aparentment un amor sublimat i anomenat "agapi", en la segona i més violenta, apareix "eros", el desig sexual, però no teoritzat ni exaltat, sinó com una forma de sofriment.

La primera part d'"A les muntanyes de Miópolis" és una descripció del "camí cap a l'amor" («δρόμος προς την αγάπη»). L'amor no es defineix com un estat assolit, sinó com una aspiració ascendent envoltada dels objectes que conformen el meravellós en la poesia d'Engonópulos:

ο
δρόμος προς την
αγάπη
είναι σπαρμένος
μάτια γατιών
μέσ'στο σκοτάδι
και τη σιωπή
π'απλώνεται γύρω
σα δίχτυ χαράς

ο δρόμος προς
την αγάπη
είναι νυχτερινός

πηγαίνει ψηλά
και φτάνει
εκεί όπου
το μπλέ
του κοβαλτίου
κ'ακόμη και το κίτρινο
– του καδμίου –
δεν είναι πια τα χρώματα
με τα οποία
βάφω

τις ζωγραφίες μου
αλλά λεπτές
μουσικές
άρπας
κινύρας
και
σειστρων
φυγής

σειστρων
φυγής
σιγής
γής

el /camí cap a l'amor/ està sembrat/ d'ulls de gat/ enmig de la foscor/ i el silenci/ que s'estén al voltant/ com una xarxa de joia
el camí cap/ a l'amor/ és nocturn
se'n va enlaire/ i arçriba/ allà on/ el blau/ del cobalt/ i fins i tot el groc/ –del cadmi-/ ja no són els colors/ amb què/ pinto/ les meves pintures/ sinó delicades/ músiques/ d'arpa/ de cinira/ i/ de sistres/ de fugida
de sistres/ de fugida/ de silenci/ de terra

El “camí cap a l'amor” està format per elements d'ascendència romàntica –ulls de gat, foscor, silenci, nocturnitat⁴²⁵– i tendeix cap un esclat definit per tot el que manca a la foscor i el silenci, és a dir, els colors i la música, o dit d'altra manera, les dues arts d'Engonópulos, la pintura i la poesia. Els quatre darrers versos, d'una paraula cadascun, repeteixen la idea de fugida. D'aquesta paraula, “φυγής” en grec, neix la cadena associativa “σειστρων/ φυγής/ σιγής/ γής” (“de sistres /de fugida /de silenci /de terra”).

La “joia” apareix en aquest poema a través d'una comparació: el silenci “s'estén al voltant/ com una xarxa de joia”. És una expressió ambigua, ja que la xarxa (“δίκτυ”) pot relacionar-se amb l'extensió, la comunicació, certament, però alhora amb un instrument per retenir, ja sigui en el joc o en la caça. D'aquesta manera sembla com si el silenci-joia aparegués com un instrument de captació, d'atracció, cosa que es podria relacionar amb la fugida doblement repetida al final d'aquesta part del poema. L'amor apareix, doncs, ja com una recerca ambigua.

A la segona part del poema, es relata primerament l'experiència eròtica dels personatges femenins, “les verges folles”:

οι τρελλές παρθένες

⁴²⁵ Segons BURKE, E., *Indagación filosófica sobre nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, el silenci, el buit, la foscor són algunes de les principals fonts de la sublimitat. Per a la idea longínia del sublim en Engonópulos, vide VOGIATZOGLOU, A. “Partint del poema de Nikos Engonópulos...”, op. cit. i VAGENÁS, N., “Ορόσημο” (“Fita”), *To Vima*, 23 de juny de 1991.

ενώθηκαν
μέσα στο δάσος
με τα δέντρα
–τόσες παρθένες
και τόσα δέντρα–
την ώρα
της μεγάλης
βροχής

οι μήτρες τους ήτανε
άσπλες
–αγνές–
τόσο μετά
όσο και πρίν
την καταιγίδα

τόσο μετά
όσο και πρίν
τη συνουσία⁴²⁶

les verges folles/ s'uniren/ dins del bosc/ amb els arbres/ –tantes verges/ i tants arbres–/ a l'hora/ de la gran/ pluja
tenien les matrius/ immaculades/ –pures–/ tant després/ com abans/ de la tempesta
tant després/ com abans/ del coit

Aquí l'"agapi" de què es parlava en la primera part ha deixat lloc al relat d'una iniciació sexual –la unió de les verges amb els arbres–, remarcada per l'assonància entre «καταιγίδα» (“tempesta”) i «συνουσία» (“coit”) i el paral·lelisme dels versos, de manera que s'identifiquen els termes pluja-tempesta-coit.

“Τρελλές παρθένες” (“verges folles”) és una expressió sorprenent en grec. Podria ser una traducció del francès “vierges folles”, en què aquesta col·locació existeix en el llenguatge quotidià. És, al seu torn, la traducció de l'expressió de l'evangeli “μωρές παρθένες”, que es refereix, en la coneguda paràbola de les verges previsoras i les verges irreflexives, les noies que no prenen oli per esperar prou llargament la vinguda de l'Espòs i per això, mentre “les qui estaven a punt van entrar amb ell a les noccs”⁴²⁷, les irreflexives es van quedar tancades a fora. En francès són o “sottes et sensées” o “vierges sages et vierges folles”. L'expressió es retroba també en la poesia francesa, com la “Vierge folle” en els “Délires” d'*Una temporada a l'infern*⁴²⁸. I també s'havia utilitzat en francès per a les dones lleugeres, com per exemple en el llibre d'Esquiros *Les verges folles*, de 1840.

En l'expressió d'Engonópulos “τρελλές παρθένες”, el sentit de “follia”, en el sentit de pèrdua de facultats de la ment o de “bogeria” que té “τρέλα” en grec, és més evident que si hagués utilitzat

⁴²⁶ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 106-107.

⁴²⁷ Mateu 25, 10. Traducció de la Bíblia de Montserrat.

⁴²⁸ RIMBAUD, A., *Une saison en enfer*, dins de *Poésies*, Booking International, París, 1993, p. 128-132.

l'expressió de l'evangeli (“μωρές”), en què no existeix aquest sentit. La referència a la follia i la sexualitat evident d'aquestes verges les acosta a les histèriques de Breton, d'on nasqué la noció de la “bellesa convulsiva”.

A més de l'escena d'unió amb els arbres, el fet d'anomenar aquestes noies “verges” és una volguda referència a la sexualitat, és recordar a contrari l'existència del seu sexe⁴²⁹. En el grec de la Bíblia, “παρθένα” podia significar simplement “noia”; per a Engonópulos, però, significa “verge”, ja que s'explicita que les matrius continuen tancades, cosa que constitueix una segona al·lusió a contrari a la seva sexualitat. La iniciació sexual de les verges no es consuma: després del coit les verges continuen tenint les matrius pures, segueixen verges. La virginitat perpètua és un atribut que tradicionalment s'atribueix només a la Verge Maria. La virginitat retrobada després del coit és un atribut, en canvi, de les hurís del paradís musulmà, un fantasma del plaer absolut. Però en el poema per què no es consuma la iniciació, en tot cas, no s'explica. El poeta prefereix deixar constància de la paradoxa.

En Engonópulos rarament es parla de la plenitud o del plaer absolut de l'amor sexual, com en Embirikos. L'erotisme de la dona apareix entre al·lusions i ambigüitats. Així, els poemes eròtics d'Engonópulos esdevenen sovint preguntes sense resposta. Altres vegades, expliquen una història que troba una fi angoixant. Aquest és el cas de la continuació d'aquesta segona part d'“A les muntanyes de Miopolis”. Després del coit de les “sempre verges”, un jo que es presenta com a personatges masculí es troba tot sol, en un “saló fosc” caracteritzat per “l'olor insistent/ de la podridura/ i del/ plaer” –en una associació que incorpora la dimensió del fàstic al plaer eròtic–, i es troba, malgrat que acaba de dir que estava “sol”, enfrontat amb un “desconegut” (“άγνωστον”), amb qui manté una relació de víctima i botxí:

κι' ήμουνα μ ό ν ο ς
μ'έναν μονάχα
–κι'αυτόν μου άγνωστο–
άνθρωπο
σκυμμένο μέσ' στα σκοτάδια
πάνου στα νεκρά πλήκτρα
του κλειδοκύμβαλου
της σιωπής

η μούρη μου
ήτανε φαγωμένη

⁴²⁹ Tal com remarca diverses vegades l'antropòleg Georges DEVEREUX en el seu llibre *Baubo, la vulve mythique*, Petite Bibliothèque Payot, París, 2011.

σα λεπρού
–δεν φαινόταν τίποτες πιά–
από τις τύψεις
και την πικρία
της αγάπης

κι' όμως
ο άγνωστος
άνθρωπος
σηκώνονταν κάθε τόσο
ταχτικά
από τη σκοτεινή γωνιά του
και με βασάνιζε ατάραχα
-απ' τα χαράματα
ίσαμε το βράδυ-
και πάνω στο μέτωπό μου
με πυραχτωμένα
μακριά σίδερα
μούγραφε συνεχώς
αυτές τις λέξεις
–σα σύμβολο τρομερό–

«πατήρ-μητήρ»

«ανήρ-γυνή»⁴³⁰

i estava sol/ només amb un/ –que també m'era desconegut–/ home/ inclinat en la foscor/ sobre les tecles mortes/ del clavicèmbal/ del silenci
jo tenia els morros/ menjats/ com un leprós/ -ja no es veia gens-/ pels remordiments/ per l'amargor/ de l'amor
i tanmateix/ l'home/ desconegut/ s'aixecava de tant en tant/ amb regularitat/ del seu fosc racó/ i em torturava
impassiblement/ –des de trenc d'alba/ fins al vespre–/ i sobre el front/ amb ferros llargs/ roents/ m'hi escrivia
contínuament/ aquestes paraules/ –com un símbol esfereïdor–

“pater-mater”

“homo-mulier”

Fruit de l'“amargor de l'amor” (aquí reapareix altre cop “agapi”) és aquesta escena que podria recordar Kafka –especialment la màquina que escrivia la condemna sobre el cos a la *Colònia penitenciària*. El “símbol esfereïdor”, l'escriptura sobre el cos, són les parelles “pater-mater” i “homo-mulier”, que poden remetre a la família i a la diferència de sexes. Com si volgués assenyalar-ne la llarga història i el caràcter oficial, d'imposició, d'institucionalització o d'immobilisme d'aquestes parelles les escriu a més en katharevusa, la llengua pura. Aquesta escena es pot llegir com a denúncia subversiva contra la societat, contra la família (un dels blancs del surrealisme) que imposa una violenta vivència personal. Engonópulos hi materialitza el dolor de l'ordre simbòlic, la imposició del llenguatge.

⁴³⁰ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 107-108.

L'amor es relaciona aquí, finalment, amb la violència i amb la culpabilitat. La seva revolta és subjectiva: mostra les pors, els martiris que es troben en el psiquisme, i com no pot separar-los de l'"amargor de l'amor", la «πικρία/ της αγάπης». El càstig, però, al jo poètic que té la cara menjada "pels remordiments/ per l'amargor/ de l'amor" és infringit per un Altre. La subjectivitat és traspasada a una figura de l'Altre violent envers el jo.

La tercera part del poema, al seu torn, ve marcada per la pèrdua:

κοστώ το μέτωπό
μου μέ
ψάρια κι'ομπρέλλες

βάζω μέσ'στα
μαλλιά μου
φωνές
φωτιάς

τα χέρια μου
γίνονται
οι σκουριασμένες
άγκυρες των
ναυαγίων

κι' ενώ απλώνεται
–βαθμηδόν –
στ'ακρογιάλι
η ερημιά
κι' η νύχτα
βλέπω να χάνονται μακριά
– πάνω στή θάλασσα
στά βάθη του ορίζοντα –
τα τελευταία φώτα
του
χαμού

m'orno el front/ amb/ peixos i paraigües
em fico/ als cabells/ veus/ de foc
les mans/ se'm transformen en/ les rovellades/ àncores dels/ naufrags
i mentre s'estén/ -progressivament-/ a la riba/ la calma/ i la nit/ veig com es perden ben lluny/ -sobre el mar/ en la profunditat de l'horitzó-/ els últims llums/ de la/ pèrdua

El final és, com ha assenyalat Rena Zamarou, ambigu i distorsionador: veure com es perd la pèrdua⁴³¹. Es crea, a més, un paisatge d'arrels en la pintura metafísica, marcat per la "profunditat de

⁴³¹ ZAMAROU, R., "Καρωτάκης-Εγγονόπουλος. Δρόμοι Παράλληλοι και τεμνόμενοι" ("Kariotakis-Engonópulos. Camins paral·lels i creuats"), *O politis*, 31, 31.1.1997, p. 41.

l'horitzó" i la melancolia. El personatge que veu tot això, que pot correspondre a la primera persona de les dues parts precedents, es vesteix amb objectes estranys: "peixos i paraigües" al front; "veus de foc" als cabells; les mans transformades en "les rovellades/ àncores dels/ naufrags". El jo poètic s'objectivitza, fa aparèixer el seu cos transformat en objectes. El desig queda doncs velat sota objectes i símbols, mentre que el poema es presenta com a recreació melancòlica de l'amor ("agapi") i la pèrdua.

D'aquesta manera, Engonópulos, poeta que cerca la joia, com més es dirigeix vers l'ideal d'amor i el de plaer, vers l'ideal de calma absoluta d'un gaudi perdut, més esdevé el poeta dels turments del desig, del trasbals i la pertorbació. Del desig transformat en objectes i enigmes.

Tant en Embirikos com Engonópulos, les recerques en la vida i la poesia són dirigides per la nostàlgia d'un goig passat. En Embirikos es transforma en una visió de plenitud. En Engonópulos, amb el desig de retrobar la "joia" que es veu pertorbat per obstacles, enganys i transformacions inesperades.

La representació del trasbals psíquic del descobriment, un trasbals que denota la natura mateixa de l'eros, diferencia cadascun dels poetes. Engonópulos recull en l'escriptura un pensament pictòric: les reaccions psíquiques es projecten en l'altre i en els objectes exteriors, que es combinen i apareixen de manera alhora subversiva i enigmàtica. Sembla un eros velat, que reapareix, però, constantment en el valor simbòlic dels objectes i les sobtades aparicions del cos i la sexualitat, i el que aquests elements pertorbadors comporten: la violència, la culpabilitat. Apareix com a l'impulsor de la melancolia metafísica, la melancolia dels objectes, que, malgrat l'aparença calma fan reaparèixer el trasbals psíquic de l'amor.

Embirikos projecta amb tota evidència i voluptuositat el caràcter corporal de l'eros, i les alternances entre el plaer i el desig sexual en qualsevol element de la realitat. Al mateix temps, el cos queda lligat a la psique: el trasbals que comporta la revelació sobtada es manifesta de forma absolutament corporal i, alhora, la plenitud del plaer sexual s'identifica a l'alliberació i la plenitud de l'ànima, cosa que explicaria l'entramat de visions, somieigs, records i forats del pany amb què fa aflorar el desig en la seva obra. És la reacció psíquica, finalment, la que crea l'esdeveniment i el "poema-esdeveniment".

La voluntat d'alliberació i de projecció del cos en Embirikos transforma l'escriptura en una

necessitat d'anàlisi i de descobriment psíquic; en Engonópulos, es construeix en canvi un secret que no es pot dir, les representacions del desig s'amaguen entre ambigüitats i contradiccions. Exterioritzar o objectivar aquestes qüestions, tal com fan Embirikos i Engonópulos, són evidentment procediments surrealistes.

Les expressions possibles per a la sorpresa i per al trasbals marquen la revelació en l'atzar objectiu. Al seu costat, les expressions per a l'exultació i la joia, és a dir, “αγαλλίασις” i “χαρά” responen a una aspiració que pot coincidir amb la plenitud anhelada al llarg dels descobriments. En Embirikos, “αγαλλίασις” apareix en la sortida d'un dilema i és la revelació de la (imaginada) plenitud sexual i plenitud psíquica. En Engonópulos la joia és quelcom d'enyorat. Una revelació que va tenir lloc míticament, *in illo tempore*.

La recuperació de la plenitud i la joia apareixen com a quelcom de possible en Embirikos i, en canvi, quelcom de perdut per sempre en Engonópulos. Malgrat que Engonópulos posa en escena l'eternitat, la joia engonopuliana sembla només retrobable en el passat. En el present i el futur es retroba l'engany. Embirikos, en canvi, aspira a la plenitud fins i tot a nivell temporal. La seva plenitud és la “d'avui com demà i com ahir”, citant el títol d'un dels seus llibres. S'estén en totes les dimensions. Si Engonópulos situa les seves imatges a la confluència del desig i el dolor, de manera que el goig queda situat o en l'impossible o en el passat, Embirikos, en canvi, proclama l'aspiració a l'assoliment del plaer total. La plasmació d'aquest plaer és progressiva i no està mancada de fissures. La crítica grega a assenyalat el triomf de l'eros en Embirikos com una destrucció del passat obscur i l'establiment d'un nou estat de coses⁴³². Aquest semblaria un dels objectiu de la utopia. Però en Embirikos no és tot el passat que ha de ser abolit. La idea és abolir les convencions i els impediments que dificultin l'exteriorització del desig i de la paraula. En canvi, tot element del passat que contingui una marca psíquica, tant si és plaent com dolorosa, és examinat amb delectació. Embirikos reprèn les formes diverses de les emocions per traslladar-les a l'esclat del plaer eròtic. Tot el que porti al descobriment d'aquest passat és essencial en la creació de la seva utopia amorosa. Embirikos esdevé cada cop més explícit i corporal en la recreació del plaer, però de cap a cap de la seva obra sembla preocupar-se, sobretot, pel descobriment de les reaccions psíquiques. A la recerca

⁴³² Aquesta concepció guia el llibre de VOUTOURÍS, P., *La coherència del paisatge...*, op. cit.. Segons Voutourís la desaparició d'un estat de coses vell i l'establiment d'un de nou és un tema reconeixible en tots els poemes d'*Alts forns*. Tot i l'atractiu clarificador d'aquesta observació ens sembla reduir tot el llibre a un esquema només clarament identificable en algun dels seus textos. D'altra banda, alguns elements clarament eròtics, com les llàgrimes, són denotats negativament com a elements del passat. Creiem que en Embirikos aquesta diferència negatiu-positiu no és sempre tan evident.

del gran plaer Embirikos hi sotmet el pas per tot tipus de reaccions, que queden “exterioritzades” diferentment en cadascun dels seus llibres.

D'alta banda, en la recerca de la plenitud, es posa de manifest el buit. Tant en Embirikos com en Engonópulos l'objecte del descobriment no té nom (o almenys no té *un* nom). Tant en el trasbals psíquic com en el sentiment de plenitud hi ha una revelació, la subjectivitat se sent interpel·lada, sorpresa, però sense poder saber ni dir què és el que es revela. Esdevé una porta per a la continuïtat de la recerca, per a la creació esdevinguda possibilitat de coneixement.

4. Plenitud i joia vs la mort

4.1. Introducció

Un signe de les emocions contradictòries amb què s'envolta la persecució de l'amor en els surrealistes grecs és l'atracció i la repulsió de la mort. És, de fet, una constant del surrealisme, moviment que lluita per la vida i es troba amb la mort a cada passa, des del seu naixement en el rebuig de la guerra fins a la qüestió del suïcidi com a “solució”. Hi ha en el surrealisme un esperit romàntic d'absolut que no pot desfer-se de l'atracció de l'abisme i de la immensitat de la mort.

Embirikos i en Engonópulos, malgrat el desig de vida, semblen també profundament fascinats per la mort, omnipresent en la seva obra. Fins i tot el que ells presenten com al seu contrari, l'impuls vers la plenitud, podria estar-hi relacionat: és un retorn al passat, a la inèrcia. En Engonópulos la dona esperada sembla sovint revenir també de la mort. La mort és seductora però odiada, enyorada però esquivada. En Embirikos, tot i que el rebuig de la mort el persegueix gairebé obsessivament, alguns personatges, com la Carlota d'*Argo*, en trobar la mort al moment de màxima exultació, coincidint amb l'orgasme, reïxen a idealitzar-la i eternitzar-la.

4.2. Engonópulos i la mort

Engonópulos sembla contínuament voler superar la mort: de l'humor negre dels primers poemes al títol “El surrealisme de la vida interminable”, passant per l'eternitat de la poesia metafísica o la metàfora del fènix a “La vida i la mort dels poetes”, la vida sempre aspira a un triomf, en un renaixement continu.

N'és un exemple el poema “Osiris”:

Αργά χτές την νύκτα, στους απάνω μαχαλάδες, άγριοι κι' αιμοβόροι αλβανοί, επτά τον αριθμόν, έσφαξαν αλύπητα, μέσα στο ίδιο του το κρεβάτι, τον κυνοκέφαλο εραστή της λησμονημένης Ιππολύτης. Οι απαίσιτοι κακούργοι μπήκαν, χωρίς ναν τους καταλάβη κανείς, μέσα στο δωμάτιο του στυγερού εγκλήματος. Αφού έψαλαν, τη συνοδεία πλαγιαύλου, δύο αγνώστους –τουλάχιστον εις εμέ– ύμνους προς τους τσαλαπετεινούς, ετοποθέτησαν προσεκτικώτατα κάτω από ένα ποτήρι, περιέχον ελαφράν διάλυσιν ψαρόκολλας εντός ελαχίστης ποσότητας νιτρογλυκερίνης, ένα χαρτί. Το χαρτί αυτό ήταν ένα φύλλο κοινοτάτου χάρτου αλληλογραφίας, επί του οποίου ήσαν γραμμένα αι λέξεις : “Χρυσή κολώνα”. Κατόπιν τούτου οι δολοφόνοι εξήλθον και πάλιν ανενόχλητοι. Ο κυνοκέφαλος εραστής –ας τον πούμε έτσι, διότι το όνομά του Ισιδωρος μας είναι άγνωστον– εξήλθε πολύ αργότερα του τραγικού δωματίου. Εφόρει φαιόχρουν αδιάβροχον και ομματουάλια.⁴³³

Anit, cap al tard, a les barriades de dalt, uns albanesos salvatges i sanguinaris, set en nombre, degollaren sens pietat, en el seu propi llit, l'amant cinocèfal de l'oblidada Hipolita. Els vils malfactors entraren, sense que se n'adonés ningú, a l'habitació de l'atroç crim. Un cop hagueren salmodiat, amb acompanyament de flauta, dos himnes desconeguts –almenys per mi– en honor a les puputs, col·locaren curosament sota d'un got, que contenia una lleugera solució de cola de peix dins d'una ínfima quantitat de nitroglicerina, un paper. Aquest paper era un full de paper de carta dels més comuns, en el qual hi havia escrites les paraules: “Columna daurada”. Tot seguit, els assassins sortiren altre cop sense entrebancs. L'amant cinocèfal –diguem-ne així, perquè el seu nom Isidor ens és desconegut– sortí molt més tard de l'habitació tràgica. Duia un impermeable grisós i ulleres.

L'humor es desencadena per l'ús i combinació de fórmules fixes i clixés de les cròniques de successos, pels excursos a primera vista absurds, i, sobretot, pel fet que la víctima de l'“atroç crim”, l'assassinat, surt després amb tota tranquil·litat de l'“habitació tràgica”. El nom del déu egipci que dona títol al poema suggereix alhora la idea d'immortalitat: segons el mite, després que Osiris, déu de la resurrecció, fos mort i trossejat pel seu germà Seth, la seva muller Isis en va recollir els membres, el va reconstruir i, ajaiant-s'hi amorosament a sobre, el va tornar a la vida. Gràcies a la intervenció de l'amant, la vida reneix de la mort.

Engonópulos sembla reconstituir aquest mite en una ambientació contemporània i acompanyat d'una sèrie d'elements enigmàtics, alguns irònics, com els “himnes en honor a les puputs”, alguns possiblement relacionats amb el mite d'Osiris, com la “columna daurada”, possible referència a la columna que, segons el mite, va substituir l'arbre en què es va aturar el sarcòfag que contenia Osiris

⁴³³ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 31-32.

mort. El nom del desconegut, Isidor, alhora que conté una certa assonància amb el nom del déu egipci, remet clarament a Isidor Ducasse, ídol tant dels surrealistes com d'Engonópulos i model pel que fa a la representació de la violència i als recursos textuais. Així, el mite de la resurrecció combinat amb l'humor negre, amb l'humor textual i amb el rerefons eròtic que uneix “Hipòlita” i el seu amant, adquireix una ambivalència renovada: el poema juga amb la mort per fer renéixer la vida.

Hi ha dos aspectes, però, en la concepció de la mort en Engonópulos que van més enllà de l'“humor negre”: un és la noia morta, protagonista de molts dels poemes eròtics d'Engonópulos; l'altre, el fet que la mort també apareix com una reacció possible al descobriment. És a dir, el moment del trasbals revelador o el moment de desitjada joia són substituïts per l'aparició encara més trasbalsadora d'imatges de la mort.

Aquesta imatge de la mort apareguda en el moment de “revelació” es troba claríssimament en el poema “Un viatge a Elbassan”, en què el desig s'entretéixeix amb una atmosfera onírica i tràgica. Com sosté Yannis Karavidas, es tracta d'un viatge als orígens⁴³⁴. La ciutat albanesa d'Elbassan representa per a Engonópulos l'origen familiar matern –la seva mare era d'origen arvanita– i l'origen d'una certa hel·lenitat⁴³⁵. És innegable, a més, la sonoritat mítica del seu nom, que recorda la de llocs llunyans i imaginaris com, per exemple, “El Dorado”. En el poema, viatjar-hi està íntimament lligat d'una banda amb la màgia i, de l'altra, amb l'enyor i la nostàlgia del retorn:

Σήμερα θα πω ταξιδιωτικές μου εντυπώσεις από την Αλβανία. Και πριν απ' όλα, πρέπει να δηλώσω ότι δεν υπάρχει τίποτες ευκολότερο, τίποτες απλούστερο, από μια μετάβαση σ' αυτήνα τη χώρα. Όμως, είναι απαραίτητο να προσμένη κανείς, γι' αυτό το σκοπό, τη γιορτή τ' Αι-Γιαννιού, το καλοκαίρι. Μόνο τότες, σα βραδιάξη, ο νοσταλγός των μακρινών τόπων μπορεί, πηδώντας τις φωτιές, να βρεθή σ' όποια πόλη έχει ποτές του επιθυμήσει.

Avui diré unes impressions del meu viatge a Albània. I, primer de tot, he de donar fe que no hi ha res més fàcil, res més senzill, que un desplaçament en aquest país. Tanmateix, cal esperar indispensablement, amb aquesta finalitat, la festa de Sant Joan, a l'estiu. Només aleshores, quan es fa de nit, el nostàlgic dels indrets llunyans pot, saltant els focs, trobar-se a qualsevol ciutat que hagi enyorat mai.

El lligam màgic entre els focs de Sant Joan i el desplaçament a Elbassan arrela el seu relat en la lògica del pensament popular, evocat en l'apel·lació més popular que demòtica de la festa del Sant (“τ' Αι-Γιαννού”). L'indicador de l'enyor, que és alhora un desig, és, a més de l'espera del moment

⁴³⁴ KARAVIDAS, Y., op. cit.

⁴³⁵ Elbassan va ser fundada el 1466 pel sultà Mohamet II al lloc de l'antiga Escambida. Durant la dominació otomana pertanyia a la província de Rumèlia. Un 25 per cent de la població era cristiana. Durant la Primera Guerra Mundial va ser conquerida primer pels búlgars i després pels italians, que la van ocupar de 1918 a 1920.

precís, l'últim verb d'aquest fragment, és a dir, “έχει επιθυμίσει”, el perfet d’“επιθυμώ”, el verb més corrent per dir “desitjar” i que, com aquí, es fa servir també en passat per dir “enyorar”. A continuació, el narrador del poema salta ja explícitament “amb el desig (“πόθος”) profund d’Albània en el (s)eu cor” i al tercer salt es troba –“de cop” (“απότομα”), per la instantaneïtat i perquè no deixa de ser un viatge sorprenent–, a Elbassan.

Aquest viatge als orígens es converteix, sorprenentment, tant per al narrador com per al lector, en un viatge a la mort, amb l'encontre de personatges fantasmagòrics i sense ulls. Després d'una segona part en què es descriu una ciutat monòtona, amb carrers estrets de parets altes, sense portes ni tan sols branques d'arbres –un eco potser de les torres angoixants de De Chirico–, arribem a la tercera part, en què es manifesta explícitament l'angoixa i la por:

Λογυρνούσα μέσα σ' αυτή την πολιτεία με μεγάλη περιέργεια. Γαλήνη βασίλευε μέσ' στην καρδιά μου και τραγουδούσα μάλιστα, ανάμεσ' απ' τα δόντια, κι' ένα τραγούδι από τα παιδικά μου χρόνια.

Οι άνθρωποι που συναντούσα στο διάβα μου ήτανε κάτι ψηλοί φουστανελλοφόροι, με φουστανέλλες μακρυές ίσαμε καταγής. Το βήμα τους ήτανε αργό, “μεγαλόπρεπο –έλεγα– καθώς είναι πάντα, στην Ανατολή”. Άλλοι φορούσαν φέσια άσπρα στο κεφάλι, κι' άλλοι, πάλι, μεγάλα τραγικά γυναικεία καπέλλα με φτερά.

'Όμως, ξάφνου, μι' ανέκφραστη αγωνία πλάκωσε την καρδιά μου. Οι άνθρωποι αυτοί δεν είχαν μάτια! Τους είχα προσέξει: ήδη μ' ανησυχούσε το βλέμμα τους! Ο φόβος με σταμάτησε, με κάρφωσε, για κάμποσο, γι' αρκετά, εκεί, μα εντελώς ακούνητο, δίχως μιλιά. Κι' όταν μόρρεσα κάπως να κουνηθώ, να τρέξω, να καταλάβω τέλος πάντων, είδα με φρίκη, σαν πήρα το κατόπι τους, πως μόλις έστριβαν τη γωνιά, χανόντουσαν σαν όνειρο... Χανόντουσαν, για να ξαναφανερωθούν, πάλε, στην άλλη γωνιά, απ' όπου είχαν ξεκινήσει, να συνεχίσουν ατάραχοι το απαίσιο σεργιάνι τους.

Καμιάν αμφιβολία δε χωρούσε πιά. Μιαν ανήκουστη απάτη παιζόταν εις βάρος μου. Κατάλαβα πώς είχα πέσει αντίδο θύμα μιάς αισχρής και τρομεράς πλεκτάνης. Αμέσως ανελογίσθην το μέγεθος του όλου σφάλματός μου, κάθησα χάμω κα έκλαμα πικρά.

Rondava per aquesta vila amb gran curiositat. En el meu cor regnava la calma i cantava fins i tot, entre dents, una cançó de la meua infantesa.

La gent que trobava pel meu camí eren alts i anaven vestits amb fustanel·les, amb fustanel·les llargues fins a terra. Anaven a pas lent, “majestuós –em deia- tal com és, sempre, a Orient”. Alguns duïen un fes blanc al cap, i altres, al seu torn, grans i tràgics barrets de dona amb ales.

Tanmateix, de sobte, una angoixa inexpressable m'estrenyí el cor. Aquesta gent no tenia ulls! M'hi havia fixat: ja m'inquietava la seva mirada! La por m'aturà, em va deixar clavat, una estona, força estona, allà, totalment quiet, sense parla. I quan, d'alguna manera, em vaig poder bellugar, córrer, comprendre en definitiva, vaig veure amb terror, en anar-los al darrere, que tan bon punt tombaven per la cantonada, es perdien com un somni... Es perdien, i tornaven a aparèixer, altra vegada, a l'altra cantonada, allà on havien començat el camí, i continuaven impertorbables la seva esfereïdora passejada.

Ja no hi havia cap dubte. Un engany inaudit tenia lloc contra mi. Vaig comprendre que havia estat la víctima ignorant d'una intriga vil i terrible. Vaig copsar a l'instant la magnitud de tot el meu error, em vaig asseure a terra i vaig plorar amargament.⁴³⁶

El viatge desitjat porta a l'encontre amb aquests personatges inquietants, entre la vida i la mort. En

⁴³⁶ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 98-103.

altres poemes d'Engonópulos el nom d'Elbassan constitueix ja una al·lusió al pas entre la vida i la mort dins de la poesia d'Engonópulos: a “La vida i la mort dels poetes”, Elbassan es dona com a referent per situar la ciutat dels habitants que “cremen contínuament/ i reneixen contínuament”⁴³⁷, mentre que a “Maria nocturna”, en què, jugant amb un humor negre semblant al d’”Osiris”, el narrador explica com “l'endemà mateix de la (s)eva mort” es “trobava senzillíssimament a Elbassan (a Albània)”⁴³⁸. Però l'al·lusió més clara a l'estat inquietant entre la vida i la mort és la descripció dels personatges. Semblen figures com les dels quadres d'Engonópulos, maniquins sense rostre que es diferencien només pel vestit i pels barrets. La seva “esfereïdora” manca d'ulls els situa en un estat d'incomunicació igual al de la mort. I tanmateix el més terrible és que són capaços de moure's, com els vius, per fer una “esfereïdora passejada”, desapareixent i apareixent de nou a l'altra cantonada.

La manca d'ulls apareix aquí en el lloc de la revelació. És el causant de la por i el trasbals. I si la incapacitat de comunicació es troba primer en la visió de l'altre, es transmet de seguida a l'estat anímic del narrador, el qual també queda “totalment quiet, sense parla”. El sentiment de la mort s'exterioritza en les imatges de l'Altre i es subjectivitza a través d'aquest mateix mirall. Hi ha una repetició: en l'Altre, que apareix i desapareix, i en el jo, que es reflecteix en el món exterior.

L'engany final recorda la desil·lusió d’”A les muntanyes de Miópolis”: allí el “camí cap a l'amor” desemboca, després de l'escena de plaer i de culpabilitat, al buit de la pèrdua de la pèrdua; aquí el desig de retorn als orígens, a la ciutat enyorada d'Elbassan, es transforma en el buit de la mort. El terror del narrador ressalta la distància entre el desig inicial i l'angoixa que suposaria una possible satisfacció d'aquest desig, que es manifesta finalment com un desig de mort.

El crític Stefanos Rozanis, en observar l'aparició de la mort en el paisatge d'Elbassan, posa en dubte la relació d'aquest poema amb el surrealisme⁴³⁹. En realitat, però, la poesia surrealista és plena de situacions en què el poeta s'encara amb la mort, i més encara amb la mort i l'amor alhora. Només cal recordar el recorregut per la “villa du Loch”, en què un home havia assassinat la seva dona, al capítol VI de *L'amour fou* de Breton⁴⁴⁰. O el desig, tenyit d'humor negre, de Desnos a *La muraille de chêne* (1925):

⁴³⁷ op. cit., p. 96.

⁴³⁸ op. cit., p. 62-63.

⁴³⁹ ROZANIS, St., “Στα σοκάκια του Ελμπασάν – Σχόλιο για ένα αβέβαιο ποίημα” (“Als carrerons d'Elbassan – Comentari a un poema incert”), *Chartis*, 1988, op. cit., p. 196-199.

⁴⁴⁰ Sobre l'episodi bretonià, vide STEINMETZ, J.L., *André Breton et les surprises de l'Amour fou*, PUF, Paris, 1994.

Je n' imagine pas d'amour sans que le goût de la mort, dépourvue d'ailleurs de toute sentimentalité et de toute tristesse, y soit mêlé... O femmes aimées, vous que j'ai connues, vous que je connais, toi blonde flamboyante dont je poursuis le rêve depuis deux ans, toi brune et couverte de fourrures sacrées... je vous convie toutes à mon enterrement.⁴⁴¹

Molts poemes d'amor d'Engonópulos contenen també la dimensió de la mort, o a través de la figura de la dona o de la situació o de les accions que hi tenen lloc. Molt sovint el lector hi és portat per una simple pinzellada que arriba al final del poema i el dota d'un nou sentit. És el cas, per exemple, de “La psiconàlisi dels fantasmes”:

Σα μπαίνη το καράβι της αγάπης, τη νύχτα, μέσ' στο λιμάνι, το υποδέχονται οι μυστηριώδεις μουσικές της ερημιάς. Γύρω, τα νερά γιομίζουν λουλούδια όλων των ειδών και όλων των χρωμάτων, και μιαν άσπρη σειρά από γυμνές γυναίκες μας περιμένει στην προκυμαία. Είναι έτοιμες, όλες τους, στο πρώτο μας νεύμα, να φορέσουν αμέσως την κόκκινη στολή των βουτηχτάδων. Όχι όμως για να κατεβούν στα βάθη της θάλασσας, αλλά μόνο και μόνο για νάρθουν να μας περιμένουν, ίσως κι' ώρες ολόκληρες, ακούραστα, στοργικά, στην είσοδο του υπογείου σιδηροδρόμου. Εμείς, φυσικά, φτάνουμε αναπάντεχα, κουνώντας τα μεγάλα φτερά μας και φωνάζοντας λόγια ασυνάρτητα και ωραία. Τότες γίνεται απότομα πió αισθητή η ησυχία του εξοχικού τοπίου, κι' έτσι μέσ' στα σκοτάδια, απ' τα χωράφια, ξεπετιούνται άνθρωποι μαυροντυμένοι, που είναι οι κομήτες, και πιάνα ορθά, με τα λευκά τους πλήκτρα, που είναι τα άσπρα. Οι σημαίες κυματίζουν στον άνεμο, σε κανονικά διαστήματα ηχούν τα μυδραλλιοβόλα, και τα παιδιά τραγουδούν. Στ' αυτιά μας ακούμε τα προφητικά ονόματα των γυναικών που θ' αγαπούσαμε. Επίσης και το όνομα μιας πόλεως: Σινώπη. Εγώ όμως δεν φοβούμαι το θάνατο, γιατί αγαπώ τη ζωή.⁴⁴²

Quan entra el vaixell de l'amor, de nit, en el port, l'acullen les músiques misterioses de la solitud. Al seu voltant, les aigües s'omplen de flors de tots tipus i de tots colors, i una filera blanca de dones nues ens espera al moll. Estan preparades, totes, al primer gest nostre, a posar-se d'immediat el vestit vermell dels capbussaires. Però no per baixar al fons del mar, sinó només i només per venir a esperar-nos, potser hores senceres, incansablement, amb tendresa, a l'entrada del ferrocarril subterrani. Nosaltes, és clar, arribem inesperadament, movent les nostres grans ales i proferint paraules inarticulades i belles. Aleshores esdevé de sobte més perceptible la calma del paisatge silvestre, i així, en la foscor, sorgeixen dels camps homes vestits de negre, que són cometes, i pianos drets, amb les tecles blanques, que són els astres. Les banderes onegen al vent, en intervals regulars sonen les metralletes, i els nens canten. A cau d'orella sentim els noms profètics de les dones que estimaríem. També el nom d'una ciutat: Sinopi. Jo, però, no temo la mort, perquè estimo la vida.

Aquest poema porta com a lema la cita de Sant Pau “...si no tinc amor, sóc una esquella sorollosa o un címbal estrident”, que Engonópulos transforma al poema del mateix recull “Tan bon punt sonen les dotze...”, en boca del seu alter ego “Jef, el gran autòmat”, en:

τα λόγια που λέει η ζωή, τα λόγια που λέει το κύμβαλον το αλαλάζον της αγάπης, ο χαλκός ο ηχών της αγάπης, εγώ, ο Jef, το μέγα αθτόματον του μεσονυχτίου.⁴⁴³

⁴⁴¹ Citat per BENAYOUN, R., *Erotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, París, 1978, p. 131.

⁴⁴² ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 116-117.

⁴⁴³ op. cit., p. 134.

les paraules que diu la vida, les paraules que diu el címbal estrident de l'amor, l'esquella sorollosa de l'amor, jo, en Jef, el gran autòmat de mitjanit.

Aquest amor de Sant Pau és el mateix “αγάπη” que porta aquí el “vaixell de l'amor” al port on l'esperen la música, les flors i sobretot la “filera blanca de dones nues”. Aquestes dones tenen una actitud amorosa, que en Engonópulos s'objectivitza amb la imatge del “vestit vermell dels capbussaires” i la capacitat d'espera “potser hores senceres, incansablement, amb tendresa, a l'entrada del ferrocarril subterrani”. A partir d'aquestes imatges, totes dues referents a endinsar-se cap a les profunditats, del mar o de la terra, se'n succeeixen de noves amb l'arribada del “nosaltres”, les seves paraules, i totes les conseqüències en el paisatge. Són associacions sorprenents en un ritme *in crescendo* d'aparicions d'objectes, personatges i sons. Al final, però, el ritme canvia de nou i precedit per l'expressió “a cau d'orella” arribem a la part més íntima i més ambigua del poema: “sentim els noms profètics de les dones que estimaríem”, en un condicional enigmàtic; que estimaríem on? i quan? Després ve el nom de Sinopi, precisament la ciutat on viuen els habitants que “cremen contínuament/ i reneixen contínuament”⁴⁴⁴ a “La vida i mort dels poetes”. Finalment manifesta encara de forma més ambigua que no “tem[] la mort, perquè estim[a] la vida”. La qüestió pot raure en el “però” que precedeix aquesta darrera frase. Què vol dir? Que tot el que ha passat abans és un viatge a la mort? L'arribada del vaixell de l'amor és la del vaixell de la mort? El poema ho deixa en suspens. La referència a la mort, en tot cas, dóna un nou sentit al poema. Esdevé per al lector la sorpresa més gran de les associacions que s'hi han anat succeint.

“Les paraules que diu la vida”, que són les paraules de “Jef”, esdevenen profètiques i acaben contenint també la mort.

4.3. Embirikos i la mort

En els escrits psicoanalítics d'Embirikos hi ha una silenciació de Thànatos, potser com a resultat de les fortes reticències que tenia, segons el seu fill Leonidas Embirikos, a la teoria freudiana de les pulsions de mort de *Més enllà del principi de plaer* i d'*El malestar en la cultura*⁴⁴⁵. A la conferència inacabada “La technique psychanalytique”, Embirikos sembla fer referència un moment al conflicte

⁴⁴⁴ op. cit., p. 96.

⁴⁴⁵ Leonidas Embirikos, com. pers.

entre Eros i Thànatos, però finalment el silenci. Explicant què és la psicoanàlisi, fa referència a les forces (“puissances”) de l’inconscient, sense especificar, però, quines són:

La psychanalyse est une thérapeutique qui est basée sur une théorie concrète des instincts et de leurs conflits, sur l’existence de l’inconscient, sur la conception globale et dynamique de la libido individuelle et universelle, et sur la conception psychobiologique de l’organisation du psychisme humain, tel qu’il apparaît après les découvertes des puissances agissant profondément dans cet inconscient si bien exploré, compris et décrit par Sigmund Freud.⁴⁴⁶

Després torna a parlar d’aquestes forces per comparar-les, un cop es fan conscients a través de la transferència produïda en l’anàlisi, amb “des forces liberées révolutionnaires”⁴⁴⁷, paraules amb més reminiscències polítiques que analítiques. Immediatament després, Eros apareix explícitament, però no de parella amb la mort, sinó amb la “lluita”. Segons Embirikos, el psicoanalista afavoreix el retorn a la realitat així:

par la positivation et la valorisation graduelle de ses forces créatrices, c’est-à-dire par l’Éros et au besoin par la lutte.⁴⁴⁸

Són els mateixos Eros i lluita que descriu Embirikos com a tendències “eròtiques” i “bèl·liques” en el descobriment de la natura de l’amor per part dels nens que juguen a les ribes del Txórnaia en el programàtic “Amur-Amur”. Embirikos hi relata els records dels petits tàrtars de la seva infantesa, dels quals “dues tendències, principalment, caracteritzaven els jocs (...): la bèl·lica i l’eròtica”. Són els “ardits” dels tàrtars, amb les carícies compartides i els atacs a les “xiquetes” («παιδίσκες»), en recerca de la plenitud eròtica, els qui per a Embirikos “troben en la meva ment un punt de reunió a les ribes de l’Amur”. Eros i “lluita”, però, no s’oposen. Són totes dues “des forces créatrices”.

La silenciació de la importància de la pulsio de mort en els escrits psicoanalítics o les parts teòriques de les obres literàries, amaga la intensitat amb què afectava el propi Embirikos. Pel que fa als escrits psicoanalítics, no parlar-ne podia respondre, almenys en part, a qüestions pràctiques. El seu primer escrit psicoanalític tenia com objectiu que el grup grec fos admès a l’IPA⁴⁴⁹; el segon era una conferència de tipus didàctic. Havent estat tan mal rebuda en els cercles psicoanalítics, tractar la pulsio de mort l’hauria pogut posar en una posició difícil respecte a l’admissió.

Però malgrat aquesta absència teòrica, és evident com en l’imaginari literari del mateix autor, la

⁴⁴⁶ EMBIRIKOS, A., *Un cas de neurosi obsessiva...*, op. cit., p.195.

⁴⁴⁷ op. cit., p. 199.

⁴⁴⁸ op. cit., p. 199-200.

⁴⁴⁹ Leonidas Embirikos, conversa personal.

mort hi és continuament present, d' *Alts forns*⁴⁵⁰ a *El Gran Oriental*. Al primer poema d' *Alts Forns*, “Les vibracions de la corbata”, clarament eròtic, apareixen ja inesperadament els “assassinats”:

Η άμμος της είναι απίστευτη. Χαρωπό το πρόσωπό της και το κάθε φύλλο της δεντροστοιχίας της καθηλωμένο. Πέρα από το στέαρ της κυπελλοφόρου αμάξης ο ουρανός της έγινε σαν μάτι μυρμηκιώντος κόμπου και χωρίς κόπο και χωρίς καπίστρι επανέρχεται μαζί μας ο ζυμωτής των μεμακρυσμένων φόνων.⁴⁵¹

La sorra d'ella és increïble. Joiós el seu rostre i cada fulla de la seva filera d'arbres clavat. Més enllà del sagí de la carrossa cupulífera el seu cel esdevingué com un ull d'un nus formiguejant i sense esforç i sense regnes retorna amb nosaltres el pastador dels assassinats allunyats.

Els moviments eròtics del títol, així com del “nus formiguejant” apareixen al costat d'un rostre joiós i alhora del retorn d' “el pastador dels assassinats allunyats”. *Alts Forns* és el llibre en què s'enceta i es du a terme de la forma més directa l' “exteriorització” a què aspira el poeta: Embirikos ho presenta com a escriptura automàtica, és a dir, sortida directament i sense entraves del procés d'associació lliure, com un dictat. D'aquí ve la condensació de les imatges i el caràcter i hermètic del llibre. I probablement d'aquí ve també la seva formulació sovint mancada d'un “jo”. Els textos fan referència sobretot a una tercera persona o a una primera del plural. Amb aquest mecanisme, lligat a l'afany d'objectivació surrealista, l'amor es retroba a través de formacions de la memòria com a imatges independents del jo del poeta. Això permet alhora de fer sorgir els vessants de l'amor que d'altra manera quedarien al marge i de fer sorgir el paper que té la mateixa memòria en aquestes imatges. L'escriptura del llibre permet l'aparició de l'ambivalència de l'amor com a “objectivada”, “exterioritzada”.

Les referències a la mort formen part, doncs, ja des del primer llibre publicat, de la plenitud vital a què aspira la seva obra. I tota l'escriptura d'Embirikos és igualment plena d'imatges de la mort, pors, talls i sofriment, de vegades descrites amb tota admiració i tendresa, com al relat “País del paisatge”:

Θα μπορούσε κάλλιστα να συναντήσει ένας εξερευνητής, μίαν αγέλη από αντιλόπες, που εις το άκουσμα βηχός, ή ξαφνικού τριζίματος ενός ξύλου ξηρού, που το σπάζει ένα πόδι, θα ετρέπετο σε γοητευτική φυγή, μέσα σε μια αλληλουζία ποικίλων σκιρτημάτων, εξ εκείνων, εις τα οποία ο τρόμος, που συνεχώς κατέχει τα λεπτοφυή αυτά ζώα, προσδίδει πάντοτε μία επί πλέον χάρη, αλήθεια εξαισία.

Un explorador podria trobar-hi, perfectament, un ramat d'antílops que en sentir un estossecc o el cruixit sobtat d'una fusta seca que trepitja un peu, iniciarien una fugida encisadora, amb una seqüència de saltirons de tota mena, d'aquells als quals el terror que corprèn continuament aquests animals de cos elegant, confereix sempre una gràcia

⁴⁵⁰ Vide ZAMAROU, R., “Πόλη και πολιτική στον Α, Εμπειρίκο” (“Ciutat i política en A. Embirikos”), *Chartis*, 1985, op. cit., p. 701-710.

⁴⁵¹ EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p. 9.

El terror és transformat en una imatge digna d'admiració.

Els cèrvids, d'altra banda, són animals recurrents en Embirikos. Antílops, cérvols, daines i gaseles remetent a imatges clàssiques de l'erotisme, com a *El càntic dels càntics*. a *El Gran Oriental* Embirikos hi compara també l'estimada:

η τρυφερά θηλύτης της, παρθενική ακόμη, ευρίσκετο εν αγαλλιάσει, αλλ'εν αγαλλιάσει συνυφασμένη ακόμη με κραδασμούς ανησυχίας, με σκιρτήματα καρδιάς ελάφου οδευούσης προς λόχμην παραδεισιακήν, αλλά δια μέσου διαβάσεων αγνώστων και επικίνδυνων.⁴⁵³

La seva dolça feminitat, virginal encara, es trobava en exultació, però en una exultació entreteixida encara amb sacsejades d'inquietud, amb saltirons del cor d'una daina que avança cap a un bosquet paradisiac, però a través de passos desconeguts i perillosos.

La feminitat de la Irini quan està amb Andreas Sperhis és ahora plena de goig/ exultació (“αγαλλίασις”) i presa del desig, que, com els cérvols o les daines, avança “a través de passos desconeguts i perillosos”. Com en els antílops de “País del paisatge”, els “σκιρτήματα” (“saltirons”) de la feminitat d'Irini són altament atractius justament pel seu lligam amb la por, en el cas d'Irini entrelligada amb el desig. Ella mateixa és un reflex de la calma i dels bellugueigs del teixit eròtic dels textos d'Embirikos.

A “País del paisatge”, unes línies més avall de l'aparició de l'explorador, ja no només el terror sinó fins i tot la mort dels antílops es transforma en una escena de plaer:

Από την άλλη όχθη του ισημερινού, δύο γυναίκες και δύο άνδρες φωνάζουν: “Ea! Ea!” και οι τρομαγμένες αντιλόπες τρέχουν και κατακρημνίζονται στα βράθρα που ωρύνονται για να τις δεχθούν. Έτσι εσφάγησαν οι αντιλόπες, και τα σπλάχνα των δονούνται μέσα στα στόματα των βράθρων. Όμως οι άνδρες και οι γυναίκες, που ακόμη βλέπουν να διαγράφεται στον ορίζοντα ο τρόμος και η φυγή της τρυφεράς αγέλης, παρ' όλην την θλίψη που ησθάνθησαν, εξακολουθούν να φωνάζουν: “Ea! Ea!” διότι η ημέρα είναι ωραία, πλήρης όλβου, γιομάτη πεταλούδες, και στην αιθρία του ουρανού, σχηματίζονται δυο-τρεις λευκαί τολύπαι νεφών ελαφροτάτων, από τους στεναγμούς που εκπέμπει η ευτυχής κρεολή.

Des de l'altra riba de l'equador, dues dones i dos homes exclamen: “Ea! Ea!” i els antílops corren espaordits i s'estimben en les gorges que udolen per acollir-los. Així foren degollats els antílops i les seves entranyes vibren a l'interior de les boques de les gorges. Però els homes i les dones que encara veuen com es desdibuixen en l'horitzó el terror i la fugida del tendre ramat, malgrat tota la tristesa que sentiren, segueixen exclamant: “Ea! Ea!” perquè el dia és bonic, ple de benestar, curull de papallones, i en la serenor del firmament es formen dos o tres flocs blancs de núvols lleugeríssims, dels sospirs que desprèn la feliç criolla”.⁴⁵⁴

⁴⁵² EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 110. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 92.

⁴⁵³ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 8, p. 18.

⁴⁵⁴ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 58-59. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 54.

L'escena de la mort és transformada en una representació de la sensualitat de la natura. Les gorges “acullen” els animals amb el mateix verb («δέχομαι») amb què les dones acullen els homes en plena excitació. Les entranyes segueixen “vibrant” (“δονούνται»), amb un dels verbs amb què Embirikos sol caracteritzar l'excitació sexual i amb què erotitza la natura. I la dona, en una imatge que vol evocar l'orgasme, desprèn els seus sospirs “en la serenor del firmament”.

La visió de futur, la utopia d'un eros “plaent”, neix amb la presència de la mort, igual que l'aspiració al goig neix amb la presència d'angoixes terribles. A “Moltes vegades de nit”, a *Oktana*, el plaer sexual es mescla amb la violència, els planys, el sofriment i la mort, i alhora amb el llenguatge religiós de la Pasqua grega que transforma totes les escenes en una resurrecció. La mort és indispensable per a la Pasqua i, com a tal, omnipresent també en Embirikos, ja des dels seus primers textos a *Alts forns*. Hi ha un pas constant entre l'aparició de la mort i el renaixement.

La dialèctica entre la vida i la mort abraça la concepció de tota la seva utopia. La plenitud d'Embirikos és alhora psíquica i corporal. És la plenitud de l'orgasme, presentat com una entrada a l'eternitat, que si bé podria remetre, des d'un punt de vista psicoanalític, a la quietud de la mort, Embirikos vol que sigui la plenitud de la vida.

En la utopia d'Embirikos el plaer és imaginat com a interminable. L'orgasme no és la fi del plaer, sinó una preparació per a la seva continuació, concepció que l'oposa a pensadors contemporanis seus (Bataille, Lacan) i al mateix Freud. En el següent fragment de “País del paisatge” apareix aquest moment ideal:

Η εντύπωση που δίνει το μέρος τούτο του τοπίου, είναι εντύπωση κατευνασμού –ενός κατευνασμού, που διεδέχθη μίαν άκρως ταραχώδη περίοδον, ή μίαν οργιώδη και ευεργετικήν καταιγίδα, της οποίας, τα βασικά, τα ζωτικότερα στοιχεία, δεν διελύθησαν, μα εξακολουθούν να υπάρχουν, εις τρόπον ώστε, να καθίσταται η γαλήνη, μια σφριγηλή και δονουμένη αιθρία, καθώς ανάπαυλα εραστών ευρισκομένων μεταξύ δυο συμπράξεων, σε στιγμάς που συναντάται εις μεταίχμιον ευτυχίας, η ικανοποίησις ενός προγενεστέρου πόθου, με την παρασκευήν και την ωρίμανσιν μιας νέας, επερχομένης, ή επί θύραις ήδη ευρισκομένης διεγέρσεως, προς επανάληψιν της συμπράξεως και επίτευξιν της ηδονής.

La impressió que provoca aquesta part del paisatge és una impressió de relaxament –un relaxament que ha succeït un període extremament trasbalsat, o una tempesta orgiàstica i benefactora, els elements bàsics, els més vitals, de la qual, no s'han dissolt, ans segueixen existint, de manera que la serenor es converteix en un cel clar esplèndid i vibrant, semblantment al repòs dels amants entre dos actes en comú, en els moments en què la satisfacció d'un desig anterior, al lllindar de la felicitat, coincideix amb la preparació i la maduració d'una excitació nova que s'apropa, o que ja es troba a les portes, en vistes a la repetició de l'acte en comú i al reeiximent del plaer.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 54-55. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 52. Agraïixo a Leonidas

Embirikos s'uneix en la reivindicació de Breton de l'amor com a desig renovat infinitament, en contra de les concepcions burgeses que postulen la disminució del desig un cop és assolit l'objecte. S'alinea així amb aquests pensaments de Breton a *L'Amour fou*:

Il n'est pas de sophisme plus redoutable que celui qui consiste à présenter l'accomplissement de l'acte sexuel comme s'accompagnant nécessairement d'une chute de potentiel amoureux entre deux êtres, chute dont le retour les entraînerait progressivement à ne plus se suffire. Ainsi l'amour s'exposerait à se ruiner dans la mesure où il poursuit sa réalisation même. Une ombre descendrait plus dense sur la vie par blocs proportionnés à chaque nouvelle explosion de lumière. L'être, ici, serait appelé à perdre peu à peu son caractère électif pour un autre, il serait ramené contre son gré à l'essence. Il s'éteindrait un jour, victime de son seul rayonnement. Le grand vol nuptial provoquerait la combustion plus ou moins lente d'un être aux yeux de l'autre, combustion au terme de laquelle, d'autres créatures pour chacun d'eux se parant de mystère et de charme, revenus à terre ils seraient livrés d'un nouveau choix. Rien de plus insensible, de plus désolant que cette conception.⁴⁵⁶

L'Eros d'Embirikos és imaginat sense límits, ni tan sols els de l'incest, tal com explica Càbries a Èdip al relat "Oedipus Rex":

Ματαιώς τιμωρήθηκες και αδικώς τυραννιέσαι... Θα έλθη ημέρα, που η αιμομιξία θα θεωρείται εξ ίσου φυσική με τους άλλους έρωτας, και τότε, μη φοβούμενος πια κανείς τον πατέρα του, δεν θα έχη ανάγκη να τον σκοτώνη. Οι άνθρωποι και ο έρωτας θα είναι επιτέλους ελεύθεροι, όπως εμείς οι απλοί και υγιείς άνθρωποι των δασών...

Endebades et castigares i injustament et turmentes... Arribarà el dia que l'incest serà considerat tan natural com els altres amors i aleshores, quan ja ningú no temi el seu pare, no tindrà cap necessitat de matar-lo. Els homes i l'amor per fi seran lliures, com nosaltres, els homes senzills i sans dels boscos...⁴⁵⁷

En els seus escrits psicoanalítics, tanmateix, Embirikos proposa no tant la supressió de les barreres psíquiques, sinó fer-les conscients en la mesura que sigui possible:

à mettre sur des bases radicalement nouvelles les rapports et le jeu intra-psychique de leur moi, de leur ça et de leur sur-moi, en rendant l'action de ce dernier autant que possible plus souple, moins nocive et moins réactionnaire, en lui enlevant autant que possible son caractère inconscient.⁴⁵⁸

L'Embirikos literari, però, somia "sense fronteres sense termes", segons l'eslògan que es repeteix de *Terra interior* en endavant. Justament el contrari de la psicoanàlisi.

Embirikos les seves indicacions sobre aquest tema.

⁴⁵⁶ BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. 2, p. 757.

⁴⁵⁷ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 148. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 115.

⁴⁵⁸ EMBIRIKOS, A., *Un cas de neurosi obsessiva...*, op. cit., p. 197.

En la revolució d'Embirikos es forma un triangle amb els pols: amor-vida/ prohibit/ mort. Es troben integrats en l'ambivalència del moment de la revelació, de les fantasies eròtiques i de la unió de plaer i dolor en les relacions sexuals que es descriuen a *Oktana* i sobretot a *El Gran Oriental*. Per a Embirikos és important trobar la manera que el pol “amor-vida” ressurgeixi dialècticament per sobre els altres dos.

Dues escenes en què apareix clarament la seducció de la mort són la fi d'*Argo* i l'aventura del vaixell Alberta en *El Gran Oriental*. En la primera la mort queda lligada, no sense crear una forta ambivalència en el text, a l'eternitat del plaer. En la segona, esdevé el del fil d'associacions de la investigació que du a terme MacGregor mitjançant les “facultats intuïtives i visionàries del psiquisme humà”⁴⁵⁹. En totes dues apareix la figura del pare amant i assassí de la seva pròpia filla.

A la novel·la *Argo*, es relaten dues històries entrecruades: la del professor Pedro Ramírez i la seva filla Carlota i la de l'enlairament de l'aeròstat *Argo*. Ramírez, professor jubilat, és pres sovint de visions i somieigs en què apareixen alternativament les seves proeses eròtiques i la figura de la seva dona morta. Carlota s'assembla molt a la seva mare i Ramírez l'hi confon per moments. La noia té una història d'amor amb un mestís, en González, de què té horror el pare. Al moment de la festa que celebra l'enlairament de l'aeròstat, Ramírez recorda com va veure per primer cop un aeròstat a París amb la seva dona i les paraules que hi llegí: “Je reviens toujours”. Carlota no pot assistir a la celebració perquè està castigada pel pare gelós per haver rebut un ram de flors de González. En l'enlairament de la nau s'hi passen, però, altres episodis eròtics, especialment el del rapte d'una petita índia per part del tripulant rus que se n'enamora. Ramírez, emocionat, torna a casa disposat a perdonar la seva filla però, en arribar, la sorprèn fent l'amor amb el seu amant i la identifica, a través d'associacions, amb l'escena primitiva⁴⁶⁰ de la visió violenta del coit dels seus propis pares. Ofuscat, dóna mort a la filla i a l'amant just al moment de l'orgasme:

τέντωσε το χέρι του, εσημάδευσε και επέισε την σκανδάλην, την στιγμὴν ακριβῶς, που ο Γκονζάλεθ, αγαλλιών και

⁴⁵⁹ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, vol. 7, p. 42.

⁴⁶⁰ La recerca de l'escena primitiva remet a les anàlisis freudianes, especialment l'“home dels llops”. Segons ROUDINESCO-PLON: “Le terme Urszene (...) désigne le rapport sexuel entre les parents tel qu'il peut être regardé ou fantasmé par l'enfant qui l'interprète comme un acte de violence, voire de viol, de la part du père à l'égard de la mère”. ROUDINESCO, E. – PLON, M., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, Paris, 1997, entrada corresponent. Per a l'“escena primitiva” en Embirikos, vide KOÚRIA, E. - KOÚRIAS, G. «Μια περίπτωση ψυχαναλυτικής πρακτικής μαζί με υπερρεαλιστικές περιπλανήσεις» (“Un cas de pràctica psicoanalítica juntament amb vagabundeigs surrealistes”), a VVAA, *Ψυχανάλυση και Ελλάδα (Psicoanàlisi i Grècia)*, Etaireia Spoudon Neοellinikou Politismou kai Genikis Paideias, Atenes, 1984, p. 107- 130, i Diamanti Anagnostopoulou, op. cit., p. 136 i s.

με την ψωλήν του βυθισμένην έως την ρίζαν εις το γλυκύ μουνί της Καρλόττας, εξετόξευε εντός του κόλπου της το σπέρμα του. Ο νεαρός ινδομιγής τινάχθηκε δυο-τρεις φορές σπασμωδικώς, απέσπασε τα χείλη του από το στόμα της Καρλόττας, και, αφού την κοιτάζε άλλην μίαν φοράν με άπειρον τρυφερότητα, έπεσε άπνους επί του σώματός της, με το γεννητικόν του όργανον ακόμη εμπεπηγμένον εις το ιδικόν της. Η Καρλόττα, που είχε κλείσει τα μάτια της, ενώ την φιλούσε ο Γκονζάλεθ, τα ήνοιξε τώρα διάπλατα, για δύο, για τρία δευτερόλεπτα, και αντίκρουσε άλλην μίαν φοράν την ουρανίαν σφαίραν. Έπειτα, καθώς τα βλέφαρά της εχαμήλωναν πάλι και έσβηναν τα μάτια της γοργά, συνήντησε το τελευταίον βλέμμα του εραστού της, την ώρα που έγερνε την κεφαλήν του και, εκσπερματούσα και αυτή εν ευφροσύνη, εξέπνευσε μαζί του περιπαθώς και εν πλήρη αγνοία ότι απέθνησκε: “Αγάπη μου! Αγάπη μου! Τί ευτυχία!...”

Μόλις ήκουσε την εκπυρσοκρότησιν, ο ντον Πέντρο ησθάνθη σαν να ξυπνούσε από εφιάλτην. Αλλ' ήτο πλέον αργά. Η σφαίρα του περιστρόφου του, είχε τρυπήσει ταυτοχρόνως και τας δύο καρδιάς. Η κόρη του και ο εραστής της, κειτόντουσαν ακίνητοι, χωρίς πνοήν, μπροστά του και όπως έμειναν στην στάσιν του τελευταίου ερωτικού σπασμού, ομοιάζαν να αναπαύονται πανευτυχείς από την ηδονήν που είχαν δοκιμάσει.

tensà la mà, apuntà i premé el gallet, al moment exacte que en González, exultant de goig i amb la verga enfonsada fins a l'arrel en el dolç cony de la Carlota, desaparava dins del seu cony l'esperma. El jove mestís féu dos o tres bots espasmòdics, separà els llavis de la boca de la Carlota i, després de mirar-la una altra vegada amb una tendresa infinita, caigué sense alè sobre el seu cos, amb el seu òrgan sexual clavat encara en el d'ella. La Carlota, que havia tancat els ulls mentre besava en González, els obrí ara de bat a bat, i esguardà una altra vegada l'esfera celesta. Tot seguit, en abaixar-se-li de nou les parpelles i apagar-se-li veloçment els ulls, trobà l'última mirada del seu amant, a l'instant que inclinava el cap, i, ejaculant ella també amb gaubança, exhalà amb ell l'últim respir apassionadament i en plena ignorància que moria: “Amor meu! Amor meu! Quina felicitat!...”

Tan bon punt sentí la detonació, a don Pedro li féu l'efecte que es despertava d'un malson. Però ja era tard. La bala del seu revòlver havia foradat els dos cors alhora. La seva filla i l'amant jeien immòbils, sense alè, davant seu i, tal com havien quedat en la postura de l'últim espasme eròtic, semblaven reposar immensament feliços de tant de plaer que havien experimentat.⁴⁶¹

Aquesta escena coincideix amb el pas de l'aeròstat per sobre mateix del jardí, de manera que els tripulants n'esdevenen espectadors privilegiats. La conjunció de visions és clau en el relat. Pel que fa al pare, sense el record de les reaccions del nen que va ser en veure i reveure l'escena que va marcar la seva sexualitat, no hi hauria acció. Pel que fa als tripulants d'Argo, són el contrapunt de la visió del passat amb la del futur, la del seu viatge iniciàtic. Passat i futur s'entrellacen igual que el cos i les visions de l'ànima.

El text juga, a més, amb altres ambigüitats i identificacions. Un entre González i Carlota: l'orgasme del noi presenta elements femenins –és descrit pels “bots espasmòdics” al moment en què coincideixen l'orgasme i la mort– mentre que el de Carlota arriba amb el verb “εκσπερματούσα” (“ejaculant” o, literalment, “traient esperma”), un verb que semànticament semblaria aplicable només a un subjecte masculí, però conjugat aquí amb una desinència femenina “-ούσα”. En Embirikos, l'esperma és tant masculí com femení, té un valor simbòlic, d'explosió i assoliment del plaer total –al qual, d'altra banda, només en aquesta escena s'arriba plenament, en la conjunció del plaer i la quietud total de la mort. Un altre detall que ens revela aquí la llengua d'Embirikos és,

⁴⁶¹ EMBIRIKOS, A., *Αργό ή πλους αεροστάτου (Argo o vol d'aeròstat)*, Ύpsilon, Atenes, 1990, p. 79-80.

encara, l'equivalència entre l'acció de Ramírez (el pare) i González (l'amant de Carlota): al moment precís que Ramírez prem el gallet, González “dispara” el seu esperma. Es tracta d'una equivalència, una associació verbal si més no trasbalsadora: ja no només l'esperma i la mort s'identifiquen, sinó també el pare i l'amant.

El tòpic de la mort que immortalitza els amants al punt àlgid del plaer és així renovat. Té totes les característiques de la plenitud embiriquiana: el plaer d'en González és descrit amb el verb “αγαλλιών” (“exultant de goig”), i l'escena es desenvolupa a través de visions i associacions, de tal manera que tant la mort com el plaer corporal apareixen lligats a la història del psiquisme.

L'aventura d'Alberta a *El Gran Oriental*, malgrat que també posa en escena la seducció de la mort, porta, en canvi, a un triomf final de l'eros com a força de la vida. Després d'una tempesta en què el Gran Oriental, el vaixell que es dirigeix al Nou Món, afronta el risc de la mort, es descobreix a alta mar un vaixell a la deriva i sense tripulació anomenat Alberta. Dins d'aquest vaixell fantasma troben el cos d'una noia assassinada pel seu amant. Aquesta escena parteix directament del relat del viatge del Gran Oriental a *Une Ville flottante* de Jules Verne, en què també apareix un vaixell fantasma. Embirikos, però, amplia l'aventura: del simple encontre amb el vaixell a la deriva, altament simbòlic i clau per al valor iniciàtic de l'obra de Verne, Embirikos en fa una aventura amb un passat trasbalsador, que trasbalsa, al seu torn, tots els personatges. És el veritable descens als inferns, tal com es troba al bell mig del viatge d'Odisseu. Tots els personatges i les relacions entre ells en sortiran canviats. Especialment dos d'ells, que associen els detalls viscuts amb records del seu propi passat: d'una banda, la institutriu grega Maria recorda el passat tràgic de la seva amant i embogeix; de l'altra, l'escriptor escocès MacGregor es veu sotmès a un seguit de visions i fantasies aterridores.

L'aventura psíquica de MacGregor és una mostra claríssima de la forma com la novel·la es construeix a base d'indagació en el món psíquic a través de visions i d'associacions que marquen els esdeveniments. Constitueix una mostra del poder de la imaginació i alhora una mostra de com, fins i tot en aquesta darrera obra, Embirikos segueix el procediment de convertir els mecanismes de l'anàlisi psicoanalítica en mecanismes poètics. Aquí, com als *Vasos comunicants* de Breton, s'instaura un pont d'anada i tornada entre la realitat interior i l'exterior: la investigació en les reaccions interiors portarà al descobriment dels fets ocorreguts en la tragèdia; al mateix temps la

visualització de la realitat interior portarà al descobriment de l'escena primitiva que marca el psiquisme i les reaccions del propi investigador. És en aquest tipus de comunicació que es basa *El Gran Oriental*, i la seva força com a recerca del coneixement i de l'amor.

L'episodi comença quan, després d'haver assistit a la inspecció del vaixell Alberta, MacGregor és perseguit per visions violentes i, en lloc de menystenir-les, decideix enfrontar-s'hi a través de la identificació psíquica, per:

να διαλευκάνη το μυστήριο του σφαγιασμού της κόρης και της εγκαταλείψεως του ιστιοφόρου –αφ'ενός μεν, δια της λογικής, αφ'ετέρου δε, δια της προσφυγής εις τας διαισθητικὰς και ενορατικὰς εκείνας ιδιότητας του ψυχισμού του ανθρώπου, που, ως επί το πλείστον, θριαμβεύουν εκεί που τόσον συχνά ναυαγεί η λογική.

aclarir el misteri de la matança de la noia i de l'abandó del veler –d'una banda a través de la lògica i de l'altra recorrent a aquelles facultats intuïtives i visionàries del psiquisme humà que, la majoria de vegades, triomfen allà on tan sovint naufraga la lògica⁴⁶².

Combinant la raó i la lògica (tots dos conceptes es diuen “λογική” en grec) amb les facultats alternatives “intuïtives i visionàries”, és a dir, imaginant a partir de les pròpies reaccions les possibles reaccions psíquiques dels actors del crim, d'una forma semblant a la paranoia-crítica en l'estudi de l'Àngelus de Millet per Dalí, MacGregor descobreix com s'ha dut a terme l'assassinat per part del pare de la noia, el qual, enamorat de la filla durant molts anys, aprofita el moment que es queden sols al veler per excitar-la, fer-li l'amor i assassinar-la al moment precís de l'orgasme. MacGregor considera aquestes visions terribles, però s'adona que haver imaginat el crim li ha despertat una forta erecció. Aleshores, imatges terribles se succeeixen, sobretot la veu que li dicta la confessió del necròfil sergent Bertrand⁴⁶³. Després acudeix al bar i sent la conversa sobre sadisme de dos altres personatges –Nathanael Lane i Markelini Durantel. Finalment, però, quan ja es dirigeix cap a la seva cabina a dormir, sent uns sospirs de dona. S'adona que provenen de la cabina de la mística Evangelini Dubois, la qual havia refusat les seves proposicions eròtiques argumentant la seva devoció a Crist. Evangelini es troba llavors en ple èxtasi i totalment abstreta de la realitat, cosa que fa decidir MacGregor d'entrar i tenir-hi relacions sexuals sense que se n'adoni. En aquest

⁴⁶² EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 7, p. 42.

⁴⁶³ Es tracta d'un cas històricament conegut. Segons Elisabeth Roudinesco, és a l'origen de l'apropiació del mot “perversió” per part de la moral que neix al s.XIX a partir dels postulats no de la religió sinó de la ciència: “Accusé d'avoir violé et mutilé des cadavres de femmes, ce sous-officier n'avait été condamné que pour violation de sépulture. Lunier avait protesté contre ce jugement, reprochant aux magistrats de n'avoir pas vu l'aspect sexuel de cet acte. L'usage du mot perversion s'imposera ensuite dans toutes les langues européennes.” ROUDINESCO, E., *La part obscure de nous-mêmes. Une histoire des pervers*, Albin Michel, Bibliothèque Idées, Paris, 2007, p. 82.

moment, li sobrevenen encara dues associacions més: veu primer Evangelini morta i el sergent Bertrand penetrant-la al mateix temps que sent gossos que borden; a continuació es veu a si mateix en forma de gos penetrant la seva pròpia mare sobre l'herba. Aquesta visió terroritza totalment el nostre personatge i li vénen de sobte imatges de la seva infantesa: com havia vist els seus pares fent l'amor i havia pensat que el seu pare forçava la mare, per la qual cosa en la mort de la mare havia atribuït les culpes al pare i l'havia considerat un "gos" i un "assassí", i com havia sorprès el seu pare en un pallar desflorant una noia jove, mentre ella li demanava que no ho fes perquè s'exposava a no trobar marit i mentre dos gossos feien el coit a fora. A aquestes visions de l'escena primitiva, s'hi afegeix l'associació amb el record que la seva pròpia mare va ser enterrada a Aberdeen, el mateix lloc on s'havia construït el vaixell Alberta. A través d'aquestes associacions entén el temor que li ha suposat la visió del crim i reacciona proclamant la necessitat de la revolució de l'amor:

Εάν υπήρχαν τέρατα και ηδονιζόμενοι διά του θανάτου ή με πτώματα, διάφοροι Μπερτράν ή Ο Χάρα, δεν έπαιαν τόσο αυτοί, όσον η απάνθρωπη ηθική, η ψύχωση και η τύφλωσις των θρησκευίων των κακών διδασκαλιών και ελεεινών δασκάλων, η βαθύτατη αμάθεια και το παγκόσμιο αίσθημα ενοχής εμπρός εις τα αθώτερα και ωραιότερα πράγματα που υπάρχουν, το αίσθημα της ενοχής εν σχέσει προς την ηδονήν, εν σχέσει προς τον έρωτα και την ύψιστην και απόλυτον των σημασιών, το αίσθημα της ενοχής, που περισσότερο παντός αλλού, ο άθλιος Χριστιανισμός, σπείρει, καλλιεργεί, συστηματοποιεί και εγκαθιδρύει και διατηρεί εις τον κόσμο... Εκείνο που χρειάζετο εις τον κόσμο, δεν ήτο η παθητική προσδοκία, ούτε τα πολύπλοκα κοινωνιολογικά συστήματα, ούτε καν αι πολιτικά ή οικονομικά μεταρρυθμίσεις, αλλά μία και μόνη επανάστασις πολύ μεγάλη, μία επανάστασις τα πάντα δυναμένη να αναπλάση, μία εκ βαθέων και εκ βάθρων επανάστασις –η επανάστασις του Έρωτος, η επανάστασις του Ιμέρου.⁴⁶⁴

Si hi havia monstres i gent que sentia plaer gràcies a la mort o amb cadàvers, diferents Bertrands o O'Hares, no era tant culpa seva, com de la moral inhumana, la psicosi i la ceguesa de les religions, dels mals ensenyaments i dels mestres deplorables, la incultura profundíssima i el sentiment universal de culpa envers les coses més innocents i més belles que existeixen, el sentiment de culpa en relació amb el plaer, en relació amb l'amor i la seva altíssima i absoluta significació, el sentiment de culpa, que el cristianisme més que ningú sembla, conrea, sistematitza i instal·la i conserva en el món... El que calia al món no era l'esperança passiva ni els complicats sistemes socials, ni tan sols les reformes polítiques o econòmiques, sinó una sola revolució molt gran, una revolució capaç de tornar-ho a crear tot, una revolució de soca-rel –la revolució de l'Eros, la revolució de l'Ímeros.

A continuació entra a la cabina de l'Evangelini i la desflora mentre es troba en ple èxtasi místic. L'Eros que empeny MacGregor triomfa sobre el sentiment de culpabilitat i sobre l'amor inhibit, sobre la forma d'"αγάπη impotent" que Embirikos atribueix al cristianisme, en una acció que concorda perfectament amb l'eros que Embirikos imagina desinhibit, lliure de la repressió. D'aquesta manera la força de l'eros superaria la dels impulsos d'agressivitat i de mort. L'"impuls de vida" sorgit de la "por a la mort", com a "El carrer dels filhel·lens", triomfaria.

⁴⁶⁴ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 7, p. 87-88.

Així, Embirikos condemna la violència que porta a la mort, però alhora il·lustra, en les reaccions de MacGregor, el poder excitant, eròtic, del fet d'imaginar aquesta mateixa violència. És la mateixa que es posa en evidència en multitud d'escenes sàdiques de la novel·la, com en la relació de Nathanael Lane i Markelini Durantel, en què aquesta es veu dolorosament fuetejada, repetitivament i contra la seva voluntat, pel seu amant.

El mateix llibre, en el seu desenvolupament narratiu, justifica així qualsevol element, més enllà de la moral, que pugui formar part del fantasma. El fort lligam d'Eros i Thànatos s'insinua també en el fet que els signes de descobriment que porten en MacGregor a fer les associacions són signes de terror, cosa que en denota l'ambivalència. Les imatges del terror cobren totes sentit quan es posa de manifest el passat oblidat del protagonista. La presència de la violència, fins i tot en la revolució de l'amor, en la recerca de la utopia, apareix inevitable.

L'episodi de MacGregor, l'ambivalència i la recerca en les pròpies reaccions, s'ha de relacionar directament amb l'experiència analítica d'Embirikos. La imatge de la noia morta i la imatge del necròfil exciten MacGregor perquè porten a la superfície, fan reviure les imatges del propi MacGregor infant. És el procés que descriu Embirikos en els seus propis *Textos psicoanalítics*:

Nous les faisons revivre avec nous leurs conflits d'une façon à la fin consciente, dans la situation analytique (...) en utilisant ce que je vous ai déjà décrit, c'est-à-dire le transfert. C'est à travers le transfert que nous rendons conscients les éléments inconscients de nos malades, en accomplissant ce travail par les répercussions affectives de nos élaborations interprétatives, et non pas par une espèce de cathéchisme adressé à l'intellect de nos malades. Vous vous rappelez de ce phénomène que nous avons nommé les résistances. Or, on ne peut pas surmonter une situation complexuelle sans surmonter ces phénomènes spécifiques qui réapparaissent toujours dans le traitement, sans les rendre également conscients, chose qui permettra à la fin aux malades de se réaliser en trouvant leur propre façon de concilier et harmoniser, en eux et dans la vie collective, le principe de plaisir avec le principe de réalité.⁴⁶⁵

A la fi de l'episodi, però, l'Embirikos psicoanalista deixa pas a l'Embirikos poeta que imagina el triomf de l'eros sota qualsevol forma, que esdevé en realitat un triomf del plaer eròtic.

Per a Embirikos el plaer eròtic es presenta com a total, capaç de travessar qualsevol límit. En la seva recerca, però, aquest plaer desemmascara el seu pas per la mort i per la violència. Com el concepte d'"agalliasis", que es deixa sentir tant en els símbols recurrents en Embirikos del sofriment (plors, murmuris, secrets) com en el plaer eròtic, idealitzat com un plaer de tota la natura, un plaer absolut, universal. El plaer d'Embirikos inclou qualsevol forma de plaer, fins i tot el plaer del desplaer.

⁴⁶⁵ EMBIRIKOS, A., *Un cas de neurosi obsessiva...*, op. cit., p. 196

E. I. Aslanidis proposa llegir l'obra d'Embirikos com un treball de dol⁴⁶⁶, cosa que s'apropa a la caracterització d'Embirikos com a poeta del “nostos”, del “retorn nostàlgic”, segons Giatromanolakis⁴⁶⁷. La fantasia, la imaginació que dóna sentit a tota l'obra d'Embirikos –des de les imatges visionàries d'*Alts forns* a les visions imaginades de les últimes obres- recrea en l'obra literària el retorn a una plenitud. El retorn al gaudi inicial es tenyeix, però, d'ambivalència a través del seu pas per la mort, superada però alhora integrada en els fantasmes eròtics.

Per a Embirikos la revolució de l'amor representa l'alliberació que fa sorgir de l'ànima la “veritat” inconscient, segons Embirikos l'“ímeros”, el desig, que circula imparabile, que es fa evident en una mena d'anàlisi-confessió. Aquí porten la solució de les associacions lingüístiques, dels dilemes i aquesta darrera narració de l'associació guiada per l'ambivalència dels sentiments i les associacions.

Quant a la mort, finalment, Embirikos vol superar-la amb l'eros. Però la mort no deixa d'aparèixer i mostrar el seu poder de seducció. Pulsions destructives se situen com un component de l'“eros”. La relació entre eros i mort queda així en un punt més que ambigu, en un conflicte que es renova incessantment.

4. 4. Eros, el traspals i la mort: conclusions

La poètica d'Embirikos i Engonópulos coincideix amb la doble visió de desestabilització i d'idealització de l'amor en el surrealisme francès. Recullen el poder torbador de la “beauté convulsive” de Breton i la idealització de l'“amour fou” com a diamant en Breton i de l'“amour sublime” de Benjamin Péret, com a punt on coincideixen tots els contraris.

Les recerques en la poesia i en l'amor esdevenen, com en Breton, un camí de coneixement. Embirikos i Engonópulos busquen, en el “camí cap a l'amor” envoltat de la “xarxa de joia”, una revelació. En aquest camí, però, apareixen les contradiccions: la revelació queda lligada tant a l'emergència anhelada del sentiment d'eternitat com a l'aparició de la mort.

En Engonópulos la presència constant de la mort sembla ser burlada per l'humor negre. En realitat perdura en una dialèctica constant entre eros i thànatos: la mort apareix lligada al desig existencial,

⁴⁶⁶ ASLANIDIS, E.G., op. cit., passim.

⁴⁶⁷ GIATROMANOLAKIS, G., *Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn*, op. cit., passim.

com el del retorn als orígens d'”Un viatge a Elbassan”, i lligada al desig per la dona, que apareix ella mateixa com a dona morta o com a portadora d'un missatge de la mort. En la seva metafísica, eros i thànatos s'integren així en un lliscament continu en l'espai i en el temps i en la idea constant del renaixement, com el d'Osiris reconstruït per Seth.

Embirikos silencia la qüestió de la pulsio de mort en els seus escrits psicoanalítics. Com a poeta i com a novel·lista, tanmateix, no deixa d'escenificar el fort lligam entre eros i thànatos i la presència de l'agressivitat i violència en el desig sexual. Embirikos imagina, en un moviment contrari a la psicoanàlisi, la possibilitat d'un gaudi sense límits. Tot es pot transformar en una forma de plaer. És aquí que es pot incloure la delectació davant de la violència equivalent a la delectació davant dels antílops o dels murmuris a l'església. Les escenes de mort de la seva obra van lligades també a la representació d'aquest plaer interminable: a *Argo*, en una visió clàssica renovada de la mort dels amants en ple orgasme; a l'episodi de MacGregor, com un pas per la mort per arribar al triomf de l'eros, el que proclama en la seva utopia.

5. El surrealisme i l'evolució de la poètica de l'amor

5.1. Introducció

Les emocions que cerquen Embirikos i Engonópulos en la seva poesia, així com la seva aspiració a la “plenitud” i a la “joia” es retroben en els poemes en què dialoguen explícitament amb el surrealisme, que són justament poemes sobre poètica i sobre l'amor. A través de relacions d'intertextualitat Embirikos i Engonópulos estableixen un diàleg amb Breton, en què es conforma alhora la seva pròpia poètica. Engonópulos hi projecta una poesia que transforma els objectes segons les fluctuacions de la subjectivitat i que posa en evidència les significacions ocultes tant dels objectes com de les paraules mateixes. Embirikos atribueix a Breton el caràcter èpic de la seva pròpia revolució alhora que li serveix com a punt de partida per a la formulació dels conceptes que defineixen la seva pròpia poesia, de la idea de “procés d'exteriorització” a la concepció de la “poesia espermàtica”.

5.2. Engonópulos: de les “paraules d’amor” als sabres de les verges

La poesia d'Engonópulos, plena d'objectes i imatges que s'encadenen i que sovint es contradiuen, refusa tota teoria. En canvi, és plena de referències intertextuals que la defineixen. I justament els poemes en què dialoga amb Breton, i en què s'afirma així com a surrealista, són definidors de la seva relació amb la poesia i amb l'amor.

Els poemes d'Engonópulos són altament autoreferencials. La poesia hi apareix com un camí de coneixement: en ella es fan presents els enigmes i els secrets, que són sovint també els secrets de l'amor. Assistim a un joc constant de fusions i de distanciacions d'“έρως” i d'“αγάπη” en confluència amb la voluntat de coneixement a través dels sentits múltiples de les paraules i de les revelacions inesperades que arriben al poeta. Passant per totes les contradiccions –els extrems de goig i de desesperació, d'idealització i de violència– es persegueix justament la revelació dels secrets.

El valor revelador de la poesia travessa el text “Quan toca la mitjanit, en Jef el gran autòmat”, definidor del surrealisme de preguerra d'Engonópulos. El títol presenta un joc d'intertextualitat amb el surrealisme de Breton: la referència claríssima a l'escriptura automàtica a través de la caracterització del personatge de Jef com a “el gran autòmat”. Es tracta d'un autòmat que parla i parlant diu paraules d'origen i de valor incerts però absolutament reveladores, i que esdevé el símbol del poeta. És un dels més clars “poemes de poètica” dels dos primers reculls i alhora és també el primer en què apareix la paraula “erotas”. Això és altament significatiu si tenim en compte que és l'antepenúltim poema del segon recull d'aquest poeta que ja ha parlat de “desigs”, del “ventre d'ELLA”, de “verges folles” i dels “tocs de trompeta del coit”. Heus ací el text sencer:

Μόλις σηµάνουν τα µεσάνυχτα, ο Jef, το µέγα αυτόµατον, λέει υπερήφανα κι αργά τις λέξεις τις αιώνιες και τις απατηλές, τις τόσο μάταιες, αλλά και τις τόσο λυσιτελείς, για τ' ατλαζένια μάτια π' αγαπούσαμε, - θυµάστε; Θυµάστε, ή μήπως προσπαθείτε, µάλλον, να δαµάσετε σε φωνές σειρήνας τα δίχτια των µαλλιώνε, αυτά π' αυλάκωναν - οδυνηρά - τα πλεχτά και σβηστά φανάρια της νεροσυρµής;... - της φωνοσυρµής;... - της φαντασίας;... - των µεγάλων πλατιών κρεβατιών του έρωτα;... - Τίποτα απ' όλα αυτά; Τίποτε! Τότε µας πρέπει τα ύψη! Πρέπει, ν' ατενίζουµε τα ύψη! Σαν το µηδενιστή, όπου τινάζεται στον αγέρα, ζωντανό λουλούδι. Και καθώς, φευ, πρέπει πάντα να ξαναγυρίσουµε κάποτε από κει ψηλά, ας ξαναγυρίσουµε! Αλλά, τότε πάλι, µε λουλούδια, σαν λουλούδια, µε παλάτια, µ' εαρινές μουσικές, µε λόγια αγάπης, µε µάτια αγάπης. Παραµερίστε, έτσι να χαρήτε, τα µεγάλα µατόκλαδα κι ανοίξτε τα µεγάλα βλέφαρα του σύννεφου. Ιδέστε: πάνω σε χαλιά δροσιάς, αραδιασµένα κανονικά, σειρές, σειρές, τα µεταλλικά σουραύλια. Να, αυτό είναι που λέγαµε: "η χαρά". Να, αυτή είναι η λεγόµενη: "λεπτή θωπεία αγαπηµένης γυναικός". Αυτό είναι που λεν: "ρήτρον ζωής", "µπροστέλα του ήλιου", "ήλιος σιγής".

Προσέχτε καλά τούτα τα λόγια. Έχουν τόσες φανερές όσο και κρυφές σημασίες. Είναι λέξεις γιομάτες μεταφυσικών εννοιών, είναι τα βάραθρα της πικρίας και τα βουνά της χαράς. Είναι τα λόγια που λέει η ζωή, τα λόγια που λέει το κύμβαλον το αλαλάζον της αγάπης, ο χαλκός ο ηχών της αγάπης, εγώ, ο Jef, το μέγα αυτόματον του μεσονυχτίου!⁴⁶⁸

Quan toca la mitjanit, en Jef, el gran autòmat, diu amb orgull i lentitud les paraules eternes i enganyoses, aquelles tan vanes, però alhora tan valuoses per als ulls satinats que estimàvem, us en recordeu? Us en recordeu, o és que intenteu, més aviat, de reduir a veus de sirenes les xarxes dels cabells, les que llauraven –dolorosament- els fanals trenats i apagats del torrent d'aigua?...del torrent de veu?...de la fantasia?...dels grans i amples llits de l'amor? Res de tot això? Res. Aleshores ens cal el sublim. Cal que contemplem el sublim. Com el nihilista, que es llança pels aires, flor viva. I ja que, ai las!, sempre ens cal tornar d'allà dalt en algun moment, tornem-ne, doncs. Però, aleshores de nou, amb flors, com flors, amb palaus, amb músiques primaverals, amb paraules d'amor, amb ulls d'amor. Aparteu, feu-me el favor, les grans pestanyes i obriu les grans parpelles del núvol. Vegeu: sobre catifes de frescor, escampades en ordre, en fileres, fileres, les flautes metàl·liques. Vet aquí, això és el que anomenàvem: “la joia”. Vet aquí, aquesta és l'anomenada “delicada carícia d'una dona aimada”. Això és el que anomenem “recompensa de vida”, “davantal del sol”, “sol del silenci”. Pareu molta atenció a aquestes paraules. Tenen tantes significacions visibles com ocultes. Són mots plens d'idees metafísiques, són els abismes de l'amargor i les muntanyes de la joia. Són les paraules que diu la vida, les paraules que diu el cimbal estrident de l'amor, l'esquella sorollosa de l'amor, jo, en Jef, el gran autòmat de mitjanit.

“Eros” apareix en l'expressió “grans i amples llits de l'amor” (“των μεγάλων πλατιών κρεβατιών του έρωτα”), com a últim terme d'una enumeració, cosa que pot semblar en una primera lectura que la paraula sigui dita només de passada. En realitat, però, tot l'entorn el magnifica. Apareix al final d'una enumeració que inclou elements eròtics, com els “ulls satinats que estimàvem” o les ambigües “xarxes dels cabells”, i referències claríssimes a la creació i a la paraula com “els fanals trenats i apagats del torrent d'aigua?... del torrent de veu?... de la fantasia?”. Per la seva posició i pel reforç dels dos adjectius que en mostren la magnitud (“grans i amples”), aquest amor apareix ell mateix com un absolut. Enllaçat amb els llits, “eros” evoca l'amor més físic, i en pot incloure veladament fins i tot vessants més obscurs: els “llits” poden remetre tant a l'amor com a la mort. A aquesta interpretació ens portaria un paral·lel amb la que fa Breton de la cèlebre frase de Lautréamont “Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie” als *Vasos Comunicants*:

le parapluie ne peut ici représenter que l'homme, la machine à coudre que la femme (ainsi, du reste, que la plupart des machines, avec la seule aggravation que celle-ci, comme on sait, est fréquemment utilisée par la femme à des fins onanistes) et la table de dissection que le lit, commune mesure lui-même de la vie et de la mort.⁴⁶⁹

L'amor apareix en aquesta primera part del poema lligat a la dona i a la creació i alhora ple de significats ocults. La resposta a la pregunta que conclou és tanmateix un “res” (“τίποτα”), que es

⁴⁶⁸ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 133-134.

⁴⁶⁹ BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. II, p. 140.

converteix de seguida en un impuls a la descoberta, que es desenvolupa en la resta del poema, alhora que dóna l'alerta sobre les ambigüitats de totes aquestes recerques.

Les paraules de Jef són –alhora “eternes” i “enganyoses”, com les de les muses, que segons Hesíode saben dir “mentides que semblen coses certes”⁴⁷⁰, i “vanes” i alhora “valuoses”– hi esdevenen “paraules d'amor” dites per un “címbal estrident”, és a dir, justament per aquell qui, segons la tradició cristiana, no té amor. Amb aquesta expressió Engonópulos subverteix el significat d'una doble referència, l’“himne a l'amor” de la Primera Carta als cristians de Corint de Sant Pau, i el poema “Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον” (“Petita a-simfonia en A major”) de Kostas Kariotakis. El text de Sant Pau diu:

Si jo parlés els llenguatges dels homes i dels àngels però no estimés, seria com una esquella sorollosa o un címbal estrident. Si tingués el do de la profecia i penetrés tots els designis amagats de Déu i tot el coneixement, si tingués tanta fe que fos capaç de moure les muntanyes, però no estimés, no seria res. Si repartís tots els meus béns als pobres, fins i tot em vengués a mi mateix per esclau i tingués així un motiu de glòria, però no estimés, de res no em serviria.⁴⁷¹

“Címbal estrident” caracteritza en Sant Pau el que parla “tots els llenguatges” però no estima.

Kostas Kariotakis, uns anys abans que Engonópulos, utilitza en el seu poema “Petita a-simfonia en A major” la mateixa expressió “címbal estrident” (“κύμβαλον αλαλάζον”), esdevinguda ja una locució fossilitzada en grec modern per parlar de paraules buides. Kariotakis es defineix a si mateix irònicament amb aquesta locució per comparar-se amb el seu poeta contemporani Malakasis. Engonópulos pren literalment l’expressió de Kariotakis “εγώ, κύμβαλον αλαλάζον”, i la relaciona de nou amb l’amor de St. Pau, en aquest cas, però, per subvertir-la. Mentre per a Sant Pau el “címbal estrident” és el que és propi de qui no té “amor” (“αγάπη”), en Engonópulos la figura del poeta s’identifica justament amb el “címbal estrident de l’amor”. Aquest adjectiu reapareix en altres poemes dels dos primers reculls, sempre convertint els sons normalment menyspreats en metàfora de la veu de l'altre, que sent el poeta: a “Polixena” hi ha els “vampirs estridents” («βρυκόλακες αλαλάζοντες») i a “Ren/tradició” el mateix poeta s’identifica a l’“arada estrident”(«άροτρον αλαλάζον»).⁴⁷²

A través de la veu d'aquest “címbal estrident de l’amor”, Engonópulos planteja al llarg del poema

⁴⁷⁰ HESÍODE, *Theogonia*, 27-28, op. cit., “ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὅμοια/ ἴδμεν δ', εὐτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι” (“sabem dir moltes mentides que semblen coses certes/ i sabem, si ho volem, proclamar veritats”).

⁴⁷¹ Sant Pau, 13, 1-3. Traducció de l'Associació Bíblica Catalana.

⁴⁷² ENGONÓPULOS, *Poemes*, op. cit., p. 29 i 47.

qüestions de poètica, com la inspiració, la metafísica, el sublim, i, sobretot, la contraposició de l'engany i del coneixement a través de les paraules, i la seva relació amb l'amor. La voluntat de coneixement apareix ja de bon principi a través d'una imatge eròtica –l'obertura d'una part del cos– aplicada als ulls, l'òrgan per on es revela la realitat:

Παραμερίστε, έτσι να χαρήτε, τα μεγάλα ματόκλαδα κι ανοίξτε τα μεγάλα βλέφαρα του σύννεφου.⁴⁷³

Aparteu, feu-me el favor, les grans pestanyes i obriu les grans parpelles del núvol.

El descobriment no equival, però, a grans veritats sinó, inesperadament, a objectes amb una part quotidiana i alhora enigmàtica (com el “davantal del sol”), que presenten tantes “significacions visibles com ocultes”. Converteix en emblemes noves combinacions de paraules i els fa portadors de les contradiccions de l'amor. En efecte, les idees sentimentals d'origen romàntic, com les fluctuacions de l'amargor i la joia, mirall de les fluctuacions de l'enamorament, són dites amb ironia al mateix temps que són abraçades com a definidores del poeta.

Engonópulos promou la seva visió del poeta surrealista, el poeta autòmat, a través de la confusió. Subverteix el valor dels conceptes tradicionals i al mateix temps que posa en evidència la ficció romàntica, Engonópulos l'exalta i la fa seva donant-li un valor revolucionari. L'“amargor” i la “joia” són víctimes de la seva ironia però esdevenen també constituents de la seva poètica. Igualment, quan sembla excusar-se davant d'una crítica imaginària de la seva poesia, d'algú que l'anomenaria “címbal estrident”, el poeta reacciona conferint un valor positiu a aquesta expressió.

Engonópulos es presenta a si mateix com el nou poeta que fa esclatar el silenci, el que fa sonar els estranys clavicèmbals. L'exterior apareix condicionat per les reaccions de la subjectivitat, és a dir, la joia i l'amargor i, evidentment l'amor, que són, però, les reaccions d'un ésser que deixa passar una altra veu que la de la seva consciència, la veu de l'autòmat. El poeta parla a través de màquines i objectes, o, fins i tot, s'identifica amb aquests objectes, aquí i en altres poemes, com a “Παράδοσις” (que significa tant “Tradició” com “Rendició”):

Είμαι ή δεν είμαι το αλαλάζον άροτρον, ο κροκόδειλος-βενζίνη; Είμαι ή δεν είμαι η πύρινη περικεφαλαία του σκυτοτόμου, ο πολέμιος των αστραπών; Καθώς καταλαβαίνω μολαταύτα πως η ζωή μου ήτανε το φυτίλι της λάμπας, ήτανε, με μια λέξη, ο ηλεκτρικός διακόπτης των αραμαϊκών κλειδοκυμβάλων της σιωπής⁴⁷⁴

⁴⁷³ op. cit., p. 134.

⁴⁷⁴ op. cit., p. 48.

Sóc o no sóc l'arada estrident, el cocodril-benzina? Sóc o no sóc l'elm de foc de l'adobador, l'enemic dels llampecs? Puix que m'adono, amb tot, que la meua vida era la metxa de la llàntia, era, en una paraula, l'interruptor elèctric dels clavicèmbals del silenci arameus

És així com el nou poeta, la màquina que porta la veu de l'Altre, desconegut, esdevé l'únic capaç de dir les veritables paraules d'"αγάπη". Aquestes paraules, però, no són transparents. Són "eternes i enganyoses". L'amor, igual que les paraules, quan té un sentit ple es presenta com a ambivalent, subjecte a enigmes i a dobles significacions. L'engany, el mateix dels morts que passen per "Un viatge a Elbassan", o el de les "muses" i el dels "cants de sirena" que apareixen a "Quan toca la mitjanit...", amenaça contínuament.

El surrealisme permet a Engonópulos la creació de la imatge de Jeff, que recull una visió romàntica i alhora irònica de la poesia i de l'amor. El poeta és un revelador de misteris que romanen com a misteris. I és així com apareix la propietat de les paraules de mostrar la naturalesa canviant i en transformació de la realitat.

La poesia engonopuliana va prenent, amb els anys, trets propis del realisme i de la poesia social. Mai no abandona, tanmateix, la capacitat de transformació del món per la paraula, ni la voluntat d'aprofundiment en el valor místic de l'amor. N'és un exemple "El retorn d'Eurídice", en què l'aparició de "l'arbre/ de la vida/ i de la/ mort" que mostren les "mans ensangonades" de les "verges/ sense amor" forma part d'una processó plena de referències als misteris antics, mentre la figura d'Eurídice roman perduda, llunyana. L'expressió violenta de l'erotisme es fa també cada vegada més explícita.

Al llarg d'aquest recorregut, el diàleg intertextual i les referències a Breton i al surrealisme continuen, sempre lligats a la visió de la poesia i de l'amor. N'és un clar exemple el poema "Orfeu" del seu últim recull *A la vall dels rosers*, en què combinant el mite antic i les referències a Breton sembla voler exposar les conseqüències, tràgiques, d'un recorregut vital per l'amor. L'Eurídice en qüestió és, segons el testimoni de Vivika Embirikou i Leonidas Embirikos (dona i fill d'Andreas Embirikos) és la mateixa Vivika. Vivika Zisi, la futura esposa d'Embirikos, va mantenir una relació amb Engonópulos, abans de començar la relació amb Embirikos. Engonópulos no es va refer mai d'aquesta pèrdua. Les escenes lligades al cicle d'Eurídice estan, conseqüentment, lligades a un amor tràgic.⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ Conversa amb Leonidas Embirikos.

El poema comença amb la referència a la pèrdua d'Eurídice, pèrdua primera, com la del llenguatge, que travessa tota l'obra engonopuliana. El propi autor es representa a si mateix sota la figura d'un Orfeu que entona “cançons”, com el poeta, o que és fascinat pels colors, com el pintor:

Τον Ορφέα ποτέ –μα ποτέ– τίποτα δεν τον επαρηγόρησε
για την διπλήν απώλεια
της Ευρυδίκης:
άλλοτε –για λίγο– έλεγε κανά τραγούδι μεσ' το μαράζι του
άλλοτε –για λίγο πάλε–
τα χρώματα
τον γοητεύανε
με τις άπειρες ποικιλίες τους
και τους συμπτωματικούς
λογής λογής συνδυασμούς τους

Mai –però mai– res no consolà Orfeu
de la doble pèrdua
d'Eurídice:
a voltes –una estona- entonava alguna cançó en la seva tristesa
a voltes –una estona altra vegada-
els colors
el fascinaven
amb les seves infinites varietats
amb les seves atzaroses
combinacions de tota mena

El diàleg intertextual comença a la segona estrofa i, més concretament en la cita a peu de pàgina referida al vers “Vet aquí els núvols d'Engonópulos”:

μια φορά -κατά του ήλιου
το βασίλειμα-
πρόσεξε μεσ' το γαλάζιο τ' ουρανού
γοητευτικές αράδες
σύννεφα
–γι αυτά που στο Καβούρι κάποτε ένας χωροφύλακας*
σα μεταμεληθείς εκράυγασε:
"Ίδού τα σύννεφα του Εγγονόπουλου!"–

* Άραγες να γνώριζε τον συνάδελφό του –κατωτέρου άλλωστε βαθμού– εν υπηρεσία στο Tincebray (Orne);

una vegada –cap a la posta
de sol–
observà en el cel blau
unes fileres fascinants
de núvols
–aquells sobre els quals a Kavuri un cop un gendarme*

amb aire penedit cridà:
“Vet aquí els núvols d’Engonópulos!”–

* Que coneixia, potser, el seu col·lega –de grau més baix, d'altra banda- en servei a Tinchebray (Orne)?

Tinchebray és el lloc de naixement Breton, el pare del qual era gendarme. El to de quotidianitat de la pregunta dóna humor al text i en trenca el to tràgic. Permet de fer indirectament un paral·lelisme entre la figura paterna de Breton i l'autoritat, una figura de l'ordre com és la figura del “pare”, contra la qual es rebel·la el poeta surrealista. El símbol esfereïdor que apareix al poema “A les muntanyes de Miúpolis” gravat amb ferro roent sobre el front del narrador és precisament “patermater/ homo-mulier”, mentre que a “Albada”, la veu del pare dóna respostes absurdes a la mort de la verge Pulquèria, referint-se al comportament del “soldat”.

És significatiu que aquest gendarme sobre el qual es forma el joc intertextual assenyala els “núvols”. De fet, el poema porta com a llegenda les paraules “les nuages, les merveilleux nuages...” del poema en prosa “L'étranger” de Baudelaire. És, d'altra banda, una referència cara a Breton, que a *L'Amour fou* cita el mateix fragment de Baudelaire per posar en relació l'“informe” amb el desig:

Nous voici à l'intérieur de l'informe par excellence, en proie à l'idée sommaire, inexplicablement satisfaisante pour l'être humain, d'une chose “à couper au couteau”. Ce nuage m'aveugle, il n'est plus générateur dans mon esprit que de nuages. Baudelaire, à la fin du premier poème du Spleen de Paris, semble n'avoir multiplié les points de suspension: “J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages!” que pour que passent réellement sous les yeux les nuages, pour qu'ils apparaissent comme des points de suspension entre la terre et le ciel. C'est que regarder de la terre un nuage est la meilleure façon d'interroger son propre désir.⁴⁷⁶

Sobre aquesta imatge es construeix tota la resta del text. Gràcies a la capacitat de crear formes en la imaginació, aquests núvols del desig acaben convertint-se en “els sabres de les verges”:

αλλά αυτά -πραγματικά-
δεν είσαν τα σύννεφα του Εγγονόπουλου
είταν μαχαίρια
λεπίδες
ακονισμένες κάμες και χατζάρια
που πάνω στίς γαλάζιες τους εσθήτες
εκρατάγανε
οι σκληρότατες της Θράκης οι παρθένες

κι αυτά κραδαίνοντας
οι σκληρές παρθένες στ' άπονα χέρια τους
μ' αυτά -λέω- πέσανε πάνω του:
τόν κατακρεουργήσανε

⁴⁷⁶ BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. II, p. 752.

τον κομματιάσαν
τον
Ορφέα⁴⁷⁷

però –en realitat-
no eren els núvols d'Engonópulos
eren ganivets
navalles
estilets i sabres afilats
que duien
sobre les seves túniques blaves
les verges més cruels de Tràcia

i brandant aquests sabres
les verges cruels amb mans despietades
amb aquests –precisament- se li llançaren a sobre:
el devoraren
el trossejaren
Orfeu

En Engonópulos, els núvols en què Breton interroga el desig es converteixen, doncs, en els “ganivets/ navalles/ estilets i sabres afilats” amb què les “verges”, que ocupen el lloc de les mènades (les dones preses de l'entusiasme dionisiac) en el mite antic, esquarteren Orfeu, el poeta, alter ego del mateix Engonópulos. Es transformen en una visió tràgica del desig, en una imatge violenta, que pren més força pel fet d'estar situada en l'enumeració de coses que podrien consolar Orfeu de la pèrdua del seu amor: primer “alguna cançó”, després els colors –elements que remetent clarament a les dues arts d'Engonópulos- i després vénen aquests núvols, “merveilleux” en Baudelaire i disposats aquí en “fileres fascinants” (“γοητευτικές αράδες”), expressió que reforça el contrast entre l'esperança de ser consolat i la violència en què finalment es converteix el desig.

La violència no és exclusiva ni d'“Orfeu” ni de les “verges”. Es troba també en altres manifestacions d'Engonópulos, per exemple el quadre “Ο τοξότης” (“L'arquer”), en què un personatge masculí apunta amb una fletxa el sexe que mostra un personatge femení aixecant-se les faldilles, alhora que, com el fill de Guillem Tell, té una poma al cap, a la qual, tanmateix, el personatge masculí no fa gens d'atenció. El personatge masculí pren el lloc del pare en el mite de Guillem Tell, i el blanc de la seva fletxa esdevé explícitament el sexe femení.

Hi ha una violència envers l'objecte que s'identifica amb el “consol”. La visió tràgica del desig conviu doncs amb la idealització màxima, velada per metàfores i enigmes, del cos de l'Altre, que acaba sent alhora la font del dolor i de la violència i de tota salvació.

⁴⁷⁷ ENGONÓPULOS, N., *A la vall dels rosers*, op. cit., p. 126-129.

L'enigma que representen els objectes en els primers reculls d'Engonópulos, habitants de la poesia "metafísica" i portadors d'un conflicte subjectiu, es converteixen en l'última etapa de la seva poesia en mots ambivalents, en què la violència es fa més manifesta. Al llarg de tota la seva poesia, l'objectiu és, però, el mateix: posar en evidència les contradiccions de la llengua mateixa, la força subjectiva de les paraules i la il·lusió de la realitat, si no és captada a través d'aquesta mateixa subjectivitat. Les "λόγια αγάπης" (les "paraules d'amor") són tant les del consol com les del desengany.

L'amor i la poesia en el surrealisme d'Engonópulos segueixen un mateix camí: són alhora reveladors i alhora ambigus, són el camí per al descobriment de la subjectivitat del poeta, blanc de la joia i de l'amargor, i de la possibilitat de transformar la realitat. La dona, al seu torn, s'amara també de les característiques de la poesia: font de revelació, és desitjada i anhelada, però alhora també és font de violència.

5.3. Andreas Embirikos: de l'"exteriorització" al surrealisme utòpic i "espermàtic"

L'aventura surrealista d'Embirikos s'inicia amb les recerques que l'autor anomena "procés d'exteriorització" i "poesia-esdeveniment", conceptes inspirats respectivament de Breton i de Tzara. En aquest procés, la investigació en tots els vessants de l'amor i la manera de fer-los sortir a la superfície esdevenen de bon principi un dels objectius primordials del surrealisme d'Embirikos. Aquesta recerca, que comença en els escrits presurrealistes d'Embirikos i es transforma, a partir d'*Alts forns*, en una acció vital, una acció de l'esperit, pren gradualment un caràcter èpic, es fa portadora d'una revolució.

El diàleg amb Breton contribueix doblement a l'anunci d'aquesta revolució. D'una banda, la persona de Breton apareix homenatjada de forma heroica en l'obra embiriquiana, cosa que dóna ja una idea de la part compartida de la poètica i de la visió de l'amor en els dos autors. De l'altra, a través del diàleg establert per jocs d'intertextualitat, es formen els conceptes que defineixen l'amor i la poesia del propi Embirikos, des dels conceptes fundadors que acompanyen el poema-esdeveniment als que anuncien l'explosió de la paraula, com la "poesia espermàtica" de l'Embirikos de postguerra, en què es reuneixen la corporalitat amb la força simbòlica de la paraula en la seva obra.

A “Beats o els sants del no-conformisme”, el cànon d'escriptors i personatges cèlebres que “acompanyats pels àngels, ara i sempre, canten l'arribada i la necessitat (al·leluia! al·leluia!) l'arribada i la necessitat de nous Paradisos”,⁴⁷⁸ Breton apareix entre els primers homenatjats:

Ο Αζαρίας, ο Ανανίας και ο Μισαήλ, ο Κερουάκ, ο Γκίνσμπεργκ και ο Κόρσο καθώς και προ αυτών ο μέγας πυρσός Ανδρέας Μπρετόν και η πλειάς του⁴⁷⁹

Azaries, Ananies i Misail, Keruac, Ginsberg i Corso així com abans d'ells la gran torxa Andreas Breton i la seva pléiade

Així Embirikos el cataloga entre els Messies de la seva utopia en el llibre més explícitament portador d'aquesta visió de futur.

Però de fet ja en la més intimista *Terra interior* Breton és un dels primers a fer una aparició heroica en l'obra d'Embirikos, anunciant els homenatges que farà a Tolstoi, a Kariotakis o a Sikelianós, entre d'altres. Ens referim al poema “Ο Ανδρέας Μπρετόν” (“Andreas Breton”), de la secció “Η τρυφερότης των μαστών” (1934) (“La tendresa de les mames” (1934)), contemporani dels textos d'*Alts forns*:

Ασύγκριτο πουλί της οικουμένης
Στέκεις σαν κρύσταλλο στην κορυφή των υψηλών Ιμαλαίων
Με στιλβηδόνα και με σθένος και με πάθος
Καταμεσίς στον βράχο της σποριάς σου.

Ηρωικό πουλί της οικουμένης
Που μοιάζεις σαν αρχάγγελος και λέων
Δεν ταξινομήσες ποτέ καμιά φενάκη
Μα την φωνή σου σήκωσες στην γαλανήν αιθρία.

Φανατικό πουλί της οικουμένης
Γερό στην πάλη και πολύκαρπο στην σημασία
Όρθιο μεσ' στα φτερά σου ανοιγοκλείνεις
Πάντα με βεβαιότητα το μάτι.⁴⁸⁰

Incomparable ocell de l'univers
t'alces com un cristall als elevats cims de l'Himàlaia
amb brillantor i amb força i amb passió
al bell mig del roc del teu sembrat

Heroic ocell de l'univers

⁴⁷⁸ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p.38.

⁴⁷⁹ op. cit., p. 36.

⁴⁸⁰ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 37.

que sembles un arcàngel i un lleó
no classificares mai cap emmascarada
sinó que la teva veu alçares en el cel clar

Fanàtic ocell de l'univers
ferm en la lluita i fructífer en el significat
dret entre les ales l'ull
sempre amb seguretat obres i acluques

Embirikos atribueix a Breton les qualitats d'un guerrer: heroisme, lluita; i, alhora, els símbols recurrents en el seu imaginari poètic de l'erotisme masculí: l'ocell, símbol del poeta i de l'amant, l'arcàngel, guerrer en l'ortodòxia grega i portador d'esperma en l'obra posterior d'Embirikos, el lleó, com els que "ulul(en) sobre el pit d'una verge bressolada per les ones"⁴⁸¹ a *Alts Fornes* o com el que esdevindrà posteriorment l'amant de la protagonista a la narració *Zemfira*. Embirikos atribueix clarament a Breton les característiques de l'"Eros et la lutte", tal com apareixen en els seus *Escrits psicoanalítics*⁴⁸².

El diàleg més fructífer amb Breton s'estableix, però, al poema "Una tirada de daus no aboleix mai l'atzar" de *Totes les generacions o l'avui com demà i com ahir*, en què apareix un nou concepte clau: la "poesia espermàtica". No hi manca la força heroica ni del poema dedicat a Breton escrit en els anys 30 ni la dels poemes embiriquians posteriors a la Segona Guerra Mundial:

Όχι
Δεν είναι το «art pour l'art»
Η ανωτέρα εκδήλωση των ποιητών και των ανθρώπων
Ούτε ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός που είναι απλώς πολιτική
Ούτε η τέρψις των τάξεων προνομιούχων
Δεν είναι αυτά ο προορισμός των ποιητών
Γιατί δεν είναι δυνατόν
Με την αφηρημένη μόνον ομορφιά
Ή με την συμβατικώς παραστατική
Ή με το «όπερ έδει δείξαι» μόνον ή το «γαρ»
Να αντικατασταθούν ή να πνιγούν των ενορμήσεων οι ώσεις
Αφού ο λόγος δεν είναι λογική
Αφού το κάλλος δεν είναι αισθητική
Και το καλόν δεν είναι ηθική
Αφού «un coup de dés jamais n'abolira le hasard»
Αφού έν σπερματόζωον μονάχα αρκεί
Να γονιμοποιηθεί το ωάριον της γυναικός ή ο λόγος
Αφού μόνον ο έρωτας τον θάνατον νικά
Θάναι η ποίησης σπερματική

⁴⁸¹ "Leons ululant sobre el pit d'una verge...", EMBIRIKOS, A., *Alts fornés*, op. cit., p. 56.

⁴⁸² EMBIRIKOS, A., *Un cas de neurosi obsessiva*, op. cit.

Απόλυτα ερωτική
Η δεν θα υπάρξει.⁴⁸³

No
No és l'art pour l'art"
la més alta manifestació dels poetes i dels homes
ni el realisme socialista que és simplement política
ni la delectació de les classes privilegiades
no és res d'això la destinació dels poetes
perquè no és possible
amb la bellesa tan sols abstracta
ni amb la convencionalment figurativa
ni amb el "quod erat demonstrandum" tan sols o amb l' "enim"
substituir els impulsos de les pulsions
perquè el verb no és la raó
perquè la bellesa no és l'estètica
i el bé no és l'ètica
car "un coup de dés jamais n'abolira le hasard"
Car un sol espermatozou ja basta
per fecundar l'òvul de la dona o el verb
perquè només l'amor venç la mort
la poesia serà espermàtica
absolutament eròtica
o no serà.

La força de l'aigua de la cascada que inspirava el "poema-esdeveniment" a l'"Amur-Amur" es converteix aquí, en la formulació de la "poesia espermàtica", en una explosió eròtica explícita i corporal. Influenciat probablement per W. Reich⁴⁸⁴, però portat també pel desenvolupament de la pròpia poètica, l'escriptura d'Embirikos, sobretot a partir de la Segona Guerra Mundial, voga més clarament per una revolució sexual que es materialitza, d'una banda, en el desenvolupament del personatge de la nena absolutament eròtica i salvadora, i de l'altre per la minuciositat en la descripció física i psíquica de les escenes eròtiques i del plaer sexual.

Aquest nou rumb segueix sent en diàleg amb el surrealisme de Breton. Així, en aquest poema Embirikos recull la polèmica del surrealisme a finals dels anys 20 i principis dels 30 –moment en què el grup surrealista es desmembrava perquè, segons Breton, alguns dels seus membres tendien o al "realisme socialista", per un extrem, o a l'"art pour l'art", per l'altre– i hi respon amb la proclamació de la seva pròpia visió del surrealisme: la necessitat d'una poesia "absolutament eròtica", amb una expressió que dialoga clarament amb la definició de la bellesa convulsiva de

⁴⁸³ EMBIRIKOS, A., *Totes les Generacions...*, op. cit., p. 99.

⁴⁸⁴ És un dels homenatjats a "D'homes il·lustres tota terra és tomba", op. cit. Vide SIGALAS, N., "Andreas Embirikos lector de Breton, de Freud i de Hegel. Visió del món i poètica", op. cit., p. 35-53.

Breton:

La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.⁴⁸⁵

Breton, amb el descobriment de la bellesa convulsiva, troba aquell punt de tensió que permet l'emergència constant del desig. Embirikos prolonga la idea de l'emergència del desig fins a la de l'explosió del plaer: és el moment de l'"αγαλλίασις" i "ολοκλήρωσις" psíquiques transformades en el seu signe corporal, l'esperma. L'exteriorització psíquica equival a l'exteriorització física. D'aquí la presència constant de l'esperma i del seu equivalent femení, el "μουνόχυμα" (literalment "suc de cony") al *Gran Oriental*.

La crítica ha assenyalat abastament la corporalitat que prenen diverses situacions poètiques en Embirikos i que són inseparables de la seva voluntat d'"alliberació de l'amor". Giatromanolakis assenjala com Embirikos "viu el moment diví de la revelació de forma sobretot corporal"⁴⁸⁶. D. Anagnostopulu assenjala com en Embirikos "el cos es mou, es mostra, parla", com "la sexualitat i el cos introduïts en l'escriptura, amaren la llengua poètica, la "sexualitzen", la converteixen en un cos que es mou i s'emociona."⁴⁸⁷ Voutourís, a partir de la poesia espermàtica, considera que en Embirikos el poema s'identifica a l'acte sexual. És evident, a més, el procés d'explicitació de la corporalitat i la sexualitat que assenjala N. Sigalas i que arriba al seu zenit al *Gran Oriental* on els encontres sexuals són descrits amb tot detall i minuciositat.⁴⁸⁸

Segons Embirikos mateix, les aventures i les escenes d'*El Gran Oriental* són excepcionals, i per això dignes de reportar. Sovint presenten elements absolutament exagerats o idealitzats, però descrites, i especialment els moments d'ejaculació, amb la precisió d'una càmera fotogràfica o, fins i tot, d'una pel·lícula a càmera lenta. Aquest és el cas de l'ejaculació de l'arcàngel Gabriel en una de les visions del personatge Andreas Spherhís:

Μετ' ολίγον και χωρίς να εγγίση καν την ψόλαν του, ο αρχάγγελος αναστενάζων και εκβάλλων ηχηράς και μελιρρύτους φωνάς λαγνείας διαπύρου, από τον γλυκασμόν που ένιωθε, ήρχισε να εκσφενδονίζη αυτομάτως το σπέρμα του εις τον αέρα. Ήτο μια απιθάνως μεγάλη χύσις και ο πυκνός ερωτικός οπός διαγράφων υψηλά γαλακτερά τόξα έπιπτε με ορμήν επί του πλακοστρώτου και ιδίως επί του ζεύγους, καταβρέχων αυτό ως θείος όμβρος. Και ενώ η εξαισία πούτσα έπτυε εμέσουσα το σπερματικόν της γάλα, ο αρχάγγελος ηδονιζόμενος βαθέως,

⁴⁸⁵ BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 753.

⁴⁸⁶ GIATROMANOLAKIS, G., "Revelació i renaixement en A. Embirikos", op. cit., p. 649 i s.

⁴⁸⁷ ANAGNOSTOPOULOU, D., op. cit., p. 99 i p. 132.

⁴⁸⁸ N. Sigalas parla de la "poètica de la literalitat eròtica". Vide SIGALAS, N., "Andreas Embirikos lector de Breton, de Freud i de Hegel"..., op. cit. i SIGALAS, N., "Fenomenologia de l'amor d'Andreas Embirikos", op. cit.

τανύων και σείων με πλαταγισμούς και τρίξιμον ισχυρόν τα τεράστια πτερά του επί τόπου, έδιδε δια της εκσπερματώσεώς του, εις τον γενναίον αγωνιστήν, το σύνθημα να χύση και εκείνος⁴⁸⁹

Al cap de poc i sense ni tan sols tocar-se la verga, l'arcàngel, sospirant i deixant anar crits sonors i mel·lifuls d'una lascívia fervent, de la dolçor que sentia, començà a disparar automàticament el seu esperma en l'aire. Era una increïblement gran escorreguda i el dens suc eròtic, dibuixant arcs lletosos ben enlaire, queia amb impuls sobre l'enllosat i principalment sobre la parella, i els ruixava com una tempesta divina. I mentre l'excel·lent titola escopia vomitant la seva llet espermàtica, l'arcàngel, amb un plaer profund, estirant i agitant amb esbategades i amb un fort grinyol les seves ales immenses in situ, donava a través de la seva ejaculació, al valent guerrer, el senyal que s'escorregués també ell...

L'erotisme d'aquesta escena es combina clarament amb l'humor i amb la força transgressora, fins i tot esgarrifadora –Embirikos està descrivint un malson del seu personatge en què es duu a terme una violació–, de l'exageració en la descripció de l'arcàngel. En la seva representació s'entrellacen el caràcter guerrer dels arcàngels en la tradició ortodoxa i la imatge de l'epifania de justament l'arcàngel Gabriel en l'escena de l'Anunciació. Fins i tot podria llegir-se els arcs d'esperma com una paròdia de diverses representacions de l'Anunciació, en què una línia daurada travessa simbòlicament la imatge. Seria, en aquest cas, no la violació d'una verge, sinó de la Verge. L'objectiu d'Embirikos, segons el programàtic “Amur-Amur”, no és, però, la descripció d'esdeveniments sinó que el poema (l'escriptura) sigui l'esdeveniment en si. Ben segur, és ja un esdeveniment la victòria vital que porta en si la formulació carnavalesca i paròdica d'aquesta escena, amb resultats catàrtics per al personatge d'Andreas Sperhís i probablement també per al lector.

Sota el prisma de l'“esdeveniment en si”, la poesia espermàtica no és només la que descriu escenes “espermàtiques”. Què és, doncs? La que conté esperma? La que provoca el sorgiment de l'esperma? Probablement tot alhora, i amb un esperma tant físic com simbòlic.

Al poema “Una tirada de daus...”, l'“esperma” s'identifica al “logos”, en el sentit de “verb”, “paraula creadora”. Tant l'“espermatozou” com el “verb”, segons el poema, estan dotats per a la fecundació de l'“òvul”. Es tracta d'una identificació, aquí expressada de forma gairebé teològica, en perfecta consonància amb diverses imatges d'Embirikos en tota la seva obra, ja des d'*Alts Fornes*. A més de la imatge de l'esperma, com en frases com “quan el petard acabà la seva ejaculació”⁴⁹⁰ i “gotes” que cauen per tot arreu, trobem també el procés d'“exterioritzar” convertit en llenguatge que flueix pertot.

L'esperma està íntimament relacionat també amb el riu que flueix i també amb les exclamacions

⁴⁸⁹ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 5, p. 54-55.

⁴⁹⁰ EMBIRIKOS, A. *Alts Fornes*, op. cit., p. 25.

(els “oh” i “ah” del *Gran Oriental*) i l’aparició de paraules inventades (com “Porana” o “velma” a “Girs de manovella”) –el valor de les quals és emfatitzat pel fet de ser proferides amb veu alta, cridant, o escrites en majúscules–, en tota la seva obra. Són els crits que el propi Embirikos lliga així a l’interior de l’home a “Amur-Amur”:

παίζοντας και φωνάζοντας εκφραστικώτατες λέξεις στη γλώσσα των, εκ των οποίων πολλές μοιάζαν με τις τόσο συγκλονιστικά σαφείς άναρθρες κραυγές, που απ' ευθείας εκπηδούν σαν εκτοξεύσεις σπέρματος μέσα από τα ορμέμφυτα και από τα σπλάγχνα των ανθρώπων.⁴⁹¹

tot jugant i proferint paraules molt expressives en la seva llengua, moltes de les quals s’assemblaven als crits inarticulats tan trasbalsadorament explícits que emergeixen directament com descàrregues d’esperma des dels instints i des de les entranyes dels homes.

Aquest trasbals que fa pronunciar els crits “inarticulats” és un moment d’èxtasi i de manca de control. A Embirikos li interessa el moment de l’explosió com a moment de sortida d’elements fecunds. És el moment que la seva escriptura representa amb l’aparició inesperada de dolls, cràters, sortidors, que són imatges tant del verb com de l’esperma. És l’impuls de les pulsions, que mai no s’aturen (vide poema “Pulsió” de *Terra interior*). I la poesia representada per metàfores sexuals, com “disparar” o com “dilatar” els horitzons del món, com en la “Conferència sobre Nikos Engonópulos”:

Τον κεντρίζει πάντοτε ο πόθος της Ελευθερίας, ο πόθος της εκτοξεύσεως, το πάθος της αενάου διευρύνσεως των οριζόντων και η αγάπη, η παράφορος αγάπη για την μεγάλη Ηδονή που ονομάζεται Ποίησης.⁴⁹²

El pica sempre el desig de la Llibertat, el desig de disparar, la passió de la dilatació eterna dels horitzons i l’amor, l’amor foll pel gran Plaer que s’anomena Poesia.

I el moment de l’“agalliasis”, segons la descripció d’Oktana:

Οκτάνα θα πη η αγαλλίασις εκείνη που φέρνει στα χείλη την ψυχή και εις τα όργανα τα κατάλληλα με ορμήν το σπέρμα.⁴⁹³

Oktana vol dir el goig aquell que porta als llavis l’ànima i als òrgans adequats amb força l’esperma.

Amb totes aquestes referències espermàtiques la poesia d’Embirikos es carrega simbòlicament, es

⁴⁹¹ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 23. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 29.

⁴⁹² EMBIRIKOS, A., “Conferència sobre Nikos Engonópulos”, op. cit., p. 15.

⁴⁹³ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 79.

dota d'una força existencial renovada, del poder de “fecundar” i de “vèncer la mort”, com proposa a “Una tirada de daus...” Per això Embirikos hi rebutja les propostes purament estètiques, mentre guarda les propostes surrealistes basades en l'atzar i en la victòria sobre la mort.

L'atzar apareix en el títol del poema, traducció en grec del fragment de Mallarmé que el mateix Embirikos incorpora en francès com un vers més del poema: “un coup de dés jamais n'abolira le hasard”. Aquesta frase enigmàtica, formada sobre una negació, admirada també per Breton i els surrealistes, és un precedent del “hasard objectif”, la capacitat de l'objecte exterior de revelar el propi desig. Relacionar l'atzar objectiu amb la plenitud sexual vol dir lligar-la a la plenitud psíquica, l'“agalliasis”, l'ideal inabastable imaginat com a possible en la poesia d'Embirikos. L'encontre amb la dona, paradigma de l'atzar en Breton, esdevé en les últimes obres d'Embirikos encontre sexual, en què tot convergeix per arribar a aquest gaudi idealitzat.

La victòria sobre la mort apareix doblement: en la referència a la fecundació, que identifica la creació a la procreació i que aconsegueix oposar la corporalitat, capaç de reproduir-se, a la mort, i en el vers de caire metafísic que precedeix la formulació de la poesia espermàtica, és a dir, en l'afirmació que “només l'amor venç la mort” (“μόνον ο έρωτας τον θάνατον νικά”), que remet per la forma i el ritme al llenguatge religiós d'Embirikos⁴⁹⁴. Remet a la Pàsqua grega, en què Crist, amb la seva mort i la seva resurrecció, venç finalment la mort («Χριστός ανέστη θανάτω θάνατον πατήσας») (“Crist ha ressuscitat trepitjant la mort amb la mort”), en l'himne del Dissabte de Glòria). Aquí la figura de Crist vencedor de la mort és substituïda directament per Eros, mentre que en altres textos s'identifiquen, com per exemple a “Moltes vegades de nit”, del recull *Oktana*:

Χριστός ανέστη σήμερον, θανάτω θάνατον πατήσας! Πάσχα ιερόν ημίν σήμερον αναδέδεικται! Πάσχα Έρωσ – Χριστός ο λυτρωτής!⁴⁹⁵

Crist ha ressuscitat avui, trepitjant la mort amb la mort! La Pasqua sagrada avui ens és mostrada! Pasqua Eros-Crist el salvador!

Es tracta d'un Eros-Crist revolucionari i vencedor. Aquest Crist d'Embirikos es transforma en figura vencedora gràcies a la seva identificació simbòlica amb l'amor sexual, el que Freud i Embirikos

⁴⁹⁴ Per al llenguatge religiós, vide GIATROMANOLAKIS, G., *Andreas Embirikos...*, op. cit., p. 172 i s.

⁴⁹⁵ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 60. Per a la figura d'Eros-Crist, vide ZAMAROU, R., “Χάρτης αμέριμνος και αποκαλυπτικός. Τόποι και πόλεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού” (“Mapa sense neguits i revelador. Llocs i ciutats en l'obra d'Andreas Embirikos”), *Diavazo*, 421, 2001, p.112-113 i BADELL, H. “Embirikos, Kavafis i la poesia dels plaers”, op. cit.

consideren força de la vida. Aquest és el Crist, per exemple, del poema “Els arcàngels” o del text pòstum “Ανδρών επιφανών πάσα γή τάφος” (“D’homes il·lustres tota terra és tomba”, reprenent la frase cèlebre de Tucídides que acompanya al peu del Parlament grec a Atenes la tomba del soldat desconegut), en què, en el nou cànon establert pel poeta, Crist apareix amb aquesta caracterització:

Ιησούς Χριστός, ο διά του έρωτος εν οργασμώ τόν θάνατον διά πάντα νικήσας.⁴⁹⁶

Jesucrist, el qui per mitjà de l’amor en orgasme per sempre vencé la mort.

Es mesclen així el llenguatge de la Resurrecció i el del lector de Freud. Aquest llenguatge, alhora culte per la tradició bizantina i popular, en tant que forma part del conjunt de l’imaginari grec modern, dóna una força inèdita al missatge de la revolució embiriquiana. La revolució, però, no es fa només respecte la doctrina ortodoxa, amb la substitució d’“agapi” per “eros”, sinó també respecte el pensament freudià, des del moment que Embirikos, deixant de banda l’escepticisme de Freud, proclama que Eros venç finalment la mort. Aquest és el fons de la utopia d’Embirikos, l’eros alliberat com a força de la vida i vencedor de la mort.

Al mateix temps que Embirikos formula una alliberació de la sexualitat i fins i tot la justifica per raons biològiques, construeix una utopia absolutament entrelaçada amb el psiquisme i amb la paraula, en què la qüestió final serà com la llengua poètica construeix aquest Eros, el dota dels seus atributs, i com, alhora, la llengua n’investiga la presència en el psiquisme. A la visió del “passatger desconegut” del *Gran Oriental*, Jules Verne s’imagina un nou món basat en la “religió de Pan” i la biologia:

δια της Πανικής θρησκείας, ένα ψυχικών και πνευματικών γνώμονα, στηριζόμενον επί της φυσιολογίας και της βιολογίας και απορρέοντα από αυτά⁴⁹⁷

per la religió de Pan, principi psíquic i espiritual, basat en la fisiologia i la biologia i sorgit d’aquestes dues disciplines

Però això mateix és una visió, forma part de la imaginació. I en realitat *El Gran Oriental* està estructurat tot ell a partir de visions que sorgeixen del psiquisme i la imaginació, la “sacerdotessa

⁴⁹⁶ EMBIRIKOS, A., “Ανδρών επιφανών πάσα γή τάφος” (“D’homes il·lustres tota terra és tomba”), *Déleat*, 2n període, núm. 3, juny de 2001, p. 7.

⁴⁹⁷ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. V, p. 163.

fidel del nostre desig”. És un psiquisme del qual també forma part la corporalitat, com un miratge, i en què resta el procés, el dilema, el conflicte, del qual surt victoriós el raig espermàtic alliberador i trasbalsador de l'escriptura embiriquiana.

5.4. Algunes conclusions

El descobriment trasbalsador, raó de ser de l'atzar objectiu del surrealisme, apareix en Embirikos i en Engonópulos en la necessitat de “veure”, “mostrar”, “alliberar”, “obrir” i “posar en evidència”. En Engonópulos, en conformen l'escenari la referència contínua al misteri, el secret i l'enigma, que formen part tant de la realitat com de les paraules mateixes. En Embirikos la necessitat d'“exterioritzar” esdevé finalment un esclat espermàtic i subversiu de l'amor.

L'escriptura d'Embirikos, que imagina un esclat del plaer, no deixa de donar voltes al buit del desig. Sota les alternances de batecs i serenor, presentats com a alternances de desig sexual i satisfacció, hi ha el desig impossible de satisfer que posa en moviment l'escriptura. Aquest desig impossible es deixa sentir, així mateix, en els intents d'idealització (a través del llenguatge religiós, de la dona idealitzada i de la idealització de la llengua) de la presència contínua del desig sexual. I és una idealització que passa per relacionar l'amor (eros i agapi, separats i fusionats) amb tots els estats de la psique, i especialment aquells en què la plenitud psíquica és més desitjada, des de l'estat de sofriment a la por a la mort.

Engonópulos, al seu torn, presenta la seva poesia com un espai per a les “λόγια αγάπης”, les paraules de l'amor idealitzat que anomenem “agapi”, que identifica als “abismes de l'amargor i les muntanyes de la joia”. Però de fet, “eros” hi apareix contínuament, s'eleva i davalla, per desembocar sovint al desengany de l'amor, a la segona pèrdua de l'objecte que ja estava perdut, de “l'Eurídice que ve/ i se'n va/ i TORNA A VENIR/ per/ quedar-/ se/ definitivament/ en la/ terrible/ ferida/ de les/ meves/ entranyes/ enfurides”⁴⁹⁸.

La joia d'Engonópulos apareix acompanyada del reflex envers l'altre, que es dreça com a secret i

⁴⁹⁸ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, p. 188.

com a enigma, idealitzada i desitjada com a “indicible”⁴⁹⁹, dimensions que reforcen les contradiccions de la seva llengua poètica. L'encontre amb aquest altre ve marcat per la pèrdua. L'amor es retroba sobretot en els turments de l'amor, en la persecució de l'objecte perdut. És l'amor-passió, que es delecta en el sofriment, en el “desig del que ens fereix”⁵⁰⁰.

Engonópulos sembla posar en pràctica una “érotique voilée”, sobretot als dos primers reculls (*No parlev al conductor* i *Els clavicèmbals del silenci*), mitigada en el més expansiu *El retorn dels ocells* i que reapareix en totes les obres posteriors, proclamada com a poètica de l'enigma a *A la vall dels rosers*. I Embirikos, mentrestant, es decanta cada cop més cap a una eròtica explícita on sembla aparèixer al mateix temps una “idealització velada”. Això passa ja en les primeres obres, que ell mateix explica posteriorment amb la teoria del poema esdeveniment, però sobretot en les darreres (*Oktana*, *Totes les generacions* i *El Gran Oriental*), en què proposa la “poesia espermàtica”.

És així com els surrealistes grecs traslladen la seva concepció de l'amor a l'estructura de la seva llengua poètica. Podem afirmar, de fet, que són surrealistes perquè la seva noció de l'eros determina la seva poètica. L'ambivalència inherent a l'amor, com el *frisson* de Breton, la presència constant de la mort darrere del desig, es retroba en la llengua d'Embirikos i Engonópulos. A l'”Amur-Amur”, tot i que Embirikos en principi buscava “una forma d'expressió més directa i més plena”, orienta finalment les seves recerques envers un “poema-esdeveniment”, que no sigui només descripció sinó el procés mateix del descobriment. Engonópulos, al seu torn, no busca descriure els objectes, sinó descobrir-ne la “vida”. I tant en l'un com l'altre, aquesta “realitat” o “vida” es fonamenta en un joc d'ambivalències lligat estretament a les ambivalències de l'amor. L'expressió de l'amor total d'Embirikos i l'amor que aspira a la joia d'Engonópulos porten en si una forta càrrega d'ambivalència, que l'apropa fins i tot a l'experiència de la mort.

El “poema-esdeveniment” d'Embirikos i la “poesia metafísica” d'Engonópulos recreen, per camins diversos, un món de visions. La seva escriptura vol provocar precisament l'adveniment d'aquestes visions, de manera que la qüestió del desig esdevé una qüestió de com dir el desig. El dir, com

⁴⁹⁹ Cf. DRAGONETTI, R., “La “chose” du plus grand désir dans les chansons du premier troubadour”, dins de Badiou et alii, *De l'Amour*, op. cit., p. 171: “parler du secret ne signifie pas découvrir quelque chose qui serait caché, mais dire la “chose” du plus grand désir en cela qu'elle est rigoureusement indicible”.

⁵⁰⁰ de ROUGEMONT, D., op. cit., p. 35.

l'imaginar, sembla fer-lo existir. "Exterioritzar" el desig serà doncs "exterioritzar" els mecanismes pels quals apareix i es fa llenguatge. El poeta surrealista deixa que la llengua li parli, que li digui els secrets desconeguts per a ell mateix. La poesia esdevé la recerca d'una troballa que doni sentit a les paraules i a l'existència mateixa del poeta.

La qüestió serà, doncs, ara: com arriba aquest llenguatge poètic revelador? I en què participa de la seva concepció de l'amor? Informa el poeta del desconegut? Cal veure quina és la reacció dels dos poetes davant d'aquesta llengua, estranya per als seus contemporanis, però també per a ells mateixos, per veure si es configura com a figura de l'Altre.

Així doncs, caldrà preguntar-se: el poeta es deixa sorprendre per les paraules, la llengua? Descobreix o és descobert? I quina relació guarda aquest descobriment amb el de l'altra gran figura de l'Altre, la dona? El poeta la descobreix o és ell qui és descobert? Si l'amor es defineix per la relació amb l'alteritat, quines figures pren l'Altre en Embirikos i en Engonópulos?

PART III: LA CONSTRUCCIÓ DE L'ALTRE: LA LLENGUA I LA DONA

1. Introducció

L'experiència surrealista representa una obertura a l'altre, que porta un sisme, un descentrament. Entre les figures de l'altre que sobten el poeta, en destaquen almenys dues: la primera és, segons el manifest de Breton i segons la recerca de l'escriptura automàtica, la veu interior. La segona és la dona, que reproduïx ella mateixa el caràcter trasbalsador i desconcertant de l'amor.

En els surrealistes grecs, la veu que malda per exterioritzar-se i la dona sovint apareixen associats. L'abisme que s'obre davant del reconeixement d'un Altre estranger es pot identificar en el moment clau de l'aparició de la dona. L'encontre amb ella és l'escena del més gran trasbals en Embirikos i en Engonópulos. Són moments d'exultació que amaguen alhora la presència d'una dimensió terrible: l'abisme de l'obertura eròtica, màxim plaer però també moment màxim de violència. La dona és ella mateixa aquest trasbals, la conjunció de l'esperança i de l'abisme.

Al moment del descobriment que té lloc en la creació poètica hi ha un trasbals paral·lel, i sovint identificable al de l'encontre amb la dona. És l'encontre amb la paraula, que arriba com a veu de l'Altre, de l'inconegut, i que posa en escena el xoc de l'escriptor davant la seva pròpia llengua. Efectivament, en Embirikos i en Engonópulos l'encontre amb la paraula és també l'encontre amb formes lingüístiques inesperades. Embirikos, en descobrir el surrealisme i l'escriptura automàtica, topa amb l'aparició de la katharevousa; Engonópulos, amb una llengua estranya, provinent d'un fons cultural sovint refusat per la cultura dominant. És així que si bé l'autor crea la llengua, és sorprès per ella. I amb ella, la paraula esdevé una aparició de l'íntim i alhora de l'estranger. La llengua apareix ella mateixa com a objecte d'amor, amb el qual s'entretreixeixen les imatges de la poesia, de la dona i del seu erotisme.

Així, la llengua i la dona a més de ser els protagonistes dels seus poemes, comparteixen una posició ambigua: es presenten com un altre estranger que arriba al poeta i el sobta, però alhora són una construcció feta en els mateixos poemes. Ens caldrà preguntar-nos, doncs, respecte a la llengua, com és aquesta llengua estranya en Embirikos i en Engonópulos, com apareix com a figura de l'altre, com es relaciona amb la veu surrealista que malda per "exterioritzar-se" en l'escriptura, i com es configura com a llengua de l'amor. Després, respecte a la dona, com apareix com a figura de

l'altre i com es construeix com a objecte i com a subjecte d'amor.

2. La veu i la llengua: el propi i l'altre

2.1. Introducció

L'aparició de la paraula s'identifica en Embirikos i en Engonópulos amb l'aparició d'una llengua estranya, tant per als lectors com per al propi poeta. Quan Takis Papatsonis el 1948 considerava que Embirikos i Engonópulos formaven part dels herètics que podien arribar a unir la Grècia contemporània amb la bizantina, la veritable tradició grega en front de la del grec demòtic de Seferis i Elitis, tenia en molta consideració l'ús de la llengua mixta, considerada llavors com un acte de provocació⁵⁰¹. La llengua dels surrealistes grecs descobria un passat que estava sent esborrat de la llengua literària dominant. En una recerca potser hiperromàntica, aquesta llengua destrueix la recerca racional de la llengua nacional. Es fa una obertura per on sorgeix l'amenaça. Aquesta amenaça tan gran no és, però, cap concepte ni, almenys aparentment, cap ideal polític revolucionari. Són formes lingüístiques.

S'han descrit àmpliament les reaccions dels contemporanis d'Embirikos i Engonópulos i s'ha parlat fins i tot de l'ús de la llengua com un acte polític⁵⁰². Falta preguntar-nos, però, com aquest fet tan sorprenent (per no dir tan “repulsiu”) per als contemporanis va sorprendre també els propis poetes.

Embirikos malda, en la seva escriptura, per “exterioritzar”, per descobrir el desconegut per a un mateix en la paraula que emergeix. Com en l'encontre amorós, està a l'espera d'un descobriment, que pot acabar resultant una quimera, un impossible, però sembla ser, com a tal, la raó mateixa de l'escriptura. Embirikos vol aconseguir que l'inconscient li parli, a través de mecanismes molt diversos: el deixar fluir la llengua d'*Alts Fornes*, les associacions de *Terra interior* o d'*Escrits o mitologia personal*, les repeticions i reelaboracions de cap a cap de l'obra, especialment del *Gran Oriental*.

Excepte *Alts forn*s, presentat com a escriptura automàtica i de què, d'altra banda, no s'ha trobat cap

⁵⁰¹ Vide supra, cap. 1.

⁵⁰² Vide especialment RENTZOU, E., op. cit.

manuscrit, el fons d'Embirikos mostra com treballa i retreballa moltes vegades els seus escrits. L'objectiu no sembla tant publicar, sinó investigar en els mecanismes de l'escriptura i de la seva relació amb la psique. Com en el surrealisme, hi ha una fascinació per la llengua. Els “détournements” i “dépaysements” lingüístics dels surrealistes mostren un ús de la llengua que en posa en evidència el com es diu, però també el que es diu i el que no es diu. L'atenció a aquests processos és essencial en Embirikos. La seva escriptura és un intent de fer ressorgir en cada paraula i en cada objecte alguna cosa antiga, oblidada. Per això precisament la seva escriptura pot ser una investigació: sobretot a *Alts forns*, però també, a través de les associacions, en gran part de l'obra posterior, la llengua se li presenta i el sorprèn. Així, si a la primera obra, *Alts Forns*, amb l'escriptura automàtica, és inesperada l'aparició de la “katharevusa”, i de totes les referències simbòliques que inclou, com l'escola, la llei, a la seva darrera obra, *El Gran Oriental*, el poeta treballa la llengua com qui teixeix una disfressa, en el teixit de la qual hi ha una nova recerca de l'inconscient i la projecció imaginària del desig, una representació del fantasma. El luxe, la distància temporal i la distància que imposa la llengua semblen portar la imaginació a la distància necessària per a la renovació del desig. En tota l'obra d'Embirikos, hi ha un procés constant d'obertura a la recepció de la llengua i dels seus missatges, fer-la objecte de recerca, remodelar-la i altre cop tornar-la a rebre.

És en aquest intent de fer parlar que cal situar l'erotització dels objectes del seu *Umwelt*, començant per les paraules: al costat dels moviments corporals, sobretot batecs, espasmes, contraccions i de dilatacions, aplicats a qualsevol element de la natura o del món industrial o la imatgeria eròtica de vaixells, de trens, de fonts i de sortidors, hi ha les sonoritats, els superlatius evocadors, els dobles significats de mots com κόλπος (“cala”, “recer”, “si”, “vagina”), βαθύκολπος (“profund” literalment “de “kolpos” profund”), πτυχές (“plecs”), χυτές χ αίτες (“crineres deixades anar”, amb paranomàsia de “χύνω”, “escórrer-se”). Duu a terme una erotització de la llengua, creant-li nous contextos per tal d'arribar a límits de significació.

L'aparició de formes cultes del grec contribueix a aquesta erotització del llenguatge i del món, recollint-ne la performativitat, fent significar les paraules fora del seu context, o fins i tot subvertint-ne el context. Així, la seva polifonia recull la presència d'una llengua entre periodística, escolar i administrativa a *Alts Forns*, la tradició poètica del decapentasil·lab sobretot a *Terra interior*, l'ambivalència del llenguatge religiós en totes les seves obres, però sobretot a *Totes les generacions*

o L'avui com demà i com ahir i Oktana, o la forma èpica de la novel·la d'aventures del XIX al *Gran Oriental*. Totes aquestes formes lingüístiques, que transporten veus diferents, es retroben, alhora, en major o menor mesura, en totes les seves obres. Embirikos en recull la part més emotiva i la incorpora en la seva obra eròtica. Tal com passa amb l'"agalliasi", Embirikos capta la seva força performativa i tota la seva retòrica, però en subverteix els motius i els continguts per identificar-los a l'esclat del plaer sexual. La Pasqua, l'aparició dels àngels, però també totes les metàfores mecàniques, industrials, o les naturals o les navilieres, són subvertides d'aquesta manera. En canvia el significat, però en conserva la força, de tal manera que aquestes realitats continuen existint en el seu discurs literari. L'escriptura manté així una obertura i un procés constant de captació, integració i subversió, alhora que es conforma com una paraula plena de presències.

L'esforç per arribar a dir, a exterioritzar la veu interior en Embirikos sembla correspondre en Engonópulos a un esforç per arribar a sentir, o a deixar passar, les veus diverses que poblen un univers carregat de presències que vénen a sobtar el poeta. Engonópulos crea en la seva obra un paisatge carregat d'enigmes acompanyat de jocs textuais, canvis sobtats de sentit de les frases amb bruscos trencaments en l'horitzó d'expectatives que provoquen un humor desconcertant.

La "katharevusa" que apareix en Engonópulos respon sovint a l'intent de desemascarar els clixés. Però si esdevé tan subversiva és per la seva aparició combinada amb formes populars i més que populars, o amb formes antigues, sorgides de les lectures de temps oblidats, com els de l'Ocupació turca, en una polifonia que trenca tot ordre establert. Aquesta llengua, plena de presències que se senten com a "altres", s'acompanya, a més de tota una sèrie d'elements conversacionals, d'interacció, que es van retrobant directament en el text, o entre parèntesis o entre guions, com "certament", "d'altra banda", "diuen", "potser". Hi ha, a més, personatges que "han dit" alguna cosa, de tal manera que es crea la sensació en el lector d'assistir i fins i tot de participar en una performance, en què la reactivació de les paraules com més populars millor, alhora que en dels clixés administratius i periodístics en katharevusa, sembla mostrar la disfressa que representa la llengua, la distància que imposen els significants i les seves connotacions afectives.

L'escriptura apareix travessada per veus que parlen i sovint "diuen" sense voler "dir", posen al descobert algun enigma inesperat, alguna relació, que, pel bé de l'ordre moral i lingüístic, haurien de quedar silenciats. Així l'univers d'Engonópulos es va poblant de presències visibles i invisibles, dels

objectes que parlen als esperits, a les músiques llunyanes o a les dones que apareixen i desapareixen, tan misterioses com el seu paisatge metafísic.

Les “paraules d'amor” d'Engonópulos provenen directament d'aquest acte d'escoltar les presències diverses. Com elles són heteròclites i com elles es fan presents a través d'espurnes, de sorpreses i enigmes. El descobriment de l'amor esdevé, com el de les paraules que conformen la seva llengua, un descobriment ambigu, joiós però també angoixant.

La llengua dels surrealistes grecs provoca una reacció en els altres, i alhora en ells mateixos, com a dipositaris i alhora lectors de la “veu” que arriba, o de la “veu” que s'elabora en l'ordit lingüístic, la “veu” com a experiència primera de l'alteritat en el surrealisme. Embirikos i Engonópulos incorporen tots dos una polifonia interior i exterior (amb la veu de l'inconscient i amb la veu dels altres que s'introdueixen en el discurs) molt més gran que una escriptura que volgués crear un discurs només demòtic. Una llengua com la mixta d'Embirikos i Engonópulos posa en evidència l'acció del discurs de l'altre en el propi discurs. L'objectiu no és la “kalliepeia” (“parlar bellament”), sinó arribar a descobrir una llengua que respongui al projecte més ampli de posar-se en evidència ella mateixa, la realitat i, igualment, l'erotisme amagat en aquesta realitat. Deixant entrar l'incongruent, el que pot sorprendre o molestar tant als altres com a si mateixos, és com creen el seu discurs mixt altament subversiu.

Embirikos i Engonópulos cercant una llengua per a l'amor es troben amb un objecte que conté o provoca la mateixa impressió de descobriment, de xoc, que la descoberta sobtada del propi desig. Caldrà veure, doncs, alhora com apareix aquesta llengua com a altre, com es relaciona amb la veu surrealista i com es configura com a llengua de l'amor.

2.2. La llengua, el sorgiment de l'Altre i l'amor en Embirikos

2.2.1. *Alts forns* i l'escriptura automàtica

Si bé Embirikos desenvolupa el concepte de “poema-esdeveniment”, amb l'obertura a l'altre que representa, a *Escrits o mitologia personal*, l'autor es refereix retrospectivament a la seva obra anterior, a la presurrealista⁵⁰³ i al pas al surrealisme, quan l'encontre amb el moviment li dona els mitjans per arribar als objectius anhelats. Així doncs, si aquest concepte és vàlid com a ideal a què aspira tota la seva obra, en la recerca no de la descripció sinó de l'esdeveniment, ho és especialment per a *Alts forns* (1935), el llibre escrit seguint el mètode de l'escriptura automàtica segons el text “Amur-Amur”, on es fa paraula el procés d'exteriorització i els mecanismes descoberts en el surrealisme.

Porta d'entrada del surrealisme a Grècia i alhora d'Embirikos a la literatura i a l'escriptura de l'amor, *Alts forns* és un recull de textos diferents de tots els que s'havien escrit en grec, per la densitat, per l'hermetisme, pel caràcter de petites proses sense significat únic, i també per la llengua, aquesta llengua mixta que Embirikos recupera de variants formals del grec, com els “diaris de l'època, obres científiques, la llengua oficial”, segons Argyriou⁵⁰⁴, o com dirà Embirikos al final de la seva vida, la llengua de l'educació.

La qüestió és doncs: ¿Com són els textos nascuts de l'escriptura automàtica? ¿Per què l'escriptura automàtica fa sorgir aquesta llengua mixta? I sobretot, ¿què hi descobreixen, què “exterioritzen”, de fet, la llengua i l'escriptura alhora que s'exterioritzen elles mateixes?

El 1935 *Alts forns* va provocar una gran discussió sobre el surrealisme enmig d'un clar clima d'incomprensió. Tot i les entrevistes d'Embirikos a K. Bastias i a Roussos, en què donava algunes pistes sobre la seva poètica, es va difondre l'opinió que els escrits surrealistes no tenien cap sentit ni cap valor estètic⁵⁰⁵. La crítica posterior, però, ha fet notar que aquests poemes estan construïts amb

⁵⁰³ Segons Giatromanolakis, només a la presurrealista, tal com exposa a la seva introducció a EMBIRIKOS, A., *Sobre surrealisme...*, op. cit.

⁵⁰⁴ ARGYRIOU, A. *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών (Lectures successives de surrealistes grecs)*, Gnosi, Atenes, 1983, p. 103.

⁵⁰⁵ Per a la recepció d'Embirikos en la dècada dels 30, vide TRIVIZAS, op. cit., ARGYRIOU, op. cit., p. 89-96, VOURTSIS, I., “Ο Εμπειρικός και η κριτική – Η περίοδος 1935-1946” (“Embirikos i la crítica. El període 1935-1946”), a *Chartis*, 1985 op. cit., p. 610-622.

una determinada estructura. Giatromanolakis observa com des d'un punt de vista formal presenten una absoluta regularitat sintàctica. Embirikos hi manté les relacions sintagmàtiques, però no les paradigmàtiques, de manera que la paraula aïllada del context que s'espera el lector crea una nova significació. Destaca el fet que en molts dels poemes es pot seguir una seqüència lògica i, quant al tema, proposa la lectura dels poemes com a descripció d'una situació psíquica, en relació sobretot amb l'amor envers la dona⁵⁰⁶. Voutourís proposa una lectura d'*Alts Fornes* com a inici de la dialèctica dels contraris que es desenvolupa al llarg de l'obra d'Embirikos i especialment en l'oposició entre el món antic i el món surrealista, que “promet la llibertat absoluta”⁵⁰⁷. J. Bouchard assenyala com Embirikos utilitza conscientment imatges literàries i determinats mètodes, com l'al·literació, l'etimologia i la paretimologia, per descobrir en paraules innocents les seves “paraules-temes”⁵⁰⁸. Quant al ritme, Vourtsis ha descobert unitats de discurs mètriques que l'acosten al ritme de la poesia tradicional⁵⁰⁹.

La identificació absoluta i restrictiva del surrealisme amb l'escriptura automàtica havia marcat en anys precedents la crítica “no seriosa”. Potser per això, malgrat les manifestacions d'Embirikos, una part de la crítica grega, tant la favorable com la desfavorable al poeta, ha volgut desmentir-ho.⁵¹⁰ El descobriment d'una o més estructures, imatges, temàtiques, fins i tot ritmes recurrents a *Alts forn* ens sembla que de la mateixa manera que ens podria servir per recusar el seu caràcter d'escriptura automàtica podria servir també per afirmar-lo. La repetició es troba també i és, fins i tot, cabdal en l'inconscient, el descobriment del qual promou precisament aquest mètode d'escriptura. Als textos en escriptura automàtica de Breton, sorprenentment, es poden descobrir clàusules i incipits perfectament ritmats segons la mètrica clàssica⁵¹¹. Pel que fa a les al·literacions i altres recursos, fins i tot en la poesia tradicional és difícil de dir si són fruit de la voluntat del poeta o si són involuntaris⁵¹².

⁵⁰⁶ GIATROMANOLAKIS, I., *Andreas Embirikos. El poeta...*, op. cit., p. 44-49.

⁵⁰⁷ VOUTOURÍS, P., *La coherència del paisatge...*, op. cit., especialment p. 116-140.

⁵⁰⁸ BOUCHARD, J., *Amb Andreas Embirikos al poble dels somnis. Deu textos*, op. cit., p. 20 i passim.

⁵⁰⁹ VOURTSIS, I., *La poétique surréaliste: versification et figures rhétoriques...*, op. cit., p. 16-37.

⁵¹⁰ Elitis aporta aquest testimoni en front dels dubtes dels contemporanis sobre l'escriptura automàtica d'Embirikos: “(...) πολλοί δυσπιστούν, κι εσύ ακόμη, όπως θυμάμαι ότι μου έλεγες κάποτε για τον Εμπειρικό. Ωστόσο, μπορώ να σε διαβεβαιώσω πως πολλά ποιήματα, που δημοιεύσει τώρα τελευταία ο Εμπειρικός, τα 'χει γράψει μπροστά μου d'un jet (...)” (“molts no ho creuen, ni tu tampoc, segons recordo que em deies sobre Embirikos. Tanmateix et puc assegurar que molts poemes que publica ara últimament Embirikos, els ha escrit davant meu *d'un jet...*”). ELITIS, O., *Amb les cartes sobre la taula*, op. cit., p. 470-471.

⁵¹¹ Vide BERRANGER, M.-P., “De la confession au discours: l'autorité de la poésie”, dins del volum col·lectiu *André Breton*, a cura de Michel Murat, Cahiers de l'Herne, núm. 72, 1998, p. 179-182.

⁵¹² Vide Roman JAKOBSON, “Estructures lingüístiques subliminals en poesia”, dins de JAKOBSON, R. *Lingüística i*

Més enllà de voler decidir si és o no escriptura automàtica, sembla més assequible analitzar quin és el tipus de codificació que posa de manifest, quin descobriment pot aportar al mateix poeta que ho escriu i, sobretot, al lector. La forma més abastable d'acostar-s'hi és una comparació del text embiriquià amb les obres fundadores del surrealisme.

Entre *Alts forns* i els primers textos automàtics, *Els camps magnètics* de Breton i Soupault o *Poisson soluble* de Breton, hi ha, certament, diferències: els textos de Breton i Soupault són molt més llargs que els embiriquians; hi ha també més sovint la sensació de quotidianitat, i de “vida surrealista”, és a dir, de passejades, trobades inesperades, amb desconeguts o amb amics. Però, hi ha també, com en Embirikos, una sintaxi, un ritme, estructures que es repeteixen encadenant insòlites associacions⁵¹³, fins i tot algunes clàusules a final de frase, molts articles definits que semblen presentar l'insòlit com si fos ja quelcom de conegut, i, sobretot, hi ha la creació d'una mitologia personal de l'autor. Si en Breton i Soupault està formada ara per paisatges urbans adés per princeses, somnis, viatges, peixos i ocells i altra fauna, i, en *Poisson soluble*, la imatge bretoniana del castell i d'altres elements meravellosos i llegendaris, en Embirikos està formada principalment per imatges marines (mar, vaixells i paisatges), imatges de nens i adolescents, de la natura, d'animals salvatges presos de l'amor (com lleons i balenes) i de la dona en plaer i/o en transformació. En tot cas, hi ha una repetició dels motius d'un text a un altre. La repetició s'adiu amb l'objectiu del text, puix que la qüestió no és la recerca d'una originalitat poètica, sinó fer aflorar el que persegueix el poeta per motius desconeguts, el que el “hante”, segons el mot de Breton. S'arriba a la creació d'universos mítics, evocadors de misteris. Embirikos hi descobreix molts dels motius que es retroben de nou, desenvolupats, escurçats, ampliat o altrament modificats, en tota la seva obra posterior.

La persecució del “dir”, creadora d'una mitologia, és en realitat el que més acosta *Alts forns* a l'objectiu de l'escriptura automàtica. Les marques que ha deixat el procés de “canalització” d'una veu, la recerca d'una obertura per fer parlar l'Altre, conformen l'obra mateixa. Així trobem, igual que en Breton i Soupault, però potser encara amb més intensitat a *Alts forns*, la presència arreu de l'obra de contínues referències al procés mateix de “dir”, entrelaçat sovint amb el sorgiment del cos

poètica i altres assaigs, op. cit., p. 165-178.

⁵¹³ Aquesta característica, com d'altres que assenyala Marguerite Bonnet, sobre *Les Champs magnétiques*, es troben també en *Alts Forns*. Citem algunes frases de M. Bonnet: “L'insolite du texte se situe dans quelques détails, où l'humour affirme sa présence (...) Mais il réside surtout dans le caractère imprévisible des enchaînements. (...) Les relations logiques restent rigoureusement marquées, par une syntaxe parfaitement correcte. Mais cette correction même est fallacieuse: dans ces trois phrases, toute nécessité véritable manque aux rapports établis par l'articulation grammaticale, si bien qu'on pourrait les interchanger.” BONNET, M., *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 177.

i l'erotisme. Aquesta paraula alliberadora apareix, però, tant en positiu –en el seu esclat– com en negatiu –en l'oblit, en el silenci–, i apareix en conflicte i lligada, paradoxalment, a elements que a primera vista podrien semblar contraris, com són el sorgiment inesperat de la katharevusa, d'un llenguatge en part periodístic, en part jurídic i una àmplia presència de negacions aparentment inexplicables.

2.2.2. Dir el dir, la dona i la desaparició del jo

Aquesta autoreferencialitat d'*Alts forns*, que es podria assimilar a primera vista a un recurs típic de la literatura d'avantguarda, pren una nova dimensió en el marc del surrealisme, des del moment que els textos es presenten com un “dictat del pensament” sense cap “control exercit per la raó” ni cap “preocupació estètica o moral”⁵¹⁴. No es tracta d'un joc intel·lectual d'autoreferències sinó del sorgiment mateix de la necessitat que té la paraula de “sorgir”, d’“exterioritzar-se” o, segons la fórmula del *Manifest del surrealisme*, de transcriure el “fonctionnement réel de la pensée”⁵¹⁵. Tenint en compte que es tracta de poetes, no és estrany que el “dir” sigui una de les seves preocupacions principals, ni que es trobi d'alguna forma en les traces del seu inconscient, quan, a més, aquesta temàtica es retroba, més o menys velada tant en la pràctica psicoanalítica⁵¹⁶ com en els somnis, en els símptomes, en què el cos (o l'esperit, o la psique) expressa la seva necessitat de “dir”.

Troblem, així, a *Alts forns*, múltiples referències a la paraula i a les seves construccions, com les històries i llegendes:

οι θρύλοι των σκοτεινότερων πόλεων⁵¹⁷

les llegendes de les ciutats més fosques

⁵¹⁴ BRETON, A., *Manifeste du surréalisme*, dins de BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 328.

⁵¹⁵ Ibidem.

⁵¹⁶ Cf. per exemple les paraules de Freud que reporta Hilda Doolittle com a dites pel Professor en una sessió de psicoanàlisi, amb èmfasi en l'expressió, en la necessitat d'explicar: “Mais pourquoi, demanda-t-il, vous désolerez-vous à propos de tout cela? Pourquoi pensez-vous que vous devez me le dire? Ces deux choses-là ne comptaient pas. Mais vous sentiez que vous vouliez le raconter à votre mère.” DOOLITTLE, H., *Pour l'amour de Freud*, préface d'É. Roudinesco, traduit de l'anglais par N. Casanova et par É. Ochs pour la correspondance entre H.D. et Bryher, des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2010, p. 74.

⁵¹⁷ EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p.17.

Η τρομερή ιστορία δεν τελείωσε⁵¹⁸

La terrible història no acabà.

Τότε διελύθη το κρυφό κρασί και βγήκε από την ιστορία του ένας ξανθότατος ελέφας⁵¹⁹

Aleshores es dissolgué el vi secret i sortí de la seva història un rossíssim elefant.

Són frases altament suggerents, aparegudes in medias res, com si fessin referència a alguna cosa ja sabuda però que no es diu. L'adjectiu “terrible”, per exemple, fa suposar un passat per a la “història” suggerida.

Sovint aquestes referències a la paraula apareixen entreteixides amb parts del cos, com aquí el pit:

στο κέλυφος της συστηματικής ανιστορήσεως του στήθους⁵²⁰

a la closca de la narració sistemàtica del pit.

ζωήρεψε το φέγγος του άσπλου στήθους της λέξι προς λέξι και σχεδόν διαγωνίως⁵²¹

revifà l'esclat del seu pit impecable paraula per paraula i gairebé en diagonal.

O fins i tot explícitament amb manifestacions de l'eros. Aquí, per exemple, el coit porta per associació als “amagatalls dels enamorats” i als “arbustos de les seves vocals”:

Το ρήγμα της φωνής προωθεί την πορεία του θρόμβου (...) και έτσι η βαθμιαία εξάπλωσις της συνουσίας μοιάζει με τα κρησφύγετα των ερωτευμένων που παραμένουν ενωμένοι και ως όρθιοι και ως ξαπλωμένοι μέσα στους πυκνούς θυσάνους των φωνηέντων τους.⁵²²

La fissura de la veu propulsa el curs del coàgul (...) i així l'expansió gradual del coit s'assembla als amagatalls dels enamorats que continuen units tant drets com estirats en els densos arbustos de les seves vocals.

La “veu” sofreix una “fissura”, mentre que els “enamorats” es troben lligats a les seves paraules, a les “vocals”.

També hi ha referències al somni, com aquesta que deixa entendre el somni com uns fulls a desxifrar o com les fulles d'algun vegetal (“fulls” i “fulles” es diuen amb la mateixa paraula en grec):

⁵¹⁸ op. cit., p. 18.

⁵¹⁹ op. cit., p. 58.

⁵²⁰ op. cit., p. 9.

⁵²¹ op. cit., p. 13.

⁵²² op. cit., p. 75.

Η πρώτη σειρά εξεφανίσθη. Στη θέση της ξεφύτρωσε μετά παρέλευσι τριανταδύο λεπτών το ίδιο όνειρό μας με μας κρυμμένους μέσ' στα γαλάζια φύλλα του.⁵²³

La primera línia desaparegué. Al seu lloc sorgí després del pas de trenta-dos minuts el mateix somni nostre amb nosaltres amagats en els seus fulls blaus/ en les seves fulles blaves.

El somni té “veu”, que, al seu torn, actua de forma clarament sensual:

Σαν θάλασσα που φιλεί το χέρι μιας δεσποινίδος πετάχτηκε η φωνή του ονείρου μας.⁵²⁴

Com una mar que besa la mà d'una donzella es llançà la veu del nostre somni.

I se'n pot evocar “l'origen”:

Στιγμιότυπα μας απέδειξαν την ορθότητα της πορείας μας προς τον προπύνητήν του ιδίου φαντάσματος της προελεύσεως των ονείρων και του καθενός κατοίκου της καρδιάς μιας παμπαλαιάς πόλης.⁵²⁵

Instantànies ens demostraren la justesa de la nostra ruta envers l'entrenador del propi fantasma de l'origen dels somnis i de cada habitant del cor d'una ciutat antiquíssima.

El que es diu i el que no es diu són una de les temàtiques principals i eixos constitutius de l'obra. El que probablement obsessiona més l'escriptor en aquell moment –el descobriment a què pot arribar a través de l'escriptura– apareix en l'escriptura mateixa. I en això coincideix amb *Les Champs magnétiques*, en què hi ha també múltiples referències a la llengua mateixa i a la creació poètica:

Des paroles passaient: c'était un vol triangulaire et furtif: il n'y avait donc plus rien à faire qu'à marcher sans but: les asiles d'aliénés sont peuplés de ces fragments de rêves qui conduisent les hommes devant un mur inexistant. Ophthalmies des jeunesses stériles. Les mots tombaient, entraînant tous nos élans dans leur chute.⁵²⁶

Comment ça se fait que je ne voie pas la fin de cette allée de peupliers? Il faut que la dame qui s'y engage sorte à peine de la fable pour qu'elle ose parler haut dans les grandes marées du vent. Je l'entends encore très bien, quand je pose l'oreille sur ma main comme un coquillage; elle va tourner dans le mois de juillet ou d'août.⁵²⁷

Per als surrealistes, el descobriment de l'inconscient correspon en els seus poemes al descobriment

⁵²³ op. cit., p. 19.

⁵²⁴ op. cit., p. 53.

⁵²⁵ op. cit., p. 71-72.

⁵²⁶ BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit., vol. I, p. 72.

⁵²⁷ op. cit., p. 60.

d'una veu i, a través d'ella, d'un llenguatge. Alhora, l'aparició de la paraula s'entretéixeix pertot amb la imatge de la dona i, sobretot en Embirikos, amb l'empremta del cos, l'eclosió del qual és tant important en la visió del seu imaginari i en l'evolució del poema-esdeveniment vers la poesia espermàtica. Són poemes d'amor, en tant que intenten dir en tot moment aquesta relació impossible i desitjada entre la paraula i la corporalitat. Així la trobem al primer poema d'*Alts forns*, titulat “Les vibracions de la corbata” («Οι δονήσεις του λαιμοδέτου»):

Η άμμος της είναι άπίστευτη. Χαρωπό το πρόσωπό της και το κάθε φύλλο της δεντροστοιχίας της καθηλωμένο. Πέρα από το στέαρ της κυπελλοφόρου αμάξης ο ουρανός της έγινε σαν μάτι μυρμηκίωντος κόμπου και χωρίς κόπο και χωρίς καπίστρι επανέρχεται μαζί μας ο ζυμωτής των μεμακρυσμένων φόνων. Ο κήπος φέρει τα ίχνη μας προς την δυτική παλάμη του εξογκωμένου δρόμου και κλαίει η μικρή θρυαλλίς ανέσπερα σκυμμένη σε πάγους μαρασμού σε πάγους μάταιους σε πάγους συσχετιζομένους με την άδικη συστολή του πανούργου καταπέλτη. Καμιά πομπή δεν αντηχεί και η λησμοσύνη που θρηνεί τα χτένια τα φαγωθέντα από τον πόντο διαρκεί σαν μια πλεκτάνη στο κέλυφος της συστηματικής ανιστορήσεως του στήθους.⁵²⁸

La sorra d'ella és increïble. Joiós el seu rostre i cada fulla de la seva filera d'arbres clavat. Més enllà del sagí de la carrossa cupulífera el seu cel esdevingué com un ull d'un nus formiguejant i sense esforç i sense regnes retorna amb nosaltres el pastador dels assassinats allunyats. El jardí porta les nostres empremtes cap al palmell occidental del camí inflat i plora la petita metxa inextingiblement ajupida en gels de marciment en gels vans en gels relacionats amb la injusta contracció de l'astuta catapulta. Cap processó no ressona i l'oblit que plany les pintes menjades pel mar dura tant com una intriga a la closca de la narració sistemàtica del pit.

Més curts que els de Breton i Soupault, la majoria de poemes embiriquians provoquen una sensació de condensació molt més gran, més quantitat d'elements, de transformacions i substitucions, i més quantitat d'adjectius i de combinacions inesperades en cada frase. Tot això pot donar un aspecte incompreensible o fins i tot, com exposa Vagenàs, un excés de manca de lògica que impediria l'emoció estètica⁵²⁹. Més enllà d'un fil lògic, que no és l'objectiu del poema, s'hi pot resseguir, en canvi, la suggestió eròtica que s'acumula en les associacions d'imatges. En aquest poema, l'erotisme es troba ja en el títol, en aquestes “Vibracions de la corbata”, “vibracions” tan característiques d'Embirikos, que fan eco a les contínues al·lusions eròtiques del recull⁵³⁰, i es desenvolupa en un seguit d'al·lusions al cos de la dona i a la paraula, que culminen en l'última frase: “το κέλυφος της συστηματικής ανιστορήσεως του στήθους” (“la closca de la narració sistemàtica del pit”), que es pot llegir com una conclusió del poema.

L'evocació de la dona s'imposa des de la primera línia, amb el pronom “της” (“d'ella”), sense

⁵²⁸ EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p. 9.

⁵²⁹ VAGENÁS, N., *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση (Per a una definició de la modernitat en la poesia)*, Stigmí, Atenes, 1984.

⁵³⁰ BOUCHARD, J., op. cit.

referent textual. Tant Embirikos com Engonópulos es refereixen a la dona molt sovint a través d'aquest simple possessiu, que en grec posseeix marca de gènere (el “της” grec equivaldria un “her” anglès i el “του” a un “his”). A “Les vibracions de la corbata”, l'acumulació d'aquest pronom i les transformacions dels objectes a què va associat entreteixeixen la imatge de la dona amb l'univers. L'objecte associat al primer “της” desconcerta: “la sorra”. L'immediatament següent, “la cara”, és el que ens indueix a pensar que es tracta d'una dona: “χαρωπό το πρόσωπό της” (“joios el seu rostre”). El que segueix torna a ser un element de la natura –“cada fulla de la seva filera d'arbres”, tot i que si no aparegués el mot “δεντροστοιχίας” podríem dubtar entre “fulls” i “fulles” a l'hora d'interpretar “φύλλα”. En la frase següent el pronom femení s'associa a “ουρανός” (“cel”), que es transforma, al seu torn, en el que sembla una part del cos, un “ull”, i que continuant la lectura, es transforma també immediatament en un altre objecte: és un “μάτι μυρμηκιώντος κόμπου” (“ull d'un nus formiguejant”). Els bellugueigs que evoca aquest darrer mot remetent al del títol i al dels continus moviments de l'obra d'Embirikos. A què es refereix l'“ull d'un nus” resta un enigma, obert a les associacions i interpretacions possibles dels lectors.

La successió d'objectes de la natura i de referències corporals associats a “ella” crea la imatge d'una fusió del seu cos i del món. L'erotisme “d'ella” s'estén al cel i a la terra. Alhora, l'evocació d'aquesta dona és minimalista: “ella” és un simple possessiu. És una absència, evocada per la metonímia del seu cos (la part pel tot) i els objectes.

En la resta del text, el pronom “της” desapareix. Continuen, però, les referències corporals, clarament amb “παλάμη” (“palmell”), i més indirectament a través de significants associats al cos, com l'eròtic “εξογκωμένου” (“inflat”), aquí aplicat paradoxalment al “δρόμο[ς]” (“camí”), o com els verbs “plorar” i “ajupir-se” amb “la petita metxa” com a agent. Les referències a la paraula, al seu torn, apareixen a la darrera frase: la processó que no “ηχεί” (“ressona”), l'oblit que “θρηνεί” (“plany”) –verb associat als cants fúnebres– i explícitament en “la narració sistemàtica del pit”.

El cos, la paraula i l'univers s'entrellacen així al llarg del text, en un joc d'amagar-se i mostrar-se. En resulta un text altament eròtic, dens i desconcertant.

L'expansió universal i la concentració d'elements en la imatge de la dona a *Alts forms* té el seu correlat en una desaparició, almenys des d'un punt de vista gramatical, d'un “jo” únic. La paraula “εγώ” no apareix enlloc i només tres textos tenen verbs en primera persona del singular

(“Πικραγκάθι”, “Τσόχα ριπιδιού” i “Κορυδαλλοί σφαζόμενοι μελιχίως”), en què, a més, el protagonisme és donat altre cop a la dona. Predominen els verbs en tercera persona, tot i que hi ha, també, molts verbs en primera persona del plural i alguns possessius “mas” (“de nosaltres”). La primera persona del plural no deixa de ser un “jo amplificat”⁵³¹, però d'alguna manera, a causa d'aquesta mateixa amplificació, ja disseminat⁵³². Així, en l'intent d'*Alts forns* de fer néixer un esdeveniment subjectiu, un esdeveniment psíquic, amb “objectivitat”, el “jo” desapareix per transformar-se en visions estrangeres.

Com en el somni, les imatges, per més estranyes que siguin per a la vida conscient, apareixen com a objectes absolutament definits, sense necessitat de definir-ne el context, fora del temps i l'espai⁵³³. L'intent de “dir”, de fer sorgir la paraula, s'exterioritza en aquestes imatges, en aquestes narracions sense context, *in medias res*. La subjectivitat es retroba en aquests objectes dispersos, sovint pertanyents a l'altre femení.

2.2.3. Dir i no dir: el conflicte i els mecanismes d'exteriorització

La successió i la fusió d'elements que apareixen a *Alts forns* creen la imatge d'un magma, una matèria en ebullició, en què conviuen tots els contraris. La seva presència simultània ha portat a identificar-hi conflictes, especialment el del món vell i el nou. La seva forma d'aparició, entreteixint-se, transformant-se, fusionant-se, en sembla que en denota un que no ha estat encara assenyalat: el d'arribar a “dir”, el de la paraula per arribar a la superfície, sota totes les formes, conegudes o desconegudes, per tal d'arribar a reconèixer-hi el desig.

Indicis d'aquest “exterioritzar” són verbs com “sentir”, “ressonar”, “dir” i afins, mots recurrents, que acompanyen els elements dispersos d' *Alts forns*. Ho són també la seva negació, així com tot el que fa referència ja no al fet de “dir” sinó al que roman sense ser dit. Com en aquests exemples:

⁵³¹ Segons la terminologia de Benveniste, tal com explica MAINGUENEAU, D., *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, París, 2010, p. 67.

⁵³² Tot al contrari que als poemes d'Engonópulos, plens del patiment del “jo”. El “je” també és minoritari als *Camps magnètics* (apareix sobretot al text “Saisons”), on hi ha igualment una preferència, tot i que menys marcada que en Embirikos, pel “nous” o “il”.

⁵³³ Cf. ARSENIU, E., *Η ρητορική της ουτοπίας. Μελέτες για τη μετάβαση στη νέα πρωτοπορία. Πέντε δοκίμια πάνω στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού (La retòrica de la utopia. Estudis sobre la transició a la nova avantguarda. Cinc assaigs sobre l'obra d'Andreas Embirikos)*, Ύpsilon/vivlia, Atenes, 2009.

παρά τα φαντάσματα της λησμοσύνης⁵³⁴

malgrat els fantasmes de l'oblit.

El que s'oblida desapareix, però sempre en queda alguna cosa, aquí els fantasmes.

Το πολύωρο όνειρο δεν ακούστηκε πια ποτέ. Φράγματα υψώθηκαν εκεί που έμεινε το πάθος άναυδο.⁵³⁵

Aquell somni de moltes hores no es tornà a sentir mai més. S'alçaren dics allà on la passió quedà atònita (literalment: “sense veu”).

Mentre que en grec els somnis es “veuen”, aquí es parla de “no sentir” els somnis, amb una referència clara a la paraula silenciada.

τα κύτταρα της ανείπωτης μάζης⁵³⁶

les cèl·lules de la massa inefable

Quina és aquesta massa “inefable”? Amb aquest misteri, hi ha aquí un intent d'arribar al límit del que ja no és dicible.

De vegades la referència al que queda sense dir –amagat, perdut o oblidat– ocupa tot el text. “Raïm d'hivern”, per exemple, és una de les primeres representacions de la “παιδίσκη” (“xiqueta”), però no se li dona ni aquest ni cap altre nom. Entenem que es parla d'ella pel pronom “tis” aplicat primer a un “amant” i després als seus tretze i catorze anys. Del personatge, no se'n parla directament, no se'n fa una descripció; en canvi, pren un lloc primordial la seva reacció davant de la pèrdua i del seu oblit:

Της πήραν τα παιχνίδια και τον εραστή της. Έσκυψε λοιπόν το κεφάλι και παρ'ολίγον να πεθάνη. Μα τα δεκατρία ριζικά της σαν τα δεκατέσσερά της χρόνια εσπάθισαν την φυγαλέα συμφορά. Κανείς δεν μίλησε. Κανείς δεν έτρεξε να την προστατεύσει κατά των υπερποντίων καρχαριών που την είχαν ήδη ματιάξει όπως ματιάξει η μύγα μια χώρα μαγεμένη. Κ'έτσι ξεχάστηκε ανηλεώς αυτή η ιστορία όπως συμβαίνει κάθε φορά που ξεχνιέται από τον δασοφύλακα το αστροπελέκι του στο δάσος.⁵³⁷

Li prengueren els jocs i l'amant. Ajupí doncs el cap i per poc no morí. Però els seus tretze anys radicals com els seus catorze partiren a cop d'espasa aquesta passatgera adversitat. Ningú no parlà. Ningú no corregué a protegir-la dels taurons d'ultramar que ja l'havien fetillada tal com una mosca fetilla un diamant en un país encantat. I així fou

⁵³⁴ EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p. 34.

⁵³⁵ op. cit., p. 56.

⁵³⁶ op. cit., p. 43.

⁵³⁷ op. cit., p. 39.

oblidada sens pietat aquesta història tal com succeeix cada vegada que oblida el guardabosc el seu llamp en la boscúria.

L'oblit és al centre del text. Gràcies a la paraula pot reparèixer. L'aventura de la noia és comparada al llamp oblidat al mig del bosc, un element natural que pot esclatar i cremar en qualsevol moment, igual que en les persones tot element que hagi estat “guardat” i “oblidat”. Malgrat l’hermetisme del poema, és difícil no relacionar-lo amb la formació psicoanalítica d’Embirikos i pensar com el que ha estat esborrat de la vida conscient roman inconscient, però sempre amb la possibilitat d’esclatar i ressorgir. És aquí que es troben els “paysages dangereux” de què parla Breton al *Manifest del surrealisme*. A *Alts Fornes* apareix ja, d’aquesta manera, el que guia tant la visió de la poesia com la de l’amor en Embirikos: la necessitat, tant en l’explosió de goig com en la pèrdua, de fer evident, descobrir, mostrar, fer sorgir.

2.2.4. La recuperació del material subjectiu

La visió de la poesia com a recuperació del que havia estat oblidat la conservà Embirikos durant tota la vida. En aquest sentit es pot llegir també la inscripció sobre l’aeròstat d’*Argo o vol d’aeròstat*: “Je reviens toujours”⁵³⁸. Encara que després d’*Alts forn*s Embirikos abandonés l’escriptura automàtica, va continuar la recerca per altres mitjans. La idea de recuperació del material subjectiu, conegut o desconegut, que es fa objectiu en el poema, reapareix en la conversa entre Embirikos i Elitis, gravada pel propi Embirikos i difosa al documental de Tasos Psaràs sobre el poeta:

Είμαι πάρα πολύ ευτυχής που προσετέθη και το στοιχείον των προσωπικών σου βιωμάτων μέσα στην ηχογράφηση και που συνυφαίνεται στην ηχογράφηση αυτό, όπως συνυφαίνεται μέσα στο ασυνείδητον κάθε ποιητού, όχι μόνο το μέρος που γνωρίζει από το παρελθόν του, αλλά και το μέρος που αγνοεί ή δεν ξέρει, συνειδητά του, ποιο είναι – υπάρχει όμως κι αυτό. Και ιδού που εν τέλει, ανθεί η ποίηση, όπως και στη φύση οι καρποί και τ’άνθη, χωρίς να ξέρουμε καλά-καλά ποιο είναι το πρότσεσ της μεταγίσεως από τα βιώματα εις την ποίηση, πράγμα όμως που, είτε το ξέρουμε πως γίνεται είτε το αγνοούμε τελείως, είναι αυτό-τούτο το ποίημα το υποκειμενικό, που καθίσταται εν τέλει αντικειμενικό μέσα στο έργο του ποιητή. Και είμαι πολύ ευτυχής που βάλαμε και την πλευρά αυτή ολοκληρώνοντας έτσι κάτι το οποίον δίνει μεγαλύτερη σημασία, βαρύτητα και γεύση στην σημερινή μας κουβέντα.⁵³⁹

Em fa molt feliç que s'hagi afegit l'element de les teves vivències personals a la gravació i que això s'entretreixi en

⁵³⁸ EMBIRIKOS, A., *Τα χαϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων (Els amulets de l'amor i de les armes)*, introducció i edició de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2013, p. 77.

⁵³⁹ Fragment citat per SIGALAS, S., “Fenomenologia de l'amor d'Andreas Embirikos”, op. cit.

la gravació, tal com s'ententeix en l'inconscient de cada poeta no només la part que coneix del seu passat, sinó la part que ignora o que no sap, conscientment, quina és –i tanmateix existeix. I vet aquí que finalment floreix la poesia, com en la natura els fruits i les flors, sense que sapiguem ben bé quin és el *procés* del transfusió de les vivències a la poesia, cosa que, tanmateix, tant si sabem com s'esdevé com si ho ignorem completament, és això aquest poema subjectiu que esdevé finalment objectiu en l'obra del poeta. I em fa molt feliç que hàgim afegit aquest vessant per completar així una cosa que dona més importància, gravetat i gust a la nostra conversa d'avui.

Embirikos parla d'un “procés de transfusió”, el qual podem conèixer o ignorar. El seu objectiu sembla ser des de bon principi investigar-lo i investigar, igualment, els obstacles que s'hi interposen. Segons Lacan revisitant Freud, l'inconscient es manifesta en les seves “formacions”: els lapsus, els acudits, els somnis. Els somnis, un dels camins pel que l'inconscient pot esdevenir conscient, són manifestacions del desig, transformats per mitjà dels mecanismes de desplaçament i de condensació per tal d'evitar la censura. Però, de fet, la censura mateixa és també inconscient –la censura inconscient no coincideix amb la censura moral o lògica–, igual que altres procediments que treballen per transformar l'exteriorització de l'inconscient, com la transferència o les resistències. Precisament treballant sobre aquests mecanismes és com l'Embirikos psicoanalista intentava fer conscients els conflictes psíquics dels seus pacients:

Nous les faisons revivre avec nous leurs conflits d'une façon à la fin consciente, dans la situation analytique (...) en utilisant ce que je vous ai déjà décrit, c'est-à-dire le transfert. C'est à travers le transfert que nous rendons conscients les éléments inconscients de nos malades, en accomplissant ce travail par les répercussions affectives de nos élaborations interprétatives, et non pas par une espèce de cathéchisme adressé à l'intellect de nos malades. Vous vous rappelez de ce phénomène que nous avons nommé les résistances.⁵⁴⁰

El treball en l'anàlisi del jo (“moi”) i de les resistències és el que propugnava la psicoanàlisi clàssica, com la de la Société Psychanalytique de Paris, d'on provenien els coneixements i pràctiques d'Embirikos. “Fer conscient” pot equivaldre al seu “exterioritzar” en la seva teoria literària. La qüestió sembla ser fer reviure els conflictes, a través de la transferència, a través de les “repercussions afectives” de les “elaboracions interpretatives”. En l'anàlisi, s'“exterioritza” l'inconscient per processos afectius.

Aquí Embirikos parla de “fer reviure els conflictes d'una forma finalment conscient”. Però, de fet, tota l'obra d'Embirikos sembla exterioritzar moments de tensió, en què traspua la manifestació del desig. Hi ha els moments de dilema en què els personatges es veuen abocats a travessar un obstacle psíquic per arribar a dir “sí”, i hi ha també les contradiccions afectives, com les de Mc Gregor al

⁵⁴⁰ EMBIRIKOS, A., *Un cas de neurosi obsessiva...*, op. cit., p. 196.

Gran Oriental, que fan retornar sentiments i imatges reprimits que porten a nous descobriments sobre el propi psiquisme i sobre la realitat. Fins i tot la lluita entre el món antic i la ciutat nova⁵⁴¹ es pot considerar un reflex d'aquestes tensions. Embirikos intenta posar al descobert el desig, però el que és més interessant és que també n'intenta posar al descobert els mecanismes tant d'exteriorització com de repressió, com “s'alçaren els dics allà on la passió quedà sense veu”⁵⁴².

Embirikos fa pouar del reprimit el naixement dels poemes surrealistes. Així, a la “Conversa a Tessalònica” diu:

Στα χρόνια εκείνα, σύμφωνα με την πρώτη, την Επαναστατική συνταγή του υπερρεαλισμού, ήτο αρκετόν να συγκεντρωθεί κανείς λιγάκι, ν' αποσπασθεί η προσοχή του από τα πέριξ, το περιβάλλον το οιονδήποτε της στιγμής, να συγκεντρωθεί εις τον εαυτόν του και ν' αφήσει το χέρι του να τρέχει εις το χαρτί, χωρίς κανέναν έλεγχο αισθητικόν, ηθικόν ή λογικόν, Αυτά ήταν τα πρώτα έργα των υπερρεαλιστών. Εντεύθεν το ακατανόητον των πρώτων-πρώτων μάλιστα κειμένων και ποιημάτων · (κειμένα τα ονομάζαν). Σιγά-σιγά όμως διεμορφώθη όχι μια σχολή, προσέξτε, αλλά μια *εξοικείωσις* με τον υπερρεαλισμό τέτοια και μια *αφομοίωσις* αυτού που -εν συντομία, εν μικροσκοπική συντομία μόνον σας εξηγώ τώρα- εξέφραζε η αυτόματος γραφή. Και δεν περιορίσθη μόνον, ο υπερρεαλιστής, εις το να γράφει αυτόματα αλλά και να *ζει* κατά κάποιον τρόπον διαφορετικόν. Δηλαδή αφήνων περισσότερον, ευρύτερον, πεδίον εις ό,τι εκ βαθέων προέρχεται από κάθε άνθρωπον, αλλά και **αποθείται**. Από την **αποθήκη αυτήν των αποθημένων** ανεπήδησαν αυτοί οι πίδακες, τα ποιήματα τα υπερρεαλιστικά, τα οποία εξένισαν πάρα πολλούς στην αρχή και εγοήτευσαν πολύ περισσότερους αργότερα. Θα μου πείτε: “Μα καλά, δεν υπήρχαν μεγάλοι ποιηταί;” *Βεβαίως* υπήρχαν μεγάλοι και τεράστιοι ποιηταί, πριν. Υπάρχει όμως μια διαφορά. Παν ό, τι εγράφη προ τού υπερρεαλισμού είναι κατά κάποιον τρόπον αποσυνδεδεμένο από την κοινήν εκείνων **ετερικόν δύναμιν** εις όλους μας που όχι μας ωθεί αλλά μας παρωθεί και δημιουργεί τις ενορμήσεις κι όχι μόνο τις λογικές αποφάσεις, εκείνο το οποίον είχε καταστρατηγήσει η *λογική* μας και ακόμη και επί της εποχής των ρομαντικών, τω πιο λυσσαλέων, ήτο εν **αποθήσει**, το στοιχείον το οποίον με τον υπερρεαλισμό έφθασε στην **επιφάνεια**.⁵⁴³

En aquell temps, d'acord amb la primera, la Revolucionària recepta del surrealisme, n'hi havia prou de concentrar-se una mica, apartar l'atenció del que ens rodeja, del que tenim al voltant en qualsevol moment, concentrar-se en si mateix i deixar córrer la mà sobre el paper, sense cap control estètic, moral o de la raó. Aquestes foren les primeres obres dels surrealistes. D'aquí el caràcter incompreensible dels primers primers textos i poemes. (“Textos”, els anomenaven.) A poc a poc es va formar no una escola, atenció, sinó una *familiaritat* amb el surrealisme i una *assimilació* del que –breument, molt breument us ho explico ara– expressava l'escriptura automàtica. I no es va limitar, només, el surrealista, a escriure de forma automàtica sinó que *vivia* d'una certa manera diferent. És a dir, deixant més camp, més ample, al que, en el fons, prové de cada persona, però és **reprimit**. D'aquest reservori del **que ha estat reprimit** sorgiren aquests sortidors, els poemes surrealistes, que estranyaren a molts al principi i captivaren a molts més després. Em direu: “Sí, però, no hi havia grans poetes?” *És clar* que hi havia grans i immensos poetes, abans. Tot el que s'escrigué abans del surrealisme està, d'alguna manera, deslligat de la seva **força** comuna **altra** en tots nosaltres que no només ens empeny sinó que ens “sobreempeny” i crea els impulsos i no només les decisions racionals, allò que ha infringit la nostra raó i que, fins i tot en l'època dels romàntics, dels més romàntics, es trobava **reprimit**, l'element que amb el surrealisme va arribar a la **superfície**.

Embirikos lliga a la seva teoria poètica el procés que fa sorgir a la “superfície” el que ha estat reprimit. Aquesta explicació, tot i que en parteix, és diferent de la de la veu de Breton i la “dictée de

⁵⁴¹ Vide GIATROMANOLAKIS, G., op. cit., i VOUTOURÍS, P., op. cit..

⁵⁴² EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p. 56. Vide supra.

⁵⁴³ EMBIRIKOS, A., “Conversa a Tessalònica”, op. cit., p. 632. Les itàliques es troben en la transcripció. La negreta és meva.

la pensée”. El “pensament” és substituït pel “reservori” del “que ha estat reprimat”, del qual “sorgeixen” com “sortidors” –imatge recurrent dels seus poemes que es relaciona tant amb el sorgiment de la paraula com el de l'esperma. Igualment, la idea de reservori també apareix sovint en la seva obra, sobretot en *El Gran Oriental*, en què els personatges intenten emmagatzemar imatges eròtiques. Aquí, però, té un contingut desconegut. Embirikos ho lliga de seguida, per comparació a contrari amb els poetes anteriors, amb una força que correspon claríssimament a l'inconscient i que ell anomena, “κοινή” (“comuna”) i “ετερικήν” (“altra”, en el sentit de la diferència).

La paraula “ετερικήν”, tal com està transcrita és probablement una creació embiriquina, a partir de l'adjectiu “έτερος”, ja que “ετερικήν” no és al diccionari. Seria un “altre” com a diferent, com el que m'és estranger, per contrast amb la paraula “άλλος”, “altre” amb el sentit d'un individu diferenciat. Amb aquesta creació lèxica, sembla que vulgui subratllar que aquesta força és “altra”, estranya envers un mateix, aliena a la voluntat de la persona sobre la qual actua. Així, amb “ετερικήν” Embirikos estaria manifestant el caràcter estranger de la pròpia veu interior. La mateixa veu de l'alteritat portaria a la creació d'una paraula “altra”, diferent del que ens és conegut.

Aquesta “força” té un funcionament independent de la voluntat: no només ens “ωθει” (“empeny”/ “impulsa”), sinó que ens “παρωθει”. Aquests dos verbs podrien semblar intercanviables, però en realitat són l'arrel i el derivat: el verb ωθώ (“empènyer”) i el seu propi compost παρωθώ, en què la inclusió del prefix “παρά-” pot marcar, entre altres coses, una desviació, un excés. El prefix “para-” es retroba també en “παρόρμησις”, paraula que utilitza aquí Embirikos per parlar dels impulsos, que es podria traduir també per “rampell”, tenint en compte el seu caràcter sobtat i inexplicable. El verb “ωθώ”, d'altra banda, forma part del compost “απωθώ” (“reprimir”) en què el prefix “apo-” fa significar al verb “empenyo lluny de mi”, literalment “expulso”. En aquest cas, seria un “expulsar” interiorment, perquè l'“expulsat” passa a formar part del reservori que serà “impulsat” a la “superfície”.

L'inconscient, aquest “altre”, guia el poeta, doncs, segons deixa ben clar Embirikos, en la vida i en la poesia.

Aquestes declaracions daten de 1971, data molt posterior al *Manifest* de Breton de 1924, però en realitat, aquest procés ja es troba implícit en la teoria de l'exteriorització i en la necessitat

d'investigar els mecanismes dels somnis, tal com s'expressa a “Amur-Amur”. Cal tenir en compte, a més, que aquestes reflexions de l'escriptor són alhora les reflexions d'ell mateix com a lector. Es poden llegir com una reflexió crítica molt posterior, seguint el mateix procediment de retroactivitat creativa i crítica inherent al surrealisme, pel qual la descoberta de la paraula porta a la reflexió sobre nous mecanismes que porten, altra vegada, a noves investigacions de l'inconscient.

En tot cas, la necessitat d'exteriorització que acabem de resseguir en *Alts forns* i la voluntat de fer aparèixer el reprimat semblen estar entrelligats ja en el mateix recull. En un dels poemes-divisa del recull, “Roses a la finestra”, al costat de les crides vitals de l'autor, apareix també el costat fosc, “delictuós”, el que se suposa que hauria de quedar amagat i s'exposa en aquesta exteriorització:

Σκοπός της ζωής μας δεν είναι η χαμέρπεια. Υπάρχουν απειράκις ωραιότερα πράγματα και απ' αυτήν την αγαλματώδη παρουσία του περασμένου έπους. Σκοπός της ζωής μας είναι η αγάπη. Σκοπός της ζωής είναι η ατελεύτετη μάζα μας. Σκοπός της ζωής είναι η λυσιτελής παραδοχή της ζωής μας και της κάθε μας ευχής εν παντί τόπω εις πάσαν στιγμήν εις κάθε ένθερμην αναμόγλευσιν των υπάρχόντων. Σκοπός της ζωής είναι το σεσημασμένον δέρας της υπάρξεώς μας.⁵⁴⁴

L'objectiu de la nostra vida no és la mesquinesa. Hi ha coses infinitament més belles que aquesta presència com d'estàtua de l'epopeia passada. L'objectiu de la nostra vida és l'amor. L'objectiu de la nostra vida és la nostra massa interminable. L'objectiu de la nostra vida és l'acceptació eficaç de la nostra vida i de cadascun dels nostres desitjos en tot lloc en tot moment en cada càlida posada en evidència de totes les existències. L'objectiu de la nostra vida és el velló delictuós de la nostra existència.

A més de l'adjectiu “delictuós”, que es pot relacionar fàcilment tant amb el que la societat com el jo censuren, cal remarcar el substantiu “αναμόγλευσι” (traduït com a “posada en evidència”) que s'utilitza normalment per designar l'acte de “portar a la superfície un tema oblidat, sovint desagradable o polèmic”⁵⁴⁵. “L'objectiu de la nostra vida” és doncs l'amor, l'“agapi” i “l'acceptació dels desitjos”, que s'explica després per la “posada en evidència” i pel “velló delictuós”. Aquests termes perden aquí el seu valor negatiu, són inclosos, igual que l'amor, en la necessitat d'alliberació.

⁵⁴⁴ EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p.50.

⁵⁴⁵ BABINIOTIS, G., op. cit., entrada corresponent.

2.2.5. El sorgiment de la “katharevusa”: l'Altre

Aquesta lluita per “arribar a dir” passa indefugiblement per l’“instrument” del poeta, la llengua. El seu caràcter més visible en Embirikos és l'ús de formes mixtes, interpretat com un pas enrere, fins i tot reaccionari pel públic dels anys 30 i que és encara un camp d'interpretació per als estudiosos contemporanis. Com assenyala Guy Saunier, els textos d'Embirikos segueixen bàsicament la sintaxi de la llengua demòtica, però hi ha moltes paraules cultes, desuetes en demòtic, i algunes que apareixen segons la morfologia pròpia de la “katharevusa”⁵⁴⁶. Comparant-ho, de nou, amb el surrealisme francès, caldria assenyalar que tot i que en francès no existeix un equivalent de la “katharevusa” ni per tant tampoc de la “llengua mixta”, també Breton fa servir una llengua extremament culta i fins i tot arcaïtzant. Hi ha un meravellament per la llengua com a objecte, pels seus poders retòrics i pel valor insòlit o inesperat dels significants, en el conjunt dels quals els que tenen una aparença més antiga prenen un valor nou. Aquest meravellament existeix també en Embirikos. Probablement és buscat en les obres que l'autor va reescriure i recopiar reiteradament, com *El Gran Oriental*. A *Alts forns*, però, si creiem les afirmacions de l'autor, al xoc que va provocar als crítics grecs aquesta llengua, cal sumar, el que produí també al seu autor.

En efecte, segons els escrits del propi Embirikos, l'aparició de la llengua mixta, i sobretot de la dosi de katharevusa que conté, no és fruit d'un treball meditat i previst per l'autor, sinó una aparició inesperada, una emergència de l'altre en la pròpia paraula.

Tal com veiem a les cartes a la seva mare i el seu germà, fins al 1935 (any de publicació d'*Alts forns*) Embirikos s'havia esforçat a escriure els seus textos privats o poètics en llengua demòtica⁵⁴⁷. I tal com es desprèn del seu testimoniatge en la “Conversa amb els estudiants de Tessalònica”, l'emergència “a la superfície” de formes de la llengua pura en els seus propis escrits va arribar com quelcom d'inesperat per a si mateix. Davant la pregunta si la seva opció lingüística no està en contradicció amb la seva escriptura, Embirikos respon:

Το αντίθετο, το αντίθετο. Εγώ εξεπαιδευθή στην καθαρεύουσα. Τα εκφραστικά μου μέσα στη δημοτική ήσαν ακαδημαϊκά, ψεύτικα. Τα΄μαθα. Έγραφα ως δημοτικιστής ώσπου έφθασα στον υπερρεαλισμό. (...) Τα ποιήματά μου τα πρώτα, τα προϋπερρεαλιστικά, τα οποία απεκύρηξα (ήσαν λίγα άλλωστε) ήσαν στη δημοτική, σε βαθμό που μου έλεγαν φίλοι μου, της ηλικίας μου τότε, παιδιά ήμαστε, “Αντρέα, καλά δημοτικιστής – κι εγώ είμαι. Προσβάλλουν το αυτί. Βάρβαρος γίνεσαι όταν μιλάς έτσι”(…) όταν λοιπόν έφθασα με το καλό στον υπερρεαλισμό, και εφήρμοσα

⁵⁴⁶ SAUNIER, G., op. cit.

⁵⁴⁷ Cf. EMBIRIKOS, A., *Cartes al pare, al seu germà Marakis i a la mare [1921-1935]*, op. cit.

την μέθοδο της αυτομάτου γραφής, τι νομίζετε ότι συνέβη; Εγώ δεν ήξερα δημοτική, εννοώ “με τα γράμματα” όπως λέμε, ήξερα δημοτική επειδή ήτο η λαλιά του τόπου μου και την άκουγα αλλά η παιδεία μου έγινε εξ ολοκλήρου στην καθαρεύουσα και έτσι ήρθαν στην επιφάνεια αυτά που είχα αφομοιώσει. Φυσικότητα. Αλίμονο αν εγώ στεκόμουν να διορθώσω επί το δημοτικότερον μια φράση. Καταστροφή στο ποίημα και ζημιά στην πνευματική προσωπικότητα, την οιαδήποτε έχει ο καθείς φυσικά. Μάσκα. **Το άλλο ήτο η αλήθειά μου.**⁵⁴⁸

Al contrari, al contrari. Jo em vaig educar en katharevusa. Els meus mitjans d'expressió en demòtic eren acadèmics, falsos. Els havia après. Escrivia com un demoticista fins que vaig arribar al surrealisme. (...) Els meus primers poemes, els presurrealistes, que després vaig repudiar (eren pocs, de totes maneres) estaven en demòtic, en un grau tan alt que em deien els meus amics, de la meua edat llavors, érem nens: “Andrea, d'acord que siguis demoticista -jo també ho sóc. Ofenen l'orella. Et tornes bàrbar quan parles així.” (...) Així, quan finalment vaig arribar al surrealisme, i vaig aplicar el mètode de l'escriptura automàtica, què creieu que va passar? Jo no sabia demòtic, vull dir que no “l'havia estudiat”, tal com diuen, sabia demòtic perquè era el parlar del meu lloc d'origen i el sentia, però *la meua educació* va ser completament en katharevusa i, així, va sortir a la superfície el que havia assimilat. Amb tota naturalitat. Ai de mi si em posava a corregir per fer més demòtica una frase. Un desastre per al poema i un perjudici en la personalitat espiritual, la que tingui cadascú, és clar. **L'altre era la meua veritat.**

El surrealisme i l'alliberació que suposa el porten a aquestes formes que l'època, i l'estudiant que va formular la pregunta, relacionava a formes de repressió, cosa que va resultar desconcertant per a si mateix.

Va ser, doncs, una sorpresa per a si mateix veure com malgrat l'esforç i la voluntat de ser demoticista, en el moment de deixar córrer la ploma sorgia l'“altre”, el que havia après i assimilat de petit, no en el moment que havia decidit ser escriptor. No s'ha remarcat prou encara la importància que el mateix Embirikos anomeni “το άλλο” (“l'altre”), la katharevusa. És una manera d'expressar, potser també sense voler-ho, tota la dimensió de l'alteritat que es troba en la pròpia veu. La “veu que continua salmejant a la vigília de la mort i per sobre les tempestes” apareix com a veu del gran l'Altre, figura de l'inconscient en Lacan. Essent l'escola en katharevusa, el que és “fals” és el demòtic. La katharevusa ve d'un Altre més antic i mestre de la “seua veritat”. El demòtic és el que voldria ser racionalment; l'escriptura automàtica li demostra que aquesta voluntat és inútil.

La reacció d'Embirikos davant del sorgiment d'aquesta veu torna a posar en joc, com en les seves reflexions sobre “το απωθημένο” (“el reprimat”) i la “ετερικὴν δύναμιν” (“la força altra”) de la mateixa “Conversa a Tessalònica”, un conflicte entre el que es proposa la voluntat i el que “sorgeix” quan afluixa el control racional. Aquest contrast torna a aparèixer en elaboracions literàries, com la definició de l'inconscient per boca del personatge de Neoptòlem, pacient d'un hospital psiquiàtric:

⁵⁴⁸ EMBIRIKOS, A., “Conversa a Tessalònica”, op. cit., p. 638-639. El subratllat està en el text original. La negreta és meua.

Ο άνθρωπος είναι το μεγαλύτερο μυστήριο στον κόσμο. Την μια μέρα μοιάζει με πηλόν, εις τον οποίον η θέλησίς του πλάθει ό,τι θέλει· την άλλη μέρα μοιάζει πάλι με πηλόν, εις τον οποίον όμως, ουχί η θέλησίς του, αλλά το χαίνον, το άπατον και αβυσσαλέον ασυνειδητόν του εξουσιάζει απολύτως και δίδει αυτό έκφρασιν και μορφήν στον άνθρωπο, και τον αναγκάζει να κάνει τούτο ή εκείνο, χωρίς να παίρνει αυτός χαμπάρι.⁵⁴⁹

L'ésser humà és el misteri més gran que hi ha en el món. Un dia s'assembla a l'argila, sobre la qual la seva voluntat afaixona el que vol; el dia següent, s'assembla altre cop a l'argila sobre la qual, però, no és la seva voluntat, sinó el seu inconscient entreobert, insondable i abismal, qui exerceix el seu poder i qui dona expressió i forma a l'home, i l'obliga a fer això o allò, sense que ell se n'adoni.

L'adjectiu que acompanya l'"inconscient" en el discurs de Neoptòlem és "χαίνον", de la mateixa arrel que "caos", que etimològicament no vol dir "desordre", sinó "tall", "obertura", "badadura". Embirikos vol reafirmar aquesta relació amb el caos antic a través dels altres adjectius que segueixen ("άπατον και αβυσσαλέον", "insondable i abismal"). "Χαίνον" s'utilitza, a més, en grec modern per parlar de la "ferida oberta": "χαίνουσα πληγή" significa, tant en sentit literal com figurat, "ferida oberta, trauma que no s'ha tancat". L'inconscient es relaciona doncs amb un tall i una obertura infinita, intancable i, com a ferida, dolorosa. El mateix adjectiu l'utilitza, però, també Embirikos per designar l'obertura de la vagina, sobretot en els moments de més dilatació⁵⁵⁰.

L'inconscient i la llengua que sorgeix de l'escriptura automàtica tenen en comú el fet d'actuar més enllà de la "voluntat". Apareixen com un Altre que governa i forma l'home, independentment de la seva consciència. A *Alts forns* la llengua constitueix el discurs d'un altre que s'introdueix en el discurs. És una mostra clara de dialogisme, en el sentit més bakhtinià de la presència de veus reportades –volgudament o no– en un discurs. Aquí es tracta de la presència d'una veu estrangera i inesperada, intrusa. I aquesta és justament la sorpresa per al propi escriptor de l'escriptura automàtica: fer sorgir el que la voluntat conscient no hauria fet sorgir. És ben bé el discurs de l'Altre (tal com és el discurs de l'inconscient segons la definició lacaniana) que s'introdueix en el discurs

⁵⁴⁹ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 156. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 121.

⁵⁵⁰ Sense deixar de fer referència a la ferida, així descriu Aimilios Bertier, personatge d'*El Gran Oriental*, la vulva en ple goig i en espera del penis: "ως από πλήγμα θεϊκού πελέκεως σχηματισθείσα, θα διεκρίνετο καθαρώτατα, σαν στόμα κάθετον που εξαισίως γελά (γελά και δείχνει εν μέρει την υγράν κοιλότητά του, τον ουρανίσκον και την γλώσσαν) έκπαγλος, ερυθροτάτη και πάρα πολύ από την καύλαν ανοικτή, με ορατάς τας εν ευρεία διαστάσει τελούσας ωσαύτως νύμφας, και εξωγκωμένην τρομερά την κλειτορίδα της, θα διεκρίνετο καθαρώτατα, **χαίνουσα, χαίνουσα** εις διάπυρον προσδοκίαν ψωλής, του θεσπεσίου μουνιού της νεάνιδος η νοσταλγός ερωτική οπή..." ("Com si l'hagués format un cop de destràl divina, es distingiria amb tota claredat, com una boca vertical que riu exquisidament (riu i mostra en part la seva cavitat humida, el paladar i la llengua), enlluernadora, vermellíssima i a causa de la calentura molt molt obert, amb els llavis en àmplia dilatació, i amb el clitoris terriblement inflat, es distingiria amb tota claredat, **obrint-se, obrint-se** en l'espera fervent d'una verga, l'orifici eròtic i nostàlgic del cony de la jove.") EMBIRIKOS, A. *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 6, p. 25. El subratllat és meu. Cf. la reflexió de Deveureux, sobre la relació entre la vulva i la ferida en la Grècia clàssica, sobre "le lien particulier que les anciens établissaient entre le sang des menstrues et celui provenant des blessures. En effet, dans beaucoup de cultures, c'est une blessure qui est à l'origine de la vulve -fait que son saignement périodique ne cesse de rappeler". DEVEUREUX, G., op. cit., p. 65.

del subjecte, que el conforma.

2.2.6. Llenguatge d'alliberació vs llenguatge de repressió?

Embirikos, en identificar aquesta presència “altra” irrefrenable que sorgeix de l'interior amb la llengua de l'educació, d'un dels òrgans de repressió de l'estat, duu a terme un acte altament subversiu. La pregunta dels estudiants de Tessalònica traeix la convicció dels grecs que identifiquen el “demòtic” amb el progrés i la llibertat, i la “katharevusa” amb el passat i la repressió. Més enllà de la convencionalitat d'aquesta identificació, el que fa Embirikos és, per justificar la seva opció, afegir-hi paradoxalment encara aquesta altra repressió que és l'escola.

El seu recorregut cap a l'alliberació s'inicia, doncs, amb la llengua de la repressió de l'autoritat. Embirikos fa servir la llengua d'allò que nega, però no per repetir-ne el contingut. A les obres posteriors, recrea volgudament l'estranyesa de la llengua, un meravellament davant de l'insòlit i en reprèn la força emocional i performativa. A *Alts forns* Embirikos cedeix el pas a les veus que conformen la seva terra interior. Els discursos que van associats a aquestes veus hi apareixen doncs reintegrant en el si de la seva obra revolucionària igualment tot el valor performatiu del camp de què provenen. I aquí hi caben l'incipient llenguatge religiós, la katharevusa pròpia de les obres científiques i les periodístiques –que remetent a un discurs que es presenta amb estatut de veritat, en tant que vehiculadores, respectivament, de coneixement o de notícies acceptades com a “realitat”. S'ha assenyalat també una certa presència de llenguatge polític⁵⁵¹ i les imatges pròpies del món de la indústria i la mecànica, pròpies de les avantguardes, i també de l'estudi del psiquisme⁵⁵². El mateix títol, *Ypsikaminos (Alts forns)*, recull aquests dos mons, pels quals ha passat també la vivència de l'autor: el món de la indústria –el pare d'Embirikos tenia el projecte, que finalment no va dur a terme, d'iniciar la instal·lació de la primera foneria amb aquesta tecnologia a Grècia⁵⁵³– amb els alts forns i el de la psicoanàlisi, amb la paronomàsia inclosa en el significat de “psykh-”.

A tot això caldria afegir encara l'aparició, a través d'al·lusions disperses i combinat amb altres

⁵⁵¹ GIATROMANOLAKIS, G. op. cit., p. 73, l'assenyala i el relaciona amb la utopia posterior d'Embirikos.

⁵⁵² Com algunes metàfores de Freud i/o de Hesnard, el llibre que va fer descobrir la psicoanàlisi a Breton.

⁵⁵³ POLEMIS, D., “Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος” (“Andreas Embirikos i Andros”), al volum col·lectiu *Μνήμη Ανδρέα Εμπειρικού. Εκδηλώσεις στην Άνδρο (10-11.8.1985) για τα δέκα χρόνια από το θάνατό του (Record d'Andreas Embirikos. Manifestacions a Andros (10-11.8.1985) als deu anys de la seva mort)*, Ύpsilon, Atenes, 1987, p. 20.

imatges, d'un altre camp que no ha estat gaire explorat fins ara per la crítica i que té gran importància en el discurs de l'autoritat. És el camp del dret i la llei, la terminologia jurídica que apareix per aquí i per allà tot al llarg dels textos d'*Alts forns*. Mandó Aravantinou l'inclouïa en les fonts del llenguatge embiriquià en el seu article “Andreas Embirikos: travessa de llengües i cultures”:

Η γλώσσα-φορέας του Εμπειρικού αντλεί τη δυναμική της απ' τις εφημερίδες, από νομικά κείμενα, από επιστημονικά συγγράμματα, και κυρίως απ' τη διακίνηση έντονων στοιχείων της δημοτικής, που δρουν σαν καταλύτες.⁵⁵⁴

La llengua-portadora d'Embirikos poa la seva dinàmica dels diaris, dels textos jurídics, dels escrits científics, i sobretot del tràfic amb força elements del demòtic, que actuen com a catalitzadors.

Entre aquests elements extrets probablement de “textos jurídics”, teníem, per exemple, al ja citat “Roses a la finestra”, l'adjectiu “σεσημασμένον” aplicat a “δέρας” (“velló delictuós”). Remet al camp jurídic pel sentit i també per la forma katharevusiana, amb la desinència en “-n” i la reduplicació. I no es tracta d'una presència aïllada. Al segon text del recull, “Completar un vapor de càrrega”, tenim per exemple “un jutjat jurat” i “els guardians de la llei”, amb un paper destacat en una mena de relat o mite etiològic:

Σαν τα νερά ενός ορκωτού δικαστηρίου ταραχτηκε η γαλήνη των ματιών της αλλά το ανάβλεμμά της κατίσχυσε εν τέλει και πέταξε στην αιθρία του θολωτού της ονείρου όπως πετά μια μυίγα από τη μύτη ενός κοιμωμένου παιδιού στην τύρβη μια πολύφωτης σιγής. Τότε οι τηρηταί των νόμων συνέλθοντες απεφάσισαν να σκοτώσουν την σιγή μια για πάντα και να στήσουν ακριβώς στο ίδιο σημείο το άγαλμα της γαλήνης των ματιών της γιατί η νέα γυναίκα κρατούσε στα χέρια της το ανάβλεμμα της σαν θαυματουργό φίδι.⁵⁵⁵

Com les aigües d'un jutjat jurat s'agità la calma dels seus ulls però el retorn de la seva vista dominà a la fi i volà en la bonança del seu somni en forma de volta tal com vola una mosca del nas d'un nen adormit en el tumult d'un silenci de moltes llums. Aleshores els guardians de les lleis tornant en si decidiren matar el silenci d'una vegada per sempre i alçar exactament al mateix indret l'estàtua de la calma dels seus ulls perquè la dona jove tenia a les mans el retorn de la seva vista com una serp miraculosa.

El “jutjat” apareix al començament del text, en la unitat “σαν τα νερά ενός ορκωτού δικαστηρίου”. Les aigües associades a un “jutjat” adjectivat, a més, per “jurit”, no pot sinó crear estranyesa. La continuació de la lectura torna la imatge més clara, en arribar al primer terme de la comparació, “la calma dels seus ulls”, que el lector pot fàcilment imaginar com es trenca com aigües agitadaes. El

⁵⁵⁴ ARAVANTINOÚ, M., “Ανδρέας Εμπειρικός: διάπλους γλώσσας και πολιτισμών” (“Andreas Embirikos: travessa de llengua i cultures”), *Deltio Etairias Spoudon Neoellinikou Politismou kai Genikis Paideias*, 5, 12/1981, p. 72.

⁵⁵⁵ EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p.10.

llenguatge jurídic s'entrellaça així amb l'eròtic i dóna una força inusitada a la imatge d'uns ulls plorosos.

La paraula que es refereix als “*guardians de la llei*”, és a dir, “*τηρηταί των νόμων*” és una paraula antiga i katharevúsiana, que apareix aquí, molt conseqüentment, amb el morfema plural propi d'aquesta variant -ai (en lloc del demòtic -es). Aquests personatges tenen un paper ambivalent: la seva qualitat de conservadors d'un estat establert seria, en principi quelcom de negatiu per a l'alliberador i revolucionari, però en realitat són ells qui decideixen la mort del silenci –que remet, a contrari, al sorgiment de la paraula, objectiu del llibre i de l'escriptura automàtica–, i l'alçament de l'estàtua que es relaciona amb la dona i el silenci. La successió temporal del relat podria suggerir un canvi d'estat. L'entrellaçament dels seus elements, en canvi, la continuïtat del passat en el present.

En tot el llibre segueixen apareixent referències a crims (sobretot “assassinats”), a diversos tipus de jutges, a “testimonis” (que es diuen en grec amb la mateixa paraula que “màrtirs”, com a “*ενώπιον μαρτύρων*”⁵⁵⁶), a la justícia, a la injustícia, i a “condemnes” diverses, sovint combinats amb escenes eròtiques, com a “Plomissols del benestar”:

Το άρρωστο κριάρι που στεγάζεται σήμερα στον μητροπολιτικό ναό της θα αντικατασταθή με μια γυναίκα διαρκώς συνουσιαζόμενη και γύρω από την κεντρική οδό θα παίζουν οι πολιτικοί κατάδικοι το θείον δράμα της αναστάσεως ενός κομμένου κεφαλιού με μουσικήν υπόκρουσι σελέστας.⁵⁵⁷

El boc malalt allotjat avui al seu temple metropolità serà substituït per una dona en un coit continu i al voltant del carrer principal els condemnats polítics representaran el drama diví de la resurrecció d'un cap tallat amb amb l'acompanyament musical de celesta.

Sovint també amb referències a la paraula (o a la música en el text precedent) o al silenci, com en el fragment següent de “Filatura de pausa nocturna”:

Όταν εξαντληθούν τα χρονικά μας θα φανούμε γυμνότεροι και από την άφιξη της καταδίκης παρομοίων πλοκαμιών και παστρικών βαρούλκων γιατί όλοι μας είμεθα εντός της σιωπής του κρημιζομένου πόνου στα γάργαρα τεχνάσματα του μέλλοντός μας.⁵⁵⁸

Quan s'esgotin les nostres cròniques semblarem encara més nus que l'arribada de la condemna de tentacles similars i d'argues arriats perquè som tots dins del silenci del dolor carmí en els artificis gorgolants del nostre futur.

Els dos textos parlen d'un futur en què segueix present alguna cosa del passat. La llei, l'apreciació

⁵⁵⁶ op. cit., p. 15.

⁵⁵⁷ op. cit., p. 52.

⁵⁵⁸ op. cit., p. 71.

de la llei o els qui concerneix la llei, no hi tenen un paper unívoc, com tampoc no el tenien els seus guardians. Aquí, en el segon d'aquests fragments, la “condemna” apareix només com a segon terme d'una comparació. És un altre discurs de l'alteritat, una presència que sorgeix en el text. En aquest cas és un Altre amb una veritable “A” majúscula perquè és difícil d'imaginar res més proper al simbòlic que la llei que transporta el llenguatge jurídic. És així com l'alliberació en el “dir” que suposa l'escriptura automàtica es tradueix en l'aparició d'aquesta llengua que per la forma i per múltiples referents porta la petja de l'autoritat.

La voluntat de l'Embirikos presurrealista d'escriure en demòtic es pot corroborar actualment en les cartes enviades a la família, en què utilitzava una llengua exageradament demòtica. La llengua mixta d'*Alts forns* porta però de molts altres discursos, més enllà del primer contacte amb la katharevusa de l'escola.

Es podria desmentir Embirikos, i el sorgiment de la katharevusa en el discurs automàtic, amb alguns documents personals. En realitat, les formes de la katharevusa ja les havia utilitzat conscientment Embirikos. Un testimoni n'és la carta que Embirikos adreça al seu pare per dimitir de l'empresa familiar datada el 1935, de la qual han desaparegut ja totes les formes influenciades per la proposta lingüística de Psicharis i apareix una llengua “mixta” semblant a la d'*Alts forns*, una base demòtica amb algunes formes verbals i nominals pròpies de la katharevusa. En un discurs sobretot en demòtic incorpora aorists com “εξετίμησα”, o formes arcaïques de nominatiu o d'acusatiu com “η στάσις”, “την εμπιστοσύνην”. A més de la llengua periodística, sembla que la llengua d'*Alts forns* devia ser també la llengua que Embirikos devia utilitzar en el treball administratiu en l'empresa, la llengua del món del seu pare, la que té un valor d'“autoritat”.

La declaració d'Embirikos respecte a la sorpresa que li va provocar a si mateix la llengua d'*Alts forns* pot fer referència al fet que aquesta no és la llengua que esperava trobar ni en la literatura ni en el seu món interior. Es podria suposar que l'aparició d'un llenguatge jurídic, llengua de la llei, guarda alguna relació també amb l'aparició de les formes en katharevusa, no només perquè la katharevusa és la llengua de la llei, sinó perquè aquestes formes responen també al món de la llei contra què s'ha rebel·lat Embirikos i que retorna de manera ambivalent en els textos. En aquesta primera seva obra que és *Alts Forns* retorna, doncs, doblement el llenguatge simbòlic: l'après en l'educació i la família abans de decidir en l'adolescència i joventut que, com a escriptor i poeta,

s'expressaria en demòtic, tal com mostren les cartes, i, l'après en l'empresa de la família, en l'exercici i el refús de l'autoritat just abans de decidir que seria un poeta surrealista.

El títol *Υψικάμυνος*, *Alts forns*, referència industrial, és una referència històrica i paròdica al seu pare. A aquesta referència s'hi suma la llengua del llibre, que pot ser també una aparició del pare, aquesta involuntària. En la recerca en la psique finalment apareix l'Altre inesperat, aquella llei contra qui s'havia forjat la rebel·lió conscient. L'“αναμόχλευσι” (“posada en evidència”) dels *conflictes* arriba gràcies a aquesta porta oberta a l'alteritat.

2.2.7. L'autoritat i la mort

El llenguatge eròtic que es forja a *Alts forns* pren una força inesperada gràcies als discursos que s'entretreixen en el text. El contrast crea en primer lloc el xoc de la imatge surrealista que apropa realitats allunyades. Aquesta sorpresa s'acompanya de la força performativa que aporta la llengua de l'autoritat, i especialment les formes de katharevusa pròpies d'aquesta autoritat, inserides en el text en demòtic, en el ritme poètic i en les transformacions de ressonàncies mítiques que hi tenen lloc.

L'erotisme d'*Alts forns* es forma a partir d'aquests contrastos creat la síntesi de contraris que hi té lloc. Un de molt clar és el que crea l'aparició sobtada de la mort. La mort, que, segons Embirikos, és vençuda per l'Amor, apareix ja aquí entreteixida amb les imatges eròtiques d' *Alts Forns*. A “Les vibracions de la corbata”, hi apareix el retorn del “pastador dels assassinats allunyats” entre les línies que semblen referir-se eròticament a un cos femení. No sabem qui és aquest “pastador”, però la seva funció sembla clara: el “zimotis” és el qui mescla, pasta, la “zimi”, el “llevat”, que fa pujar els pans i els pastissos. La mort, en aquest cas la violenta, apareix doncs com a teló de fons, potser sense voler, de l'erotisme embirikià i de la seva narració.

La presència de la mort i de la destrucció a *Alts forns*, ja estat assenyalada per la crítica⁵⁵⁹, i s'ha volgut relacionar amb la idea de sobrepassar el món vell amb el nou món⁵⁶⁰. Evidentment, existeix en Embirikos aquesta actitud agonística, però per a un psicoanalista el món vell mai no pot desaparèixer del tot, i ell mateix ho manifesta quan reclama l'“αναμόχλευσιν των υπαρχόντων” (la

⁵⁵⁹ ZAMAROU, R., “Ciutat i política en A. Embirikos”, op. cit.

⁵⁶⁰ VOUTOURIS, P., op. cit.

“posada en evidència de totes les existències”). Tot segueix “pastant-se” en l'inconscient.

2.2.8. La negació

Un altre element sorprenent d'*Alts forns*, que es relaciona tant amb la síntesi de contraris com amb la recerca de les formes de l'inconscient, és el fet que la majoria dels textos d'aquest recull inclouen frases amb negacions. Igual que es rebel·la respecte l'autoritat amb la llengua de l'autoritat, negar sembla esdevenir una forma de donar pas al que podria quedar velat. És un altre mecanisme per eixamplar l'exteriorització a tots els elements possibles, deixar que es manifesti tota traça de l'inconscient.⁵⁶¹

Algunes d'aquestes negacions són lítotes o expressions fixes, però molt més sovint són negacions inesperades d'objectes que apareixen sense cap referent. Algunes tenen una aparença lògica, per exemple:

Σκοπός της ζωής μας δεν είναι η χαμέρπεια.⁵⁶²

L'objectiu de la nostra vida no és la mesquinesa.

Aquesta negació podria implicar un diàleg amb algun interlocutor que ha dit o amb una constatació de tipus general que a la vida domina la mesquinesa, cosa contra la qual es revoltaria la paraula del poeta. Per a un interlocutor imaginari d'aquest tipus, seguidor d'una determinada doxa o opinió pública o representació dominant del món contra la qual Embirikos voldria expressar una visió diferent i alliberadora, es poden imaginar també respostes com les d'aquests fragments de “Pèl·roges udolant”:

Αλλά το συντριβάνι της καρδιάς μου δεν θα ικανοποιηθί δεν θα ικανοποιηθούν ούτε οι παίδες ούτε τα παιδιά της κατακαημένης πολιτείας.⁵⁶³

Però el sortidor del meu cor no serà satisfet no seran satisfets ni els xics ni els xiquets de la dissortadíssima ciutat.

⁵⁶¹ La negació és un dels mecanismes estudiats de bon principi per Freud en les formacions de l'inconscient, en *La Interpretació dels somnis*, per exemple. En l'estudi d'aquest mecanisme també participà René Laforgue, psicoanalista i mestre d'Embirikos. Vide ROUDINESCO-PLON, op. cit., entrada corresponent.

⁵⁶² EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p. 50.

⁵⁶³ op. cit., p. 31.

Tot i que el “sortidor del meu cor” pot crear estranyesa es pot llegir com una metàfora, mentre que “no ser satisfet” pot ser un lloc comú o la resposta a un lloc comú.

D'altres, la majoria, però, són més difícils de relacionar, almenys a primera vista o a la primera lectura, amb un context general, o amb una reivindicació concreta, com la continuació del mateix text “Pèl-roges udolant”:

Ἴσως ένα καλάμι σκύφη επάνω από την άχνα της περασμένης νύχτας μα η κλίσις του δεν θα είναι τελεσιδικός.⁵⁶⁴

Potser el jonc es vinclarà sobre el baf de la nit passada però la seva inclinació no serà jutjada en última instància.

Podem imaginar algú que hagués dit que la seva inclinació sí que seria “jutjada en última instància”? Hauríem d'imaginar un sentit diferent per a “inclinació”, que portés el primer sentit vegetal cap al camp de la justícia que introdueix l'adjectiu “τελεσιδικός”.

Igualment passa en altres frases negatives com les que trobem en altres textos. La negació hi apareix in medias res, sense cap justificació aparent:

Καμιά πομπή δεν αντηχεί.⁵⁶⁵

Cap processó no ressona.

Τα τροχοφόρα δεν μιλούν.⁵⁶⁶

Els vehicles no parlen.

Οι κόλποι δεν τρομάζουν. Συστέλλονται και διαστέλλονται.⁵⁶⁷

Les vagines no s'esfereixen. Es contrauen i es dilaten.

Η σύσπασις των κολεοπτέρων δεν συγκρατεί παρά το σιγαλό τραγούδι των κυμάτων.⁵⁶⁸

La contracció dels coleòpters no reté sinó la lenta cançó de les ones.

En totes aquestes frases la negació fa ressorgir el negat com alguna cosa que falta, una manca, un

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ op. cit., p. 9.

⁵⁶⁶ op. cit., p. 30.

⁵⁶⁷ op. cit., p. 33.

⁵⁶⁸ op. cit., p. 54.

desig. La negació dóna una existència a la cosa que es nega. Des d'un punt de vista lingüístic, es pot dir que desperta en el lector el mecanisme de la presuposició. En el somni negació i afirmació coincideixen. Per això Freud podia arribar a afirmar que la negació en el somni no existeix, perquè la negació dóna una existència positiva: s'identifica amb una afirmació. També als *Camps magnètics*⁵⁶⁹ hi ha força negacions, però no amb la freqüència amb què es troben en Embirikos.

En aquests fragments, més enllà de la sorpresa, per la falta de context que pot suposar una primera lectura, són ben observables els motius de la mitologia personal d'Embirikos. És aquí, a *Alts forns*, de fet, que els descobreix. Per exemple, hi ha sovint el cos i el seu bategar, com al tercer i al quart fragments. En el tercer és un erotisme evident: els moviments de sistole i diàstole del cor són aplicats als polisèmics i “polieròtics” “kolpous”. “Kolpos” significa en singular “pit” (grec antic), “vagina”, “entrant”, “cala” i en plural, metafòricament, “entorn” (en frases equivalents a “en el si de la família”, “en el si de l'Església”). “Vagina” no és l'únic sentit del mot, però a ell acaben remetent tots els altres. Així, a la traducció proposada s'hi poden substituir d'altres -“El si no s'esfereix. Es contrau i es dilata” o “Les cales no s'esfereixen. Es contrauen i es dilaten”- que, en el fons, però, remetrien també metafòricament a la vagina i als seus moviments. En aquest fragment es troba, doncs, l'impuls embiriquià cap a l'escenificació del plaer físic, però alhora, amb la negació que hi apareix, s'hi introdueix l'element de la por, el terror, fins i tot, de la sexualitat, que serà àmpliament desenvolupat, tot i que sota la capa consoladora del “plaer final”, en obres posteriors. Apareix negat, però apareix.

Les altres tres frases negatives, al seu torn, es poden posar en relació amb la necessitat d'exteriorització. “No ressona”, “no parlen”, només “reté” “la cançó de les ones” són referències al sorgiment de la paraula, el desig, per la negativa, d'arribar a l'existència. En el primer dels tres fragments cal tenir en compte també el doble sentit de “πομπή”, que vol dir “processó”, però també “coses vergonyoses”. Es relaciona històricament, segons el diccionari de Babiniotis, amb el costum bizantí de mostrar i acusar les coses vergonyoses amb el gest de la mà (“muntza”) que fan els grecs. Es pot llegir com un paral·lel al “velló delictuós”.

En altres fragments, però, l'enigma sembla més indesxifrabla. Com en aquest fragment del ja citat “La pedra del migdia...”:

Το παρατηρητήριο δεν μούχλιασε μπροστά μας. Διατηρεί την κόμη του και τίποτε μα τίποτε σ'αυτόν τον κοσμικό

⁵⁶⁹ Per exemple: “L'heure des météores n'est pas encore venue.” (BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol.I, p. 63)

πυθμένα δεν έχει ψάσει την γλυκυτάτη του προεξοχή.⁵⁷⁰

L'observatori no es podrí davant nostre. Conserva la seva cabellera i res de res en aquesta profunditat mundana no ha acaronat la seva dolcíssima prominència.

La segona negació sembla acostar el desig al sexe femení: que aquesta “prominència”, situada en una profunditat, sigui “acaronada”, ja que no ho ha estat (encara) malgrat que és “dolcíssima”, adjectiu utilitzadíssim per Embirikos en els seus poemes més intensament eròtics. Però la primera negació resta enigmàtica: no sabem ni de quin observatori parla ni per què hauria d'haver-se podrit. Sabem només que no ho ha fet.

Altres fragments encara contenen negacions amb nous enigmes:

Δεν έχουμε κυδώνια.⁵⁷¹

No tenim codonys.

Jacques Bouchard, pel context i a partir del valor eròtic dels codonys en la Grècia antiga, proposa interpretar els “codonys” com a metàfora de la vulva⁵⁷². És una interpretació molt plausible tenint en compte l'intens erotisme velat i desvelat de tot el recull.

Pel que fa a la negació cal destacar, a més, com el desig d'aquests codonys apareix a través de la creació d'un enigma per un doble procés: per la metàfora del fruit i per la distància que introdueix la partícula “δεν”, “no”. És un exemple de com la negació apareix per tot el recull com a procediment, en tant que mecanisme que porta a la superfície, ni que sigui a contrari, una realitat, alhora que, per la seva negativitat inherent, es relaciona amb la lluita de la veu per sorgir a l'exterior, amb el desig inconscient i amb la possibilitat de conèixer-lo. En cada fragment s'obren múltiples possibilitats d'interpretació, amb algunes constants que es repeteixen, com es repeteixen també els somnis o les fantasies.

La katharevusa, el llenguatge jurídic, la negació i la necessitat d'exteriorització apareixen juntes, combinades o per separat, en fragments més o menys eròtics. Fins i tot s'entrellacen també densament, com al ja citat “Alletament d'eugues”:

⁵⁷⁰ EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p. 30.

⁵⁷¹ op. cit., p. 22.

⁵⁷² op. cit., p. 66.

Κυκλικώς ξεκινώντας φθάσανε τα θρύψαλλα του τηλεβόλου ενωρίτερα και από τον γδούπο του φωτός. Μια δεσποινίς σηκώθηκε μέσα στο σκότος και αντικατεστάθη αμέσως από άλλη δεσποινίδα η οποία παρέθεσε γαμήλιο προπύνημα σε συσχετισμένες αναλαμπές εικοσακισχίλιων αιώνων. Αλλά η απαίτησις των κρίνων δεν εξεπληρώθη γιατί το ράπισμα του κηπουρού διετράνωσε την λευκότατη επιδερμίδα της νέας ημέρας και ζώηρεψε το φέγγος του άσπλου στήθους της λέξι προς λέξι και σχεδόν διαγωνίως.⁵⁷³

Començant cíclicament arribaren els fragments del canó més aviat que el ressò de la llum. Una senyoreta s'alçà enmig de la foscor i fou substituïda immediatament per una altra senyoreta la qual oferí un entrenament nupcial en espurnes relacionades de vint mil segles. Però la demanda dels liris no s'acomplí perquè la bufetada del jardiner féu clara la blanquíssima epidermis del nou dia i revifà l'esclat del seu pit impecable paraula per paraula i gairebé en diagonal.

La segona part del text és introduïda per la conjunció adversativa “αλλά” (“però”) precedint l'enigmàtica frase “η απαίτησις των κρίνων δεν εξεπληρώθη” (“la demanda dels liris no s'acomplí”), seguida per una relació de causalitat “γιατί...” igual d'enigmàtica que la negació. L'estranya manera com apareixen en tot el recull les frases causals, temporals i, sobretot, les comparatives, és a dir, la pertorbació del sentit lògic que introdueix la sintaxi és un procés paral·lel al de la negació: el canvi de sentit de les relacions lògiques porten la paraula a una altra existència. Aquí, el misteri d'aquesta frase comença per la negació mateixa: diu que “la demanda dels liris no s'acomplí”, amb els desencadenants de pressuposicions que són els articles, com si el lector sabés de què es tracta i a través del “però”, com si esperés en realitat que s'hagués acomplert. Quina és aquesta “demanda”? No ho sabem. S'obre, simplement, la possibilitat de “demanar”.

La paraula “απαίτησις” (“demanda”) pertany al vocabulari que pot ser alhora jurídic i de la relació amb l'altre, igual que el seu correlat εξεπληρώθη (“s'acomplí”). En la subordinada causal, hi ha l'expressió “διετράνωσε” (“féu clar” en el sentit de “manifestà”). Totes tres paraules segueixen les regles morfològiques de la katharevusa (nominatiu del substantiu en -is, aorists amb augment e-). “Διατρανώω” ja volia dir, en la forma del grec antic “διατρανώω”, “exposar clarament”. És un compost del verb τρανώω, “fer clar”, de l'adjectiu “τρανός”, “clar” i per extensió “il·lustre”. La relació amb “fer evident” és clara, igual que la seva utilització “oficial”. Babiniotis ho defineix com “εξωτερικεύω με κατηγορηματικό τρόπο” (“exterioritzo de forma categòrica”) i cita l'exemple següent:

Με το δημοψήφισμα του 1974 διετράνωσε ο λαός την αντίθεσή του στον βασιλικό θεσμό.⁵⁷⁴

Amb el referèndum de 1974 el poble grec féu clara la seva oposició a la institució monàrquica.

⁵⁷³ op. cit., p. 13.

⁵⁷⁴ BABINIOTIS, G., op. cit., entrada corresponent.

Entrellaçat amb aquesta exteriorització, hi ha l'erotisme del vocabulari de la blancor i la puresa –“των κρίνων”, “την λευκότετη επιδερμίδα”, “το φέγγος του άσπιλου στήθους”– i hi ha també un agent masculí, el “jardiner”, que és qui exposa clarament la blancor d'un dia amb la pell blanca i el pit immaculat. “Διατρανώνω” inclou també el prefix “dia-”, que té el sentit d' “a través”: és la paraula que apareix quan es travessa el silenci, o, també com “διασχίζω” (“travessar”), “διαρρηγνύω” (“esquinçar”) o “διακορεύω” (“desflorar”) en altres contextos, quan és travessat l'himen d'una verge. El mateix prefix “dia-” apareix en els significants recurrents “διαστολή” (“dilatació”) o “διευρύνομαι” (“dilatar”). L'objecte del verb és l'epidermis d'un nou dia”. Però aquí hi ha un joc amb l'expectativa del lector: “nou dia” és en grec “νέας ημέρας”. Però fins que el lector no arriba a la segona paraula, quan llegeix només “νέας” està llegint “d'una jove”. El correlat de paraules porta involuntàriament a l'associació “νέας γυναίκας”, és a dir, “d'una dona jove”, amb la “blanquíssima epidermis” i el “pit immaculat”, immaculada tant com un dia sense núvols com una dona verge. L'erotisme, finalment, travessa i és travessat per la llengua del text.

L'amor, que en la filosofia embiriquiana porta a la plenitud i al plaer absoluts, en aquests textos que deixen emergir la veu apareix entrelligat, inesperadament, amb la llengua de l'autoritat, la llei, amb la mort i amb els talls i el terror.

2.2.9. D'Alts forns a *El Gran Oriental*: de l'exteriorització a l'obertura

La gran qüestió que apareix a *Alts forns* sembla ser, doncs, la possibilitat del sorgiment de la paraula, i amb ella del trasbals que produeix en un lector qualsevol i en el mateix lector de si mateix en què s'acaba convertint el poeta. És un llibre altament eròtic, per totes les imatges corporals que apareixen, i també per aquesta recerca desesperada de “fer evident” una realitat psíquica a través de la paraula. És una recerca eròtica d'aquesta paraula i un deixar-se trasbalsar per ella.

La katharevusa és la plasmació més evident de l'estranyesa de la llengua en aquest procés, pel qual es posen en joc també altres mecanismes d'“exteriorització”. Pel que fa al llenguatge jurídic, que hi està íntimament lligat, cal remarcar l'interès del fet que aquesta presència simbòlica quedi lligada al descobriment del desig. És, com el llenguatge en si, una porta per a aquesta recerca però alhora

l'element que l'en distancia. Els procediments que apareixen en l'"exteriorització" arriben per portar una veu estrangera, el missatge d'un Altre, que arriba com una revelació que travessa el cos i la paraula mateixa que el porta.

A *Alts forns* hi ha així una tensió contínua entre els seus components, tensió que constitueix el cos del text i li confereix la consistència, la força i la performativitat. D'una banda, l'alliberació de l'esperit es "diu" amb la mateixa paraula que n'imposa la "repressió", per poder-la realment subvertir. De l'altra, com més hermètica es presenta aquesta paraula i més distanciadora del sentit que s'intenta descobrir, més reveladora acaba apareixent.

Embirikos no va tornar a publicar textos en escriptura automàtica⁵⁷⁵, però al llarg de la seva obra hi ha una reflexió subjacent sobre els descobriments d'*Alts forns*. Això és molt evident al llibre *Terra interior*, molts poemes del qual apareixen datats a la mateixa època que *Alts forns*. A *Terra interior* moltes vegades, el sorgiment de la paraula es relaciona amb l'aparició de la dona, com al poema "Πύλη" ("Portal"):

Η δράσι της γυναίκας είναι στίλβουσα
Κοσμήματα στα ράφια σαν αστέρια
Βρέχει μια σκόνη από γαρύφαλα
Ανοίγουν διψασμένα στόματα
Να πιούν την λέξι που θ' ανθήση
Σε κήπους δίχως σύρματα
Μα με την αίγλη επιτελίδος που προωθούν
Σαράντα λαμνοκόποι.⁵⁷⁶

L'acció de la dona és fulgent
joies a les lleixes com estrelles
plou pols de clavells
boques assedegades s'obren
per beure la **paraula** que florirà
en jardins sense filats
però amb l'esplendor d'una oficial que propulsen
quaranta remers.

O amb l'aparició de l'amor, de la trobada eròtica i física amb l'altre, com a "Δέλεαρ" ("Esquer", "Cimbell"):

⁵⁷⁵ Breton, d'altra banda, a un determinat moment també la va abandonar. Entrevistat per Madeleine Chapsal si la practica encara, respon: "À quoi bon? Répond-il, je me suis expliqué là-dessus -[elle] ne saurait être un fin en soi. Le tout est de l'avoir obtenue aussi pure que possible." Citat per BEHAR, H., *André Breton. Le grand indésirable*, op. cit., p. 500.

⁵⁷⁶ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 13. El subratllat és meu.

Όταν χτυπών τα κύματα τα φιλιστρίνια
Του βαποριού που ταξιδεύει στις Ινδίες
Μένει σιωπηλή στη κουπαστή του
Κοιτάζοντας τα κύματα μια νέα
Ενώ θωπεύει τους μαστούς της ο μνηστήρ
Μελλοντικός εξηγητής της γλώσσας των νουφάρων
Στους μυστικούς διάδρομους της Σιγκαπούρης
Παρά τα δοκάνια των ντόπιων και τους θρύλους
Νυκτερινών πουλιών και πρωινών εφημερίδων.

Quan piquen les ones als ulls de bou
del vapor que viatja vers les Índies
roman silenciosa a la barana
mirant les ones una jove
mentre li acarona les mames el promès
futur exegeta de la llengua dels nenúfars
als passadissos secrets de Singapur
malgrat els paranys dels nadius i les llegendes
d'ocells nocturns i de diaris del matí.⁵⁷⁷

El “promès”, imbuït en l'atmosfera eròtica de l'escena, esdevé coneixedor d'una llengua desconeguda, presentada metafòricament com a “llengua dels nenúfars”.

A l'obertura d'*Alts forns* a l'emergència de la paraula, s'hi refereix, Embirikos també oralment diverses vegades, com en la “Conversa a Tessalònica” o en l'entrevista a Andromachi Skarpalezou. Els descobriments d'*Alts forns*, d'altra banda, estan a l'origen de l'“Amur-Amur”, el seu únic text teòric publicat en vida, el 1960, tot i que està datat el 1939. El procés de l'esdeveniment que fa advenir la paraula com a esdeveniment en si és el camp d'exploració d'*Alts forns*: els motius que s'hi descobreixen es repeteixen, s'escurcen i es reelaboren sota diverses formes al llarg de la seva obra⁵⁷⁸. L'objectiu no sembla ser la pulcritud poètica ni lingüística, sinó, tot al contrari, descobrir el que “hante” el poeta, el que el persegueix i que, com en el somni, pren formes repetitives però alhora sempre canviant.

També la mateixa gran preocupació d'*Alts forns* de fer emergir la paraula es retroba en formes diverses en tota la seva obra. Ja a “Amur-Amur” les paraules adquireixen possibilitats inaudites. Per exemple, es poden convertir en coses: “Una frase es converteix en una corbeta” –tal com passa en la sintaxi del somni i de molts textos dels mateixos *Escrits o mitologia personal*, en què les imatges plàstiques i les sonores estan en plena transformació i correspondència⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ op. cit., p.14. El subratllat és meu.

⁵⁷⁸ Vide les observacions de GIATROMANOLAKIS, G., *Andreas Embirikos. El poeta...*, op. cit.

⁵⁷⁹ Vide BADELL, H., “Andréas Embirikos : Le « poème-événement » et les « mécanismes des rêves » dans *Écrits ou*

La idea surrealista de fer sorgir i posar en evidència es retroba de cap a cap de la seva obra, sota diverses formes i imatges. Pot prendre per exemple la imatge d'una confessió, com a “Primavera per sempre” de *Terra interior*:

ίσως ποτέ να μην έπεσαν ψίθυροι πιο πεπυρακτωμένοι στην επιφάνεια ενός προσώπου
ίσως ποτέ δεν εξετέθη στην κατανόησι ανθρώπου έκθεσις πιο εκτεταμένη
Έκθεσις πιο ποικίλη πιο περιεκτική από την ιστορία που λεν τα νέφη αυτής της εξομολογήσεως⁵⁸⁰

Potser mai no s'han vessat murmuris més candents per la superfície d'un rostre
Potser mai no s'ha exposat a la comprensió d'una persona una exposició més extensa
Una exposició més variada més completa que la història que diuen els núvols d'aquesta confessió

Els núvols, portadors tant del desig com de la confessió, pertanyen al món de l'aigua i dels líquids que ja des de la cascada de l'“Amur-Amur” es transformen voluptuosament. El “sortidor del meu cor” que apareix a *Alts forns*, per exemple, és reelaborat pertot i es transforma en aparicions inesperades de “dolls” d'aigua a *Escrits o mitologia personal* o en “sortidors” eròtics i parlants, com els “sortidors de la parla dels homes oberts a l'amor”⁵⁸¹ a *Totes les generacions o l'avui com a demà i com a ahir*. És la imatge d'un sorgiment explosiu de la paraula, d'una veu. És una imatge paral·lela a la dels crits inarticulats però explícits comparats a descàrregues d'esperma a l'“Amur-Amur”:

έβλεπα συχνά τα αγόρια των Τατάρων να προχωρούν γυμνά στον ποταμό, κοντά στο ξύλινο γιοφύρι, όπου τα νερά ήσαν βαθύτερα, και, εκεί, να λούζονται μαζί με τα άλογα, παίζοντας και φωνάζοντας εκφραστικότερες λέξεις στη γλώσσα των, εκ των οποίων πολλές μοιάζαν με τις τόσο συγκλονιστικά σαφείς άναρθρες κραυγές, που απ'ευθείας εκπηδούν σαν εκτοξεύσεις σπέρματος μέσα από τα ορμέφυρα και από τα σπλάχνα των ανθρώπων.

veia sovint els nois tàrtars que es dirigien nus cap al riu, a la vora del pont de fusta, allà on les aigües eren més profundes, i es banyaven, juntament amb els cavalls, tot jugant i proferint paraules molt expressives en la seva llengua, moltes de les quals s'assemblaven als crits inarticulats tan trasbalsadorament explícits que emergeixen directament com descàrregues d'esperma des dels instints i des de les entranyes dels homes.⁵⁸²

Són crits explícits no per la seva lògica, de la qual estan mancats, sinó justament pel seu caràcter explosiu que dibuixa el camí de la part més íntima i més sexual cap a enfora. Els crits sorgeixen com una alteritat que surt de l'interior i és incompreensible però ve a parlar ple de sentit a un mateix. El mateix passa probablement amb les paraules inventades, a l'estil dadaista, disseminades per tota l'obra d'Embirikos i que apareixen inesperadament com un sorgiment explosiu –per exemple “ranga

Mythologie personnelle”, *Cahiers Tristan Tzara*, 2010, p. 309-313.

⁵⁸⁰ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 59.

⁵⁸¹ EMBIRIKOS, A., *Totes les generacions...*, op. cit., p. 109.

⁵⁸² EMBIRIKOS, A., *Escrits*, op. cit., p. 23. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 29.

paranga”, “kala leona pi”, i el mateix nom d'Oktana– i els crits de plaer d'*Oktana* i d'*El Gran Oriental*.

L'hermetisme d'*Alts forns* disminueix progressivament al llarg de l'obra d'Embirikos. No desapareixen mai, en canvi, la recerca en les formes lingüístiques ni la lluita de la paraula per arribar a l'exterior. El valor eròtic de la seva explosió es fa cada vegada més evident, puix que relaciona sovint, i cada vegada de forma més explícita i corporal a mesura que s'avança en la cronologia, amb l'explosió sexual. L'alliberació sexual i la de la paraula tendeixen a identificar-se, igual que l'esclat de la paraula poètica tendeix, finalment, a identificar-se tant amb l'explosió del semen com amb l'obertura de la vulva.

En teoritzar la “poesia espermàtica”, la paraula, el “verb”, fecunda “l'òvul”, posant en marxa la imatgeria sexual, corporal i productiva d'Embirikos. I a la imatge del sortidor, de l'explosió espermàtica i il·locutòria s'hi afegeix també la imatge de l'obertura. “Travessar”, “obrir”, “partir”, “dilatar” són mots recurrents en Embirikos i es relacionen tant amb la sexualitat com amb la paraula. A *Alts forns*, el protagonista femení de “Raïm d'hivern” partia d'un cop d'espasa la dissort, història després “oblidada”. A “Neoptòlem” l'inconscient és comparat a la imatge romàntica d'un abisme que s'obre. Al conte “La cinta”, quan la xiqueta vol iniciar el seu camí, la mare fa un crit tan agut que tothom es pensa que se li esquinçarà la veu, però en lloc d'esquinçar-se-li es forma una escletxa a la paret, per on pot sortir i escapar-se la protagonista. Es tracta d'un nou joc de transformacions, aquesta vegada altament significatiu, perquè el verb aplicat a la possible ruptura de la veu de la mare és el mateix que feia servir el narrador de “Mandalènia” per expressar el seu desig d’“esquinçar l'himen” a la possible “nena ben tendra o joveneta cruixent”. És el verb “διαρρηγύω” utilitzat en “katharevusa” o llengua pura, cosa que li confereix més força simbòlica, format per l'arrel “ρηγνύμι” (“trençar”) i el prefix “δια-” (“a través de”), amb el qual s'expressa la idea de passar, com en els rituals de pas. Igualment, el trencament del silenci es relaciona sovint indirectament amb el sexe de la dona, la imatge de l'òrgan que s'obre. A *Totes les generacions*, per exemple, es torna a parlar del silenci, però s'explicita que serà trencat, amb una nova referència a la “posada en evidència”, a “Στάρι” (“Blat”):

της εκτονώσεως το μαύρο κεχριμπάρι
αντανακλάται στα λάμποντα κογχύλια

σαν την ηχώ που ανταλαλεί πριν σπάση
πομφόλυγες εν εγρηγόρσει και καψύλια
μιας συστοιχίας φαινομένων που δεν μένουν
μεσ'στην αμφιταλάντευσιν των γενεών που επέρχονται
μα στην όρθια εκτόξευσι των ύβρεων
πληθωρικής φωτοσκιάσεως του κόσμου
των νέων αναμοχλεύσεων που τείνουν
να γίνουν παραστάσεις
στην ντροπαλή παράτασι της σιωπής
που εν τούτοις κάποτε θα σπάση.⁵⁸³

L'ambre negre de la relaxació
es reflecteix en les petxines brillants
com l'eco que ressona abans d'esclatar
butllofes en alerta i detonadors
en una bateria de fenòmens que romanen
no en la vacil·lació de les generacions que arriben
sinó en la dreta descàrrega dels insults
d'un pletòric clarobscur del món
de les noves posades en evidència que tendeixen
a esdevenir representacions
en la tímida pròrroga del silenci
que un dia tanmateix es trencarà.

Si a “Una tirada de daus...” es parlava de “poesia espermàtica”, aquí el sorgiment de la paraula
ahora que segueix combinada a imatges de l'ejaculació com l’“εκτόξευσι” (“descàrrega”) apareix
lligada a alguns motius típicament lligats al sexe femení: “το μαύρο κεχριμπάρι” (“ambre negre”
(=atzabeja)), “κογχύλια” (“petxines”).

A “Instant de porpra”, de *Terra interior*, la “dilatació” és explícita, i l'aparició del líquid eròtic i
poètic:

Καμιά σχισμή δεν διευρύνεται χωρίς τον πόθο της διευρύνσεως
Καμιά φορά γινόμαστε κλεψύδρες
Κ' οι σπόγγοι σφαδιάζουν για την κάθε μας σταγόνα.⁵⁸⁴

Cap clivella no es dilata sense el desig de la dilatació
De vegades ens tornem clepsidres
S'estremeixen les esponges amb cada gota nostra.

En totes dues imatges, la del sortidor, lligada a l'explosió de la paraula, i la de l'obertura, tant del
sexe femení com de la veu que deixa sorgir l'inconscient, hi ha ahora una imatge alternant de
plenitud i goig total i el desig expectant per arribar-hi. Tots dos, el sortidor i l'obertura poden

⁵⁸³ EMBIRIKOS, A., *Totes les generacions...*, op. cit., p. 10.

⁵⁸⁴ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 68.

aparèixer tant com a presències plaents com aterridores. Només l'obertura, però, es relaciona, ni que sigui indirectament amb una ferida. Potser per això apareix en moments descrits com a situacions revolucionàries, de canvi, com la obertura de la paret pel crit de la nena en recerca de la sexualitat al conte "La cinta". La utopia d'Embirikos representa passar pel tall per arribar a la plenitud, conservant alhora tota l'experiència del tall, de la pèrdua i de la història personal.

De la mateixa manera, la llengua d'Embirikos és alhora la de la revolució i la llengua antiga del passat, amb tota la seva força emocional i performativa. A *Alts forns* la katharevusa i la llengua de l'autoritat (escola, diaris, la llei) podrien semblar voler imposar un discurs de l'autor, però en realitat, amb el seu caràcter mixt, d'una banda, amb les associacions i l'aparició dels conflictes, de l'altra, no cessa d'obrir escletxes. Com l'escletxa que s'obre a la paret en lloc de la veu i que és una obertura a la sexualitat. La plenitud d'"Instant de porpra", per exemple, conté alhora una escletxa que es dilata. La llengua de l'autoritat subvertida contra si mateixa, amb la presència simultània de la llei, de l'erotisme disseminat en cada objecte i de l'impuls vers l'exteriorització de la paraula es converteix així en la llengua del desig.

La llengua apareix ella mateixa com una figura de l'altre, revestint una forma diferent de la "volguda" per l'autor, amb una forma i unes implicacions, fins i tot les que ha negat, com la imatge de la mort. En el meravellament i l'estranyesa, hi ha alguna cosa que s'escapa. Fins i tot en les aventures èpiques d'*El Gran Oriental*, el llibre en què, amb el contingut eròtic més explícit, amb l'anàlisi, autoanàlisi i les projeccions de somnis, desitjos, obertures i sortidors múltiples, la llengua és la més katharevusiana i la més compacta. Hi ha la recerca d'aquesta aventura en tota l'obra, també en l'anàlisi i autoanàlisi del *Gran Oriental*.

El mateix passarà amb la dona, de la qual s'ha començat a aquí, inevitablement, a esbossar la presència. És l'Altre desitjat que arriba, s'obre i s'escapa.

2.3. La llengua, l'altre i l'amor en Nikos Engonópulos

2.3.1. Introducció

Εμείς, φυσικά, φτάνουμε αναπάντεχα, κουνώντας τα μεγάλα φτερά μας και φωνάζοντας λόγια ασυνάρτητα και ωραία.⁵⁸⁵

Nosaltres, és clar, arribem inesperadament, movent les nostres grans ales i proferint paraules inarticulades i belles.

Σπανίως εγκαταλείπει το έργο, όμως, τα βράδνα, ενίοτε, περιφέρει τη σακατεμένη κι' αλαμπουρνέζικη σιλουέττα του, από καπηλειό σε καπηλειό, χρησιμοποιώντας, κατά προτίμηση, τα σκοτεινότερα στενά της αγοράς.

Rarament abandona la feina, però, al vespre, de vegades, passeja la seva silueta esguerrada i abstrusa de bodega en bodega servint-se, preferentment, dels carrerons més foscos del mercat.⁵⁸⁶

Els poemes d'Engonópulos reprenen amb fines estratègies textuais la reacció que provocava la seva seva poesia estrangera per subvertir-ne els valors. En aquests dos fragments, per exemple, amb un joc discret amb les col·locacions d'adjectius i noms, transforma en valors altament positius dos qualificatius que podrien emprar per acusar-lo els crítics de la seva obra.

Al primer fragment, de “La psicoanàlisi dels fantasmes” d'*Els clavicèmbals del silenci*, l'adjectiu “inarticulades”, que normalment acompanyaria els “sons” o els “crits”, s'aplica paradoxalment a les “paraules”, un dels exponents del llenguatge articulat. En Embirikos, per exemple, aquest mateix adjectiu “άναρθρα” (“inarticulades”) s'aplica als “crits”, “commovedorament explícits” perquè “sorgeixen dels instints i de les entranyes dels homes”⁵⁸⁷. Engonópulos el prefereix en un oxímoron, acompanyat, a més, de la insòlita combinació amb “ωραία” (“belles”). Al segon fragment, del poema “Del sublim”, la silueta del poeta és qualificada d’“αλαμπουρνέζικη”, “abstrús”, “incompresible”. I és així com els qualificatius comunament negatius esdevenen, reinterpretats, altament positius.

Són evidents l'humor i l'estranyament que creen aquests mecanismes, que incrementen el valor de

⁵⁸⁵ ENGONÓPULOS, *Poemes*, op. cit., p. 117.

⁵⁸⁶ op. cit., p. 307-308. Des de 1935 s'instaura a Grècia el tòpic contra l'obra d'Embirikos i després contra Engonópulos que la seva poesia no s'entén, tòpic que reneix de tant en tant també en crítics seriosos. A “Per a una definició del modern en la poesia”, Nasos Vagenàs considera que diversos poemes d'*Alts Fornes* d'Embirikos no són poesia perquè, a causa de la seva manca de lògica, no són prou entenedors com per produir una emoció estètica. Vagenàs considera que Engonópulos no s'allunya tant de la lògica i, per tant, de l'emoció. (VAGENÁS, N., *Per a una definició de la modern en la poesia*, op. cit.). Cal destacar que Vagenàs, gran especialista en Seferis, segueix en aquest article el model crític modernista anglès que el mateix Seferis va introduir a Grècia, precisament la ideologia sobre la qual ironitza Engonópulos.

⁵⁸⁷ EMBIRIKOS, A., *Escrits*, op. cit.

“meravellós” i inesperat no només de les imatges sinó de la llengua mateixa. Les paraules “αλαμπουρνέζικα” són les del poeta. L'estrany, l'incongruent esdevé ple de sentit justament pel seu caràcter insòlit.

La llengua mixta d'Engonópulos segueix el mateix camí. Incongruent per a l'establishment, esdevé en Engonópulos la portadora del missatge del desconegut i de les veus d'indrets llunyans i d'èpoques passades. Engonópulos ho deixa entreveure en les seves múltiples referències a la llengua, en els seus escrits en poesia i en prosa, en què la presenta alhora com a “altre” i com a “pròpia”, com a quelcom que li és “natural”. Analitzar-los ens permetrà resseguir l'origen d'aquesta llengua estranya i el seu valor com a figura de l'altre per al poeta: com es constitueix ella mateixa com a objecte d'amor i com, deixant sentir les veus de l'Altre, es constitueix també com a llengua de l'amor.

2.3.2. El poeta-amant: la llengua com a Altre

Aquesta llengua que reprèn les paraules dels “altres” per subvertir-les o per descobrir-ne altres sentits, es presenta també ella mateixa com a figura de l'altre. En els poemes engonopulians, esdevé una presència que sobta, portadora de missatges del desconegut: és descobridora de l'amor i alhora objecte d'amor.

En un dels darrers poemes d'*El retorn dels ocells*, titulat “Culte de la persona cromàtic”, sembla referir-se a una relació passional, que situa la llengua tant en posició d'objecte descobert com d'objecte descobridor. Es tracta d'un poema força diferent de la majoria del mateix recull. No hi ha la narrativitat pròpia d'Engonópulos, és molt més abstracte i les associacions semblen entretallades. A la segona estrofa hi apareixen la llengua i la seva força reveladora:

τόρα σειρά καμάρες και μια γλώσσα αίμα ψυχής
στην πραγματικότητα του σώματος
αποκαλύτουν πτυχές κόσμων
που τσακίζονται
σ' έναν ορυμαγδό γαλάζιου

ara filera d'arcs i una llengua sang de l'ànima
en la realitat del cos
revelen plecs de mons
que s'acarnissen
en un terrabastall de blau

La llengua és qualificada com a “αίμα ψυχής” (“sang de l'ànima”), expressió que ressalta el lligam amb la interioritat, i troba les seves revelacions en el cos, com l'amor.

Després de tres estrofes més, que suggereixen un erotisme tempestuós en què no falten ni els ulls ni l'esperma, el poeta sembla voler resumir els seus descobriments en els últims versos:

αντόματος πυραμίδα
τρικυμία
έρωτος⁵⁸⁸

piràmide automàtica
tempesta
d'amor

La piràmide automàtica és un objecte sorprenent, una reunió de la poètica surrealista amb una forma amb connotacions màgiques, reflex d'equilibri i d'eternitat. Les dues últimes paraules es poden llegir en aposició d'aquesta “piràmide automàtica”, amb la qual cosa s'identificarien la poètica surrealista i l'amor, i de tot el poema. La llengua apareix lligada així a l'atzar de l'automatisme i als valors passionals de la “tempesta d'amor”.

Aquesta llengua descobridora esdevé ella mateixa com a objecte d'amor en el poema “Ο εραστής” (“L'amant”):

Μιλούσε μίαν άλλη γλώσσα, την ιδιάζουσα διάλεκτο μιάς λησμονημένης, τώρα πλέον, πόλεως, της οποίας και είτανε, άλλωστε, ο μόνος νοσταλγός⁵⁸⁹.

Parlava una altra llengua, el dialecte particular d'una oblidada, ara encara més, ciutat, de la qual era, a més, l'únic nostàlgic.

En una sola frase Engonópulos resumeix la visió del poeta alhora com a parlant i com a perseguidor d'una llengua especial: l'adjectiu que la defineix és “άλλη”, “altra”. És, doncs, una figura de l'altre, que porta, a més, el missatge d'una altra alteritat: la d'una ciutat oblidada i enyorada.

No és casual que el poema es tituli “Ο εραστής” (“L'amant”): la llengua se situa en una posició d'objecte respecte al jo del poeta, igual com se situen la dona i la poesia. Aquesta relació no sembla en contradicció amb la visió de vegades joiosa, de vegades inquietant i de vegades fins i tot

⁵⁸⁸ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 235-237.

⁵⁸⁹ op. cit., p. 302.

torturadora, amb què diversos objectes lingüístics apareixen en els poemes. Però aquesta, la d'una ciutat oblidada i enyorada, és la llengua d'Engonópulos? Quin sentit té “una *altra* llengua”? Es tracta d'una “altra llengua” només respecte als altres o també respecte a ell? Per què n'és l'amant i “l'únic nostàlgic”? I aquesta és també la “llengua sang de l'ànima” que apareixia en el poema anterior?

La presència d'una “ciutat” porta fàcilment a relacionar la llengua de “L'amant” amb la de Constantinoble, anomenada “Πόλη” pels grecs. És, d'altra banda, el lloc d'origen del seu pare i el del seu mestre Parthenis, i Engonópulos, que es definia a si mateix com a “Κωνσταντινουπολίτης”, “constantinopolita”, i “de família fanariota”, hi va passar una part de la infantesa i primera adolescència. Els crítics grecs relacionaren de seguida la seva llengua amb la del Fanari: Karantonis li aplica el qualificatiu de “rebesnét kavàfic de l'estilitzat doctisme fanariòtic”⁵⁹⁰; Linos Politis, a la seva *Història de la literatura grega* destaca en Engonópulos l'ús d’“abundants elements cultes (“fanariòtics”) volguts”⁵⁹¹. El mateix poeta hi fa, a més, moltes referències al llarg de la seva obra. Una és l'afirmació, quan tradueix els poemes de Picasso, que ho fa a “la llengua de Constantinoble”⁵⁹²; una altra, incloent la llengua constantinopolita del seu pare i del seu editor en la reflexió sobre el possible origen del seu propi vers “με παρηγορούσε την καρδιά” a la nota de 1966⁵⁹³; una altra, encara, el poema “Episodi”:

στα μέρη της Πόλις φυτρώνει ένα πουλί που οι εντόποι το λεν “μαγνόλια”

cap a la part de la Ciutat creix un ocell que els del país anomenen “magnòlia”⁵⁹⁴

Aquí la Ciutat és clarament Constantinoble. Però què significa aquest ocell que “creix” com una planta i per què “οι ντόπιοι” (“els del país”) li donen el nom d'una flor? En el plantejament d'aquest enigma, Engonópulos evoca el seu propi passat i un passat ideal enyorat marcat per la fascinació d'Orient.

És el món poetitzat que es reflecteix també en altres ciutats llunyanes, com Sinopi al Mar Negre o

⁵⁹⁰ KARANTONIS, A., “Nikos Engonópoulos, *Bolívar*”, op. cit., p. 426.

⁵⁹¹ POLITIS, L., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (Història de la literatura neogrega)*, Morfotikó Ídryma Ethnikís Trapezis, Atenes, 2002, p. 292.

⁵⁹² ENGONÓPULOS, N., *Textos en prosa*, op. cit., p. 10.

⁵⁹³ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 332.

⁵⁹⁴ op. cit., p. 79.

Elbassan, a Albània⁵⁹⁵, amb què el lligaria, a més, el seu món matern, arvanita. El mèrit de la seva poesia no és, però, només el de recordar-los sinó sobretot el de recobrir-los d'un misteri poètic nou, fer-ne paisatges metafísics, amb una percepció espacial subjectiva i carregats de presències. Més enllà dels llocs reals o ideològics, Engonópulos els transforma en llocs mítics en què es fa present la paraula portadora del desconegut. En la Sinopi de “La vida i mort dels poetes” es troba un missatge antic i enigmàtic. A “Un viatge a Elbassan”, el narrador hi sent una cançó en una llengua desconeguda:

Το Ελπιμασσάν είναι μια πόλις μεγάλη, όπου μπορώ να την περιγράψω λεπτομερέστατα λέγοντας για ένα τραγούδι –σε άγνωστη, βέβαια, γλώσσα– πάνω σε τρεις νότες που επανέρχονται ατέλειωτα, μονότονα, πάντα, οι ίδιες, από το πρωί ίσαμε το βράδυ, στη φλογέρα που παίζει ο τυφλός επαίτης στη γωνιά του δρόμου.⁵⁹⁶

Elbassan és una ciutat gran, que puc descriure amb tot detall parlant d'una cançó –en una llengua desconeguda, és clar– sobre tres notes que es reiteren infinitament, monòtona, sempre les mateixes, des del matí fins al vespre, en la flauta que toca el captaire cec a la cantonada del carrer.

El fet que la llengua de la cançó amb què descriu la ciutat sigui “desconeguda” reforça el caràcter misteriós del lloc i, sobretot, la seva alteritat. El narrador “pot” descriure aquest espai només amb el desconegut. Totes les presències que apareixen en el text són inquietants per la seva estranyesa, pel seu caràcter monòton i repetitiu, que culminen, en la tercera part, en la imatge d'uns homes sense ulls que repeteixen interminablement un passeig esfereïdor, imatge lligada finalment als dos germans que són el Somni i la Mort⁵⁹⁷. La tonada repetitiva i desconeguda del captaire cec porta, per paral·lelisme amb els personatges de la ciutat, també aquesta marca de la mort. L'enyor de la llengua, igual que el de les ciutats mítiques a què apareix lligat, presenta un caràcter ambigu, entre la passió per la vida i la de la mort, paral·lel a la concepció engonopuliana de l'amor. El més íntim, la “llengua sang de l'ànima”, esdevé una figura de l'altre, per la qualificació que rep (“άλλη”) i per la seva capacitat de descobrir “altres” mons, enyorats i desconeguts.

⁵⁹⁵ Vide les observacions sobre aquests llocs de ZAMAROU, R., op. cit. i de FILOKYPROU, op. cit.

⁵⁹⁶ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 100.

⁵⁹⁷ Segons Hesíode, Hypnos, els Oneiroi (entre els quals Morfeu) i Thánatos són els fills de la nit.

2.3.3. La “llengua que parlo”

La identificació entre el propi i l'altre, es reflecteix subtilment en les notes que Engonópulos va incloure en l'edició completa dels *Poemes* (1965). Engonópulos comença una digressió sobre la seva llengua mixta explicant que, malgrat els retrets és, “senzillíssimament” la que “parla”:

Θα περιοριστώ σε μερικές γραμμές μόνο για τη γλώσσα που χρησιμοποιώ. Κι' η οποία δέχτηκε τον χαρακτηρισμό, σαν ψόγο, της “μικτής”. Πρέπει να πω πώς είναι απλούστατα η γλώσσα που μιλώ.⁵⁹⁸

Em limitaré a algunes línies només respecte a la llengua que utilitzo. I que ha rebut sovint la qualificació, com un retret, de “mixta”. Haig de dir que és senzillíssimament la llengua que parlo.

Un dels mèrits d'Engonópulos és el seu joc constant amb les contradiccions i amb les estratègies de dissimulació. “La llengua que utilitz(a)” pot ser perfectament la “que parl(a)”. La trampa lògica és, però, que això no comporta que la qüestió sigui “senzilla”. Hi ha testimonis que la seva llengua oral era tan peculiar com la dels seus poemes.⁵⁹⁹ Perpinioti-Agazir sosté fins i tot que la seva “llengua materna” era la “llengua surrealista”.⁶⁰⁰ Sabent, potser, ell mateix que la seva declaració no exclou

⁵⁹⁸ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 336.

⁵⁹⁹ Conversa amb Leonidas Embirikos.

⁶⁰⁰ “Για τον Εγγονόπουλο η υπερρεαλιστική γλώσσα ήταν η μητρική του, η μόνη με την οποία ήθελε να εκφράσει το λόγο του, τόσο τον ποιητικό όσο και τον εικαστικό. Τη γλώσσα αυτή την μετέτρεψε σιγά σιγά σε ένα καθαρά προσωπικό ιδίωμα που “μιλούσε” ως το τέλος της ζωής του.” (“Per a Engonópulos la llengua surrealista era la seva llengua materna, l'única amb què volia expressar el seu discurs, tant el poètic com el plàstic. Aquesta llengua la va anar convertint a poc a poc en una variant clarament personal que “va parlar” fins al final de la seva vida.”), PERPINIOTI-AGKAZIR, K., “Τα κλειδοκύμβαλα των γραμμών και των χρωμάτων” (“Els clavicèmbals de les lletres i dels colors”), introducció a *Nikos Engonopoulos. Son univers pictural*, op. cit., p. 19.

l'estranyesa, sinó que la reafirma irònicament, passa a fer tota una argumentació per explicar-ne l'origen:

Τις γνώσεις μου στη γλώσσα την ελληνική πιστεύω πώς τις βοήθησε η απέραντη αγάπη που έχω για την ανάγνωση αρχαίων, βυζαντινών και μεταβυζαντινών κειμένων. Τα βιβλία μου με τ'αρχαία και τα βυζαντινά κείμενα ήτανε, τα περισσότερα, σ' "ευρωπαϊκές" εκδόσεις, με τις εξηγήσεις και τα σχόλια γραμμένα στα γαλλικά ή τα λατινικά. Πολλά βυζαντινά και, σχεδόν, τα πιο πολλά μεταβυζαντινά, ήσαν δικών μας εκδόσεων. Η καθαρεύουσα (και καμιά φορά υπερ-καθαρεύουσα) των Σάθα, Λάμπρου, Ξανθοιδίδη, και των σημερινών ακόμη, στις σημειώσεις και τις μελέτες που συνόδευαν τα κείμενα, όχι μόνο δεν μ' εξένιζε, σαν τις γαλλικές και τις λατινικές που είπα, αλλ' αντίθετα μ' έκανε να παρατηρήσω πως συνδεόταν και, στο τέλος, συγγέονταν με τη γλώσσα του μελετούμενου γραπτού. Έτσι κατάλαβα πως η γλώσσα η ελληνική είναι μια. Κι' ότι είναι μάλλον έλλειψη σοφίας να προσηλώνεται κανείς πεισματάρικα σε μια και μόνο, αποκλειστικά, μορφή της, να περιφρονή αυτόν τον αμύθητο πλούτο, το θησαυρό, που έχει στη διάθεσή του. Και να μην αντλεί, ελεύθερα, με σεβασμό και προσοχή, φυσικά, για να λαμπρήνη το στίχο του, να ενισχύση το νόημά του. Ακριβώς όπως μας διδάσκουν τ' αθάνατα γραπτά του Παπαδιαμάντη και του Καβάφη. Όπως κάμω στη ζωγραφική μου. Όπου δεν αποκλείω κανένα χρώμα να βρη την κατάλληλη θέση του και να συμβάλη, κι' αυτό, στην γενική αρμονία του πίνακος. Όπως, πλάι από τα διδάγματα του Πολυτεχνείου, πάλι στη ζωγραφική μου, προσθέτω, και συνθέτω, τα διδάγματα των Βυζαντινών, των Αρχαίων και των "λαϊκών", σαν τον Θεόφιλο και τους άλλους.⁶⁰¹

Els meus coneixements en llengua grega crec que van rebre l'ajuda de l'amor infinit que tinc per la lectura de textos antics, bizantins i postbizantins. Els meus llibres amb textos antics i bizantins eren, la majoria, edicions "europees", amb les explicacions i els comentaris escrits o en francès o en llatí. Molts dels bizantins i, quasi la majoria dels postbizantins eren edicions nostres. La "katharevusa" (i alguna vegada "hiperkatharevusa") de Sathas, Lamprou, Xanthoudidis, i fins i tot dels contemporanis, a les notes i als estudis que acompanyaven els textos, no només no se'm feia estrangera, com les franceses i les llatines que he dit, ans al contrari em feia observar com s'enllaçava i, finalment, es fonia amb la llengua de l'escrit estudiat. Així vaig comprendre que la llengua grega és una. I que és manca de saviesa fixar-se tossudament només en una, exclusivament, de les seves formes, menysprear la riquesa fabulosa, el tresor que hi ha disponible. I no esgotar-la, lliurement, amb respecte i cura, naturalment, per tal de fer brillar el vers, reforçar-ne el sentit. Exactament tal com ens ensenyen els escrits immortals de Kavafis i de Papadiamandis. Tal com faig en la meua pintura. On no excloc que cap color pugui trobar el seu lloc adequat i contribuir, també ell, a l'harmonia general del quadre. Tal com, al costat de les ensenyances a l'Escola Politècnica, altra vegada en la meua pintura, afegeixo, i componc, les ensenyances dels bizantins, dels antics i dels "populars", com Theófilos i d'altres.

Engonópulos, malgrat l'oralitat que acaba de defensar, diu que la seva és una llengua apresada en les lectures. Com en la pintura, els colors i la tècnica, en l'escriptura, la llengua també s'aprèn i també hi ha mestres. Això tan íntim i aparentment tan natural que és la llengua pròpia és, en realitat, fruit del contacte amb l'altre, en aquest cas els textos i els seus comentaris lingüístics.

Hi ha hagut una recerca, durant la qual ha trobat els objectes del seu "meravellament" i la descoberta –peculiar en el marc dels conflictes lingüístics del s.XX– de la llengua grega com a "una", però no perquè s'hagi d'imposar un estàndard, sinó perquè per al poeta totes les seves formes en el temps i l'espai són "legítimes". Això és el que el porta a utilitzar diverses formes d'una mateixa

⁶⁰¹ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 336-337.

paraula en els seus poemes o fins i tot en el mateix vers⁶⁰² i el fa aparèixer com un investigador i recreador quimèric de “meravelles” lingüístiques, amb un humor que posava nerviós els lectors i, sobretot, els seus crítics contemporanis.

Tant la llengua d'Engonópulos i la negació en aquest text de la ideologia que transporten les seves variants, malgrat la naturalitat amb què en parla el poeta, són altament subversives. El procés de composició, el fet que els elements vistos com a heteròclits i fins i tot en disputa per la societat grega dels anys 30 formin una sola llengua ja és subversiu. I també ho són els orígens de molts d'aquests elements. Les lectures citades en aquestes notes són extremament alternatives: mentre la generació del 30 es dedica a la construcció d'un estàndard i d'una ideologia basada en una idea de Grècia revolucionària i postrevolucionària, Engonópulos llegeix justament els textos anteriors, els de l'època de la dominació turca i els de l'època bizantina, en què no havia aparegut ni la idea de “nació” ni de necessitat d'un estàndard. És una època polifònica que, per a Engonópulos, combina perfectament amb la katharevusa dels seus editors, cosa que encara s'espera menys el lector grec i que multiplica, de nou, la polifonia. Engonópulos es fixa i fa ressaltar el que queda en els marges: d'una banda, els textos d'una època llunyana i relativament poc valorada, però que per a ell coincideix amb una època de la pintura que investiga i estudia especialment, sobretot a partir del seu treball al costat de Kóntoglou; i de l'altra, els marges d'aquests textos, és a dir, els comentaris dels filòlegs i historiadors, els escriptors que no ocupen més que alguna línia o alguna nota a peu de pàgina en les històries de la literatura.

En aquestes recerques, el resultat és una llengua “altra” per als altres, però també per al mateix poeta, a l'espera del meravellós, del missatge que porten les paraules. L'objectiu que li assigna, “fer brillar el vers, reforçar-ne el sentit”, “contribuir [...] en l'harmonia general”, podrien semblar situar-lo a les antípodes d'un autor subversiu o revolucionari. Tanmateix, això també forma part de l'estratègia de subversió. La poesia d'Engonópulos pertorba constantment els valors tradicionals per mitjà de contradiccions, imatges insòlites, trencaments constants de ritme i de l'horitzó d'expectatives. Amb “fer brillar el vers”, Engonópulos reprèn probablement les paraules que voldria

⁶⁰² Giatromanolakis, en la introducció al *Quadre de paraules dels poemes d'Engonópulos* d'A. Koumpís, estudia la varietat de la llengua d'Engonópulos a nivell ortogràfic, lèxic, morfològic i sintàctic, ha assenyalat el fenomen de l'ús en un mateix poema, o fins i tot en un mateix vers, de formes que pertanyen a la forma arcaïca, o katharevusa, i formes en dimotiki o fins i tot en argot, fenomen que anomena “lexicografia”. Segons Giatromanolakis, que compara aquest fenomen amb la pintura d'Engonópulos, els poemes esdevenen “poema-pintura”. ΚΟΥΜΠΪΣ, Α. *Πίνακας λέξεων των ποιημάτων του Νίκου Εγγονόπουλου (Quadre de paraules dels poemes de Nikos Engonópulos)*, introducció de G. Giatromanolakis, Panepistimiakés ekdoseis Kritis, Irakleio, 1999, p. ix-xxxix.

un lector tradicional donant-los la volta en lligar-ho amb la combinació i fusió de fases i formes diferents del grec. Per la mateixa raó, la marginalitat que projecta es reclama finalment de dos grans escriptors amb una sensibilitat semblant, Papadiamandis i Kavafis⁶⁰³. Alhora, relaciona la seva experiència poètica amb la pictòrica, en què tots els elements, de qualsevol època, colors, es combinen buscant una “harmonia”. Engonópulos projecta referents alternatius, els lliga entre ells, i amb autors consagrats sota una imatge tradicional i lluminosa i aconsegueix així fer gala d'un gran domini de l'art de subvertir els valors sense que es noti.

Però “fer brillar” es pot lligar també altrament a la seva poètica. És semblant a “il·luminar”, com en la pintura bizantina, que en la seva poètica equival a “donar vida”, una de les obsessions de la seva metafísica. I “brillar” pot tenir un ús també surrealista. Breton mateix utilitza una imatge semblant en parlar de la llengua:

Jamais tant que dans l'écriture poétique surréaliste on n'a fait confiance à la valeur *tonale* des mots. Les attitudes négativistes suscitées par la musique instrumentale semblent bien, ici, trouver à se compenser. En matière de langage les poètes surréalistes n'ont été et ne demeurent épris de rien tant que de cette propriété des mots à s'assembler par chaînes singulières pour *resplendir*, et cela au moment où on les cherche le moins. Ils n'ont tenu à rien tant qu'à ramener ces chaînes des lieux obscurs où elles se forment pour leur faire affronter la lumière du jour. Et ce qui les a requis dans ces groupements verbaux, ce qui les a dissuadés d'y rien changer quand bien même il leur arrivât de ne pas satisfaire au besoin de sens –de sens immédiat- ou de violenter ce sens au grand effroi du lecteur ordinaire, c'est que leur structure offrait cet aspect inéluctable de l'enchaînement musical, que les mots qui les composaient s'étaient distribués selon des affinités inhabituelles mais beaucoup plus profondes. “Les mots ont cessé de jouer”, ai-je pu dire quand j'ai connu ceux-là, “les mots font l'amour”.⁶⁰⁴

Per a Engonópulos l'harmonia està feta de combinacions estranyes, desconegudes. Engonópulos no refusa cap de les formes de la llengua grega, del grec antic, bizantí, i dels dialectes de la llengua grega moderna, ni, sobretot, les insòlites combinacions entre elles. Totes les paraules poden ser portadores d'un xoc, d'un descobriment desconegut, si la poesia el pot “fer brillar”. Amb aquest objectiu, les expressions més arcaïques i les bizantines més carregades de simbologia religiosa de l'ortodòxia grega (que encara ara celebra els rituals seguint els textos bizantins) es mesclen amb el llenguatge subversiu del surrealisme. Fins i tot la “unitat” que proposa pot ser llegida com un reflex de l'eternitat bizantina que Engonópulos enllaça amb la pintura metafísica. La poesia

⁶⁰³ Pren com a model dos escriptors, Kavafis i Papadiamandis, la llengua dels quals es caracteritza, justament com la d'Engonópulos, per la fusió, amb tota naturalitat, de “katharevusa” i demòtic, utilitzant cadascuna de les dues variants amb una volguda intencionalitat. Vide BEATON, op. cit., p. 417-418.

⁶⁰⁴ “Silence d'or”, 1944, dins de *La Clé des Champs*, a BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit. vol. III, p. 731-732. La negreta és meva. Breton reprèn aquí l'eslògan “les mots font l'amour” de la seva obra anterior BRETON, A., *Les pas perdus*, dins de BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, op. cit. p. 286.

d'Engonópulos, de la mateixa manera com la pintura arrenca els objectes del silenci, arrenca les paraules del silenci i fa “evident” la vida de què estan dotades⁶⁰⁵.

La llengua d'Engonópulos respon a la recuperació i revivificació d'un passat propi, diferent de la mitologia i els relats establerts, cultural i personal, metafísic i misteriós. Per més senzill que en presenti el seu ús Engonópulos, aquesta llengua està plena d'implicacions. Cadascuna de les seves formes porta la marca de veus diverses, que es combinen de forma inaudita. No és doncs una qüestió tan “senzilla” ni fàcil d'explicar, ni per al poeta ni per al lector, ans altament sorprenent.

2.3.4. Les paraules dels altres

L'eternitat i el misteri dels poemes d'Engonópulos estan poblades de veus. Apareixen a través de mecanismes dialogals, deixant sorgir un altre que parla en els poemes, o en les formes de la llengua mateixa, combinant mots de veus i èpoques diverses.

Els poemes combinen sovint els misteris metafísics amb un to conversacional gràcies a l'aparició de paraules com “βέβαια”, “πάντως”, “άλλωστε” (“és clar”, “de totes maneres”, “d'altra banda”), amb guions que introdueixen comentaris al que s'està dient en el poema, o amb cometes amb paraules alienes, o amb la presència del verb “dir” –sovint s'introdueixen paraules d'altres personatges per mitjà dels verbs “λένε”, “έλεγε” (“diuen”, “deia”). Al poema “Albada”, la resposta sobre per què morí la verge Pulquèria el dia abans del seu casament es construeix sobre una frase que solia “dir” el seu pare. A partir d'aquesta frase, el poeta en forma d'altres jugant amb l'estructura de la primera, amb el ritme i amb la sonoritat de les paraules gairebé homòfones però amb significats diferents. A un tema eròtic, i en aquest cas greu i tràgic, Engonópulos respon amb les paraules aparentment absurdes vingudes d'un altre.⁶⁰⁶

Altres poemes reprenen les paraules dels altres en reflexions crítiques i iròniques. És el cas d’“Els déus estan gelosos”, en què Engonópulos reprèn l'expressió estereotipada “οι θεοί ζηλεύουν” (“els déus estan gelosos”) i ironitza sobre el fet que el gran problema no és si ho estan o no, sinó si cal

⁶⁰⁵ Vide supra.

⁶⁰⁶ Vide supra.

utilitzar la forma més estàndard “ζηλεύουν” o la més popular o dialectal “ζουλεύουν”⁶⁰⁷. Aquest tipus de repeses responen al valor dialògic de tota la seva escriptura i pensament, basat tot ell en aquest diàleg amb altres veus, en els possibles canvis de sentit de les paraules, com aquí amb intenció irònica, o, d'altres vegades, en el descobriment de significacions latents.

La llengua mixta d'Engonópulos, amb mots i expressions extremament populars entre formes d'una katharevusa utilitzada per ironitzar sobre fórmules fixes i administratives i formes d'un demòtic més estàndard, respon igualment a aquest dialogisme. Les paraules canalitzen la veu de l'altre, així com d'altres llocs i temps. La “magnòlia” de “L'episodi”, per exemple, està en una forma popular “μανόλια” que remet directament als “ντόπιοι” (“els del país”).

Entre aquestes paraules repeses, moltes tenen a veure amb el desig i l'amor. Un exemple n'és l'aparició del mot “σεβντάς” (“desig”) a “Adaptació”, un dels seus darrers poemes. D'origen turc, i definit pel diccionari de Babiniotis com a “λαχτάρα” (“desig” i “por”) o “καημός” (“pena” i “desig”) eròtics, hi deixa sentir una veu més que popular:

κρυστάλλινες καράφες, πολύ ωραίες, άλλες με μανόγαλα, άλλες με σπέρμα, ή αίμα, αφιερώματα στη μνήμη των παλαιώ, αλλά και των νέων, υπερρεαλιστών. Κι' ο σεβντάς, σεβντάς. Κι' ο ποιητής πάντα έτοιμος, το όπλον παρά πόδας, να πη την αλήθεια και να παραγορήση.⁶⁰⁸

gerres de vidre, molt belles, unes amb llet materna, d'altres amb esperma, o sang, dedicades a la memòria dels antics, i també dels nous, surrealistes. I el “sevdás”, el “sevdás”. I el poeta sempre a punt, les armes als peus, a dir la veritat i a consolar.

Engonópulos parla del poeta i els seus objectes, alguns clarament eròtics com la llet, l'esperma i la sang, i els relaciona amb els surrealistes, amb el desig (“σεβντάς”) i amb l'actitud de lluita –just després del desig apareix un clixé del món militar (“το όπλον παρά πόδας”/ “les armes als peus”) en perfecta katharevousa. “Σεβντάς” no remet només al món oriental sinó també al gran model poètic d'Engonópulos: en la primera línia de l'Alipasiada de Hatzi-Sechret, el poeta turcoalbanès que Engonópulos considerava com a inspirador de la seva poesia, llegim:

Με φέρνει η ζούρλα κι ο σεβδάς δύο λόγους να ομλήσω...

⁶⁰⁷ Embirikos també ironitza sobre les expressions estereotipades al poema “Των επιπτώσεων οι πτώσεις”, dins d'EMBIRIKOS, A., *Okiana*, op. cit., p. 20.

⁶⁰⁸ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 149 Vegeu *Αληπασιάς του τουρκοαλβανού Χατζή Σεχρέτη*, (Alipasiada del turcoalbanès Hatzi-Sechreti), a SATHAS, K. N., *Ιστορικοί Διατριβαί*, (*Estudis històrics*) (1870), Vivliopoleion Noti Karavia, Atenes, 1978.

Em porta la folia i el “sevdás” a dir dues paraules...

En aquest cas d'intertextualitat, tenim la sensació que Engonópulos realment vol deixar passar aquesta altra veu. Anomenar el desig “σεβντάς” vol dir portar al present totes les significacions d'aquest mot que ve d'un altre món, d'aquell univers enyorat i font de misteris.

2.3.5. Les veus, eròtiques i tràgiques

L'aparició de les “veus” en les paraules del discurs va acompanyada en Engonópulos de la seva evocació literal. Apareixen pertot, i sovint al final dels poemes, com a “Allà”:

φωνές
και τα ξέστρωτα τραγικά κρεβάτια
σπασμών

veus
i els llits tràgics desfets
d'espasmes⁶⁰⁹

Acompanyen accions i passions abrindades. En l'evocació del seu ornament tràgic, el narrador observador de la pèrdua a la tercera part de “A les muntanyes de Miúpolis” en ressalta la força ígnia:

βάζω μέσ' στα
μαλλιά μου
φωνές
φωτιάς

em fico
als cabells
veus

⁶⁰⁹ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 54.

de foc⁶¹⁰

Són les que, al poema titulat precisament “Les veus”, “δονούν” (“vibren”) i “αποκαλύπτουν ξάφνου τα αιώνια μυστικά” (“descobreixen de sobte els secrets eterns”), donant el veritable nom a cada objecte i descobrint-ne els secrets i passions, de les “dents sensuals” que elles anomenen “malsons” als “llits porpres de l'amor” que anomenen “abismes”. En el mateix poema configuren la imatge del poeta:

βάζουν πολύχρωμα φτερά
στο θλιβερό
τ' Ορφέα βλέμμα
στ' Ορφέα
τα χέρια
βάζουνε βεντάλιες
ξεσκίζουνε
τα φλογισμένα του
φουστάνια
κοσμούν
την κεφαλή του
με νταντέλλες
πολύ λεπτές

(στ' Ορφέα
την κορφή
μπήγουν
σημαίες)

posen plomes virolades
en la trista
mirada d'Orfeu
i a les mans
d'Orfeu
hi posen vanos
li estripen
els vestits
flamejants
li ornen
el cap
amb puntes
molt delicades

(al capdamunt
d'Orfeu
hi claven
banderes)

Elles donen forma a aquest Orfeu, símbol del poeta i una de les personae amb què s'identifica

⁶¹⁰ op. cit., p. 106.

Engonópulos⁶¹¹. Orfeu es converteix en una mena d'estàtua sobre la qual té lloc l'acció engalanadora de les veus convertides en veritables personatges. Són elles les que parlen, les que llancen “sang” al “caos del oracles”, i tornen a anomenar el món, fins arribar al més íntim del jo poètic:

πετούν μέσ'
στων χρησμών το χάος
αίμα
και ξαναλέν τις
φοινικιές
δαυλιά

στέκουνε με λυγμούς
στη λέξη σφύρα
ονόμασαν σιγή
τη λέξη θύρα
το θάνατο είπαν
μουσική μέσ' στα
μηνίγγια
και λένε δάσος
μέσ' στη νύχτα
την καρδιά
μου⁶¹²

llancen
sang en
el caos dels oracles
i tornen a dir les
palmeres
torxes

s'aturen amb sanglots
en la paraula martell
anomenaren silenci
la paraula porta
de la mort en digueren
música a les
temples
i diuen bosc
en la nit
el meu
cor

El poeta i la seva visió del món apareixen travessats, doncs, per aquestes presències sonores, que parlen independentment de tot control racional o moral, en plena pràctica del “Je est un autre”. El transformen a ell i el seu discurs. I així el llenguatge eròtic d'Engonópulos es va formant amb la veu

⁶¹¹ Vide ZAMAROU, R., op. cit.

⁶¹² ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 163-166.

de l'altre: la que transporten les paraules d'altres espais i d'altres temps i la que representen aquestes veus que descobreixen el veritable nom de les coses. La concepció de l'amor que apareix a través d'elles és sovint tràgic i imbuït de secrets i misteris.

Les veus són pertot, sovint enllaçades a missatges místics. Per exemple, en un poema d'amor tràgic com “El retorn d'Eurídice”:

και τώρα
τα μηνύματα
αρπάξανε
τα φλάμπουρα
π'ανέμιζαν
στου άγριου
δάσους
τους απόρθητους
κρυψώνες
κι οι στοργικές
φωνές
πάλι ακούστηκαν
νάρχωνται
από
τα τρίσβαθα
τα φωτεινά
των οριζόντων⁶¹³

i ara
els missatges
han pres
els estandards
que voleiaven
als amagatalls
inexpugnables
del bosc
feréstec
i de nou
s'han sentit
venir
les tendres
veus
de
les més fondes profunditats
lluminoses
dels horitzons

Les veus vénen dels “τρίσβαθα” (“les més fondes profunditats”). Aquesta paraula, formada de “βαθύς” (“profund”) i “τρίς” (“tres”) amb valor superlatiu, s'utilitza com aquí en neutre plural per parlar del més íntim. Recorda a més, per la forma el nom d'Hermes Trimegist, que apareix més avall

⁶¹³ op. cit., p. 181-182.

en el mateix poema. Aquí aquesta profunditat és la dels horitzons, fent per manera de recobrir de nou el paisatge d'un sentit místic. I igual com apareix el contrast entre la intimitat i els horitzons (el més endins i el més enfora), hi ha també un contrast entre el món salvatge i la tendresa de les veus místiques que se n'han emparat, que deixa sorgir els signes d'una relació eròtica amb aquesta veu, eco de la relació d'Orfeu, cantor dels misteris, i Eurídice, perduda en les profunditats.

2.3.6. Encontres, substitucions i identificacions amb la veu i amb la dona

El poeta està, doncs, à l'écoute. Els objectes i les veus s'entrellacen, s'identifiquen o s'insereixen uns dins dels altres i, com molts elements engonopulians, apareixen com fonts d'enigmes. Diversos elements i objectes adquireixen en Engonópulos la facultat de parlar o de restar en silenci, com l'aigua en el *Bolívar*:

Και το νερό δεν λέει τίποτε από τα μυστικά του.⁶¹⁴

L'aigua no diu res dels seus secrets.

Aquesta facultat de parlar de qualsevol element embolcalla també el llenguatge eròtic d'Engonópulos, i especialment la representació dels encontres amb la dona. En el món ple d'objectes d'Engonópulos, tant en la seva pintura com en la poesia, hi ha un joc d'identificacions, comparacions i substitucions entre qualsevol tipus d'ésser, animat o no, i la dona. I sovint aquest joc desemboca en l'aparició d'una veu o de la seva possibilitat, ja sigui l'aparició d'éssers inanimats que parlen o el regal de paraules.

A “Simbad el mariner”, per exemple, després que el poeta s'espremi el cervell, dels líquids en surt només una flor, imatge que també pot remetre a la simbologia eròtica, i sembla acariciar i parlar al poeta amb els gestos d'una amant, com si fos una dona:

⁶¹⁴ op. cit., p. 149.

ένα μικρό λουλούδι
που το ζητούσα
από παιδί
και που μου χαϊδεύει το μέτωπο
με τα λευκά του
χέρια
και μου μιλάει στοργικά
και μου
λέει
για τα όνειρα
που σφυρούν τη νύχτα
τόσο ήρεμα
τόσο πονετικά

una petita flor
que cercava
des que era petit
i m'acaronava el front
amb les seves blanques
mans
i se m'adreça amb tendresa
i em
parla
dels somnis
que xiulen de nit
amb tanta calma
amb tant de dolor

La flor, dotada de veu, sembla que li parli del paisatge i dels somnis que apareixen en la seva pròpia poesia. I continua fins que apareix la figura femenina. L'encontre amb la flor li permet rebre notícies de si mateix i de la seva relació amb “ELLA”.

En el poema “Potser”, l'encontre se situa en una casa estranya, d'aspecte oníric, tancada, sense finestres, on el poeta troba una noia estranya, “sense ulls” i que “en comptes de veu tenia una flor”:

Βρέχει... Κι' όμως λυπούμαι να σας το πω: ήταν, να, ένα σπίτι, ένα μεγάλο θεώρατο σπίτι. Ήτανε έρημο. Δεν είχε κανένα παράθυρο, κι' είχε όλο μπαλκόνια και μια μεγάλη καπνοδόχο. Εκεί καθόταν μια κοπέλλα δίχως μάτια, που αντίς για φωνή είχε ένα λουλούδι.

Plou... Però em sap greu de dir-vos-ho: era, vet aquí, una casa, una casa gran, enorme. Solitària. No tenia cap finestra, i tenia tot de balcons i una gran xemeneia. S'hi estava una noia sense ulls, que en comptes de veu tenia una flor.

És potser la mateixa flor que parla que a “Simbad el mariner”, o una flor de “la vall dels rosers” on, posteriorment trobarà l'únic consol el poeta? Tot i no tenir veu i tenir-hi una flor al seu lloc, manté un diàleg amb el narrador, amb qui torna a parlar del paper del poeta:

Με ρώτησε:

-Μα τι είχατε και καρφώνατε, έτσι, σήμερις από τό πρωί;

-Α, τίποτες... τίποτες. Μιλούσα με τον Όμηρο.

-Με τον Όμηρο, τον ποιητή;

-Ναι, με τον Όμηρο τον ποιητή,, και μ' έναν άλλο Όμηρο, απ' τη Μοσχόπολη αυτός, που έζησε όλη του τη ζωή πάνου στα δέντρα, σαν πουλί, κι' όμως ήτανε γνωστός σαν “άνθρωπος του γιοφυριού” στις γειτονιές κοντά στη λίμνη.⁶¹⁵

Em demanà:

-Però què us passava que heu estat clavant claus, així, avui de bon dematí?

-Ah, re... re. Parlava amb Homer.

-Amb Homer, el poeta?

-Sí, amb Homer el poeta, i amb un altre Homer, de Moscòpolis, aquest, que va viure tota la vida dalt dels arbres, com un ocell, i, tanmateix, se'l coneixia com a “homo del pont” als veïnats de la vora del llac.

Revénen, en aquesta conversa amb la noia, els llocs de la mitologia polifònica i metafísica d'Engonópulos, Moscòpolis, el llac i un altre Homer.

L'encontre amb la dona pot portar també a la rebre'n la paraula. A “Company de viatge de melancolia” d'*El retorn dels ocells*, una dona, per la qual sent “*amor tràgic*”, que substituirà després el ulls per escarabeus i que tot porta a creure finalment que és morta, regala al poeta una paraula que guardava “feia anys” per a ell:

Την προσφορά της συνόδευε με την μόνη λέξη που μου εφύλαγε, για χρόνια μέσα της, σαν κάτι πολυτιμότερο, έλεγε, κι από την ίδια της τη ζωή, σαν ένα μυστικό αφιέρωμα των μαστών της στις τρικυμίες του πόθου μου.⁶¹⁶

L'ofertament l'acompanyà de l'única paraula que em guardava des de feia anys dintre seu, com quelcom encara més valuós, deia, que la seva pròpia vida, com a homenatge secret de les seves sines a les galernes del meu desig.

Com és d'esperar, aquesta “única paraula” no sabrem quina és. No es diu en el poema. Esdevé una paraula secreta, el regal de les “sines” al “desig”. La paraula és un regal d'amor, però també és un objecte d'amor i també un catalitzador del descobriment de l'amor. No és només un regal de la dona, sinó que té les mateixes propietats que la dona.

Altres vegades, el poeta mateix s'identifica amb una dona, o directament o indirectament per mitjà d'identificacions enllaçades. És el cas de “*Maria Nocturna*”, en què les paraules d'un altre, descrit com al seu “únic amic”, l'identifiquen a una dona que s'identifica, al seu torn, a un “vell gramòfon”:

⁶¹⁵ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 49-50.

⁶¹⁶ op. cit., p. 200.

και το μόνο πράμα της προκοπής, που έτυχε να διαβάσω εκείνες τις ημέρες, ήτανε μια μακροσκελεστάτη επιστολή του Ιταλού Γουλιέλμου Τσίτζη, του εγκαρδίου και μοναδικού μου φίλου, τον οποίον άλλωστε δεν γνώρισα ποτέ και για τον οποίον αμφιβάλω ακόμα κι' αν υπάρχει. Με λίγες λέξεις, όλο το περιεχόμενο της επιστολής του αυτής ήτανε το εξής: “Είσαι”, έλεγε, υπονοώντας βέβαια την Πολυξένη, “είσαι ένα παλιό γραμμόφωνο με μπρούντζινο χουντί κάτω από ένα μαύρο πανί”.⁶¹⁷

I l'única cosa de cert valor que vaig arribar a llegir en aquells dies fou una prolixíssima missiva de l'italià Guglielmo Tsitzis, el meu millor i únic amic, el qual, d'altra banda, no he conegut mai i dubto fins i tot que existeixi. Amb poques paraules, tot el contingut d'aquesta missiva seva era el següent: “Ets”, deia, referint-se, és clar, a Polixena, “ets un vell gramòfon amb un embut bronzós sota d'un drap negrós”.

Hi ha una triple identificació en què l'altre ve a portar notícies sobre un mateix identificant-lo encara a un altre. Malgrat que el poema estigui escrit en primera persona, el jo desapareix darrere la figura de la dona, que és també un instrument, una veu. La veu s'identifica veladament a la dona, igual que està velat, amb un “drap negrós”, el seu instrument. Cal destacar, alhora, que Polixena es relaciona doblement amb la mort: filla de Príam, va ser sacrificada en una mort heroica sobre la tomba d'Aquil·les, que s'havia enamorat d'ella; el seu nom, d'altra banda, significa la “molt acollidora”, “la qui rep molts hostes” en el món dels morts. En el poema d'Engonópulos se suposa que el protagonista està mort i llegeix el diari.

El gramòfon i el fonògraf apareixen recurrentment en Engonópulos. “El fonògraf a la platja” és el títol d'un dels seus quadres. És la representació d'una platja amb dos personatges principals: una figura masculina asseguda en una cadira, amb un vestit de bany de ratlles blanques i vermelles, que li cobreix el dors i les cames fins a sota el genoll, amb un casc en lloc de cap i agafant una mà d'home amb la mà dreta; i una figura femenina tota nua, amb els pits turgents i els mugrons pintats de vermell i un peix entre els braços. Darrere la dona hi ha una figura inquietant, com un vestit sense cos, i més endarrere, un fonògraf. Als peus de la dona, hi ha encara una sandàlia i un con. Les referències sexuals, en la representació del cos i del peix, i les referències a la veu poètica, en la relació entre la dona i el fonògraf, són clares.

Amb la veu de l'altre hi ha pertot una relació ambivalent, de meravellament i de por, una mena d'enamorament, un situar-se a la frontera de la mort i l'amor. L'aparell que parla, que s'identifica alhora amb el poeta i amb una dona, constitueix una imatge de la veu surrealista, semblant a la de la dona que transcriu la veu sobre un paper, al fotomuntatge sota el títol “écriture automatique” del núm. 9-10 de *La Révolution Surréaliste*. L'encontre amb ella és una experiència d'amor,

⁶¹⁷ op. cit., p. 63.

l'escenificació d'un moment sorprenent, que canvia la realitat.

2.3.7. Les veus dels morts i els descobriments eròtics

Com en els dos últims exemples, la recerca de la veu i d'un encontre amb ella es converteix sovint amb un encontre amb la veu dels morts o amb la de la dona morta.⁶¹⁸ Són encontres eròtics que tanmateix solen quedar en suspens: el descobriment es torna a convertir en un nou misteri, en un nou secret enyorat. En són un exemple Polixena que desapareix i reapareix en forma de pedra-mirall o la parella d'Orfeu i d'Eurídice, una de les figures més emblemàtiques de la dona morta, desitjada, perseguida i perduda repetides vegades. Tot al llarg de la creació poètica d'Engonópulos la dona, la veu, la mort i l'erotisme s'entrellacen.

La recerca de la veu dels morts pot remetre a referències cultes, com Kavafis⁶¹⁹ o com Jean Cocteau, creador d'un Orfeu fascinat per la veu del desconegut. Al costat d'aquestes referències, escoltar la veu dels morts sembla estar també íntimament lligat a una metafísica engonopuliana que explora els objectes, les creences i els mites populars. El desig envers la ciutat desconeguda i la seva llengua porta Engonópulos a recrear un món on conviuen amb tota naturalitat diverses realitats i elements contradictoris, presentats o amb humor, o de forma inquietant o, de vegades, de les dues maneres alhora. I molt sovint descobreixen un secret eròtic.

El vessant més inquietant sembla anar lligat al món popular que sorgeix de la tradició prerevolucionària que Engonópulos es deleix a recuperar en la seva poesia. És el cas de pors i d'éssers del món popular, com, per exemple, els “στοιχειά” (“esperits”) de “La intriga dels naufragis”. En la primera meitat d'aquest text se'n fa una primera descripció per acabar-los comparant amb albanesos i amb el so de la flauta:

Δεν γνωρίζω τι γίνεται τη νύχτα, ή και τη μέρα ακόμη, στ' άγρια, τα ψηλά βουνά. Ξέρω, όμως να πω για τα μυστηριώδη και παράξενα στοιχειά που κατοικούνε μόνα τους στις κορφές των έρημων λόφων. Ξέρω να πω πολλά για τις συνήθειές τους, και πως δεν απομακρύνονται ποτέ από τα σημεία –πάντα τα πιο υψηλά– όπου edιάλεξαν για

⁶¹⁸ Tal com assenyala Rena Zamarou, “es tracta probablement de veus que superen la mort, travessen el temps” (“πρόκειται πιθανώς για φωνές που υπερβαίνουν τον θάνατο, διατρέχουν τον χρόνο”). ZAMAROU, R., *El poeta Nikos Engonópulos...*, op. cit., p. 68.

⁶¹⁹ Vide ZAMAROU, R., op. cit., p. 109.

μόνιμη διαμονή τους. Πώς περνώντας ο διαβάτης, από μακριά ή από κοντά, μεσημέρι για βράδυ, τα διακρίνει, τα βλέπει, άλλοτε ν' ανεμίζουνε σαν πολεμικά μπαϊράκια, άλλοτε να παίρνουν σχήματα αλλόκοτα, κατά προτίμησιν τεσσάρων ξύλων με μια σκέπη από ξερά κλαριά πεύκου, ίδια με τα τσαρντάκια που στήνουν οι αλβανοί ποιμένες σαν ήχο φλογέρας.⁶²⁰

No sé què passa de nit, ni tampoc de dia, a les muntanyes altes i salvatges. Puc parlar, però, dels esperits misteriosos i estranys que viuen tot sols als cims dels turons deserts. Puc dir moltes coses dels seus costums, i que no s'allunyen mai dels indrets –sempre els més elevats– que triaren com a residència habitual. Com, en passar, el vianant, de prop o de lluny, del migdia al vespre, els entrelluca, els veu, unes vegades voleiant com estendards guerrers, i altres vegades prenent formes insòlites, de preferència quatre fustes amb un sostre de branquillons de pi secs, igual que les cabanes que planten els pastors albanesos com si fos el so d'una flauta.

Aquests “esperits” arriben no només a ser visibles, sinó també, ni que sigui per la pinzellada que introdueix la comparació, són *audibles*. Els éssers morts i vius alhora formen part d'una imatgeria que es retroba en tota cultura popular. A aquest món, igualment, està lligat la seva poesia.

Al costat d'aquests éssers fantàstics pertorbadors, en el món d'Engonópulos es fan presents i audibles altres personatges entre la vida i la mort, o simplement morts, la veu dels quals es cobreix de significacions eròtiques. És el cas d'“El poeta secret”, en què després de la presentació d'una ombra impossible, distorsionada apareix dins els ulls de “των γύψινων προπλασμάτων” “dels models de guix”, és a dir, de figures sense vida, el “τραγούδι της/ νεκρής ορχήστρας/ του νεκρού ποιητή” (“la cançó de l'/ orquestra secreta/ del poeta mort”. La “cançó” –unió de música i poesia, que constitueix un element recurrent en Engonópulos, i que està íntimament relacionat amb l'amor, tant des d'un punt de vital i com poètic⁶²¹–, és un mitjà de transmissió de les “veus”. L'“orquestra secreta” li afegeix a més una dimensió alhora íntima i mística. “Mística” i “secreta” es diuen en grec amb la mateixa paraula, la que fa servir aquí Engonópulos: “μυστική”. Justament aquí, després d'aquesta escena, ve l'encontre eròtic, l'arribada d'una dona morta, o de la Mort feta dona, “amb herbes als ulls”, metafísica –com les promeses impossibles i el paisatge de les fàbriques– i altament eròtica –“totalment nua” i amb “els cabells deixats anar”–, atractiva i desitjada. L'encontre entre el poeta i la cançó, la veu del poeta mort, és també l'encontre amb la dona.

A “La psicoanàlisi dels fantasmes”, apareix al final una inesperada referència a la mort, a través d'una veu profètica, que els protagonistes del relat senten a cau d'orella:

⁶²⁰ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 111-112.

⁶²¹ A la cançó del captaire cec d'Elbassan o de l'orquestra morta d'“El poeta místic”, hi podem afegir molts altres exemples, com la del poema “Αγάπη” (“Amor”): “Για μένα, ένα άστρο θα λήη μέσ' στο σερτάρι το τραγούδι της χαράς μου μ' ένα πριόνι.”, a ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, p. 51-52. La cançó i la música, pel context eròtic dels poemes en què apareixen, tal com assenyala Tsotsoróú, i per la seva relació amb Loukia Fotopoulou, remetent a una experiència vital i eròtica. Vide TSOTSORÓÚ, A., ““Jo, el címbal que dringa de l'amor””, op. cit., p. 101-113.

Στα αυτιά μας ακούμε τα προφητικά ονόματα των γυναικών που θα αγαπούσαμε. Επίσης και το όνομα μιας πόλεως: Σινώπη. Εγώ όμως δεν φοβούμε το θάνατο, γιατί αγαπώ τη ζωή.⁶²²

A cau d'orella sentim els noms profètics de les dones que estimariem. També el nom d'una ciutat: Sinopi. Jo, però, no temo la mort, perquè estimo la vida.

Són uns versos múltiples enigmàtics, per la frase final negant la por de la mort, l'aparició de Sinopi, els noms de les dones que no es diuen, i, sobretot, pel condicional “que estimariem”.

L'amor i la mort s'entrellacen també a “Les veus”, en què aquestes són comparades amb “tombes”:

άλλοτε
–φυσικά–
είν' τρομερές και φοβερές
σάν τάφοι
κι' άλλοτε
πάλε
στοργικές
σαν τάφοι πάλι
κι' ωσάν θωπεία
μακρῶν
λεπτῶν
δακτύλων⁶²³

unes vegades
–naturalment–
són terribles i temibles
com tombes
i altres vegades
de nou
tendres
com tombes novament
i com la carícia
d'un dits
llargs
i fins

No només els “τάφοι” (les “tombes”) –qualificades de “terribles i temibles” i alhora de “tendres”–, sinó també la “θωπεία” (“carícia”) d'aquests “μακρῶν/ λεπτῶν/ δακτύλων” (“dits/ llargs/ i fins”) transmeten una visió ambigua i inquietant de les veus.

⁶²² ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 117.

⁶²³ op. cit., p. 164.

2.3.8. Objectes, enigmes i el descobriment de la joia

Una altra imatge del poeta mort, però que continua a la recerca de l'amor i de la veu de l'altre, és el “mort” que “γληγορεί” (“s'afanya”) a “Una flauta en el claustre de l'hecatombe”. Hi tornem a trobar inversions espacials típiques de la metafísica engonopuliana: el mort corre per un menjador que és descrit com a “poesia del bosc”, mentre que el jo poètic corre pels seus ulls buits en recerca d'alguna revelació que no troba:

Ο νεκρός “γληγορεί” μόνος του μέσα στη σκοτεινή τραπεζαρία. Για να φτάσει κανείς ως εκεί πρέπει να περάσει από μιαν ατέλειωτη σειρά σεντούκια γεμάτα βουλοκέρια. Εκεί γεμίζουν τα χέρια του όλο στεφάνια με πολύχρωμα λουλουδία, που προορίζονται για τα κεφάλια των ποιητών. Αυτή είναι άλλωστε “η ποίησις του δάσους”, με κεχριμπάρια και τυφλούς αυλούς σα φεγγάρια. Όλη του η προσπάθεια είναι ένας ψηλός τοίχος, όλος κόκκινα τούβλα, με βουβή φωνή σάλπιγγος. Πού και πού ν' ακουστεί κι ένα γέλιο, ή, ακόμη, κι ένα τραγούδι, σαν μαχαιριά, σαν τεφροδόχη. Άσκοπα, λέω τότες, άσκοπα περιπλανώμαι στις άδειες τρύπες των ματιών του. Τουλάχιστον, αν συνόδευε τις απεγνωσμένες μου κραυγές η αιολική άρπα της χαράς! Αν φύτρωνε στην άκρη, στο κάθε δάχτυλο των χεριών μου και μια ορτανσία! Ίσως τότες και να ήτανε δυνατό να μ'εξορίζανε βαθιά, μέσα στα πιο μουσικά λυχνάρια, μ'ένα βαρύ τόπι υφάσματος, σα γέλιο παιδιού. Όμως, τίποτε... Τα πάντα εις μάτην. Ο νεκρός “γληγορεί” μόνος του μέσα στη σκοτεινή τραπεζαρία.⁶²⁴

El mort “s'afanya” en el menjador fosc. Per arribar fins allà cal passar per una filera infinita de baguls plens de lacre. Allà se li omplen les mans de corones de flors violades, destinades als caps dels poetes. Aquesta és, d'altra banda, la “poesia del bosc”, amb nacres i flautes cegues com llunes. El mort “s'afanya” i no para de comptar: un, dos, un, dos. Tot el seu esforç és un alt mur, tot de maó vermell, amb una veu sorda de trompeta. De tant en tant potser se sent una rialla, o una cançó, com una punyalada, com una urna. Inútilment, dic llavors, inútilment erro pels forats buits dels seus ulls. Si almenys acompanyés els meus crits desesperats l'arpa eòlica de la joia! Si em nasqués a la punta, a cada dit de les meves mans una hortència! Potser aleshores seria possible que m'exiliessin profundament, en les llànties més musicals, amb una pilota de roba, com la rialla d'un nen... Tot en va. El mort “s'afanya” tot sol en el menjador fosc.

Tant les expressions “γληγορεί” com “η ποίησις του δάσους”, totes dues entre cometes, semblen paraules represes d'algú altre. “La poesia del bosc”, que Engonópulos cita amb la terminació katharevusiana, és un tòpic literari. El mot “γληγορεί” reflecteix una pronunciació oral amb confusió de l/r de l'estàndard “γρηγορεί”. Engonópulos crida l'atenció sobre aquesta paraula amb l'estranya pronunciació i les cometes, però en realitat el que més podria estranyar el lector és, més que la forma, el fet que un mort pugui “afanyar-se”.

El text és ple de motius relacionats amb la música i la veu: les paradoxals “flautes cegues com llunes”, la “veu sorda de trompeta” que surt del mur de color vermell –clara reminiscència dels enigmàtics murs de la pintura de De Chirico i del mateix Engonópulos–, la rialla i la cançó que se

⁶²⁴ op. cit., p. 88-89.

senten “de tant en tant” i, sobretot, el desig explícit d'acompanyar els “crits desesperats” del narrador d'aquest objecte poètic, irònic i eròtic que és l’“arpa eòlica de la joia”.

L’“arpa eòlica”, productora involuntària de veus, símbol romàntic de la poesia i de l'amor, és un element recurrent de l'imaginari d'Engonópulos. A “El vaixell del bosc”, en una de les condicions que introdueixen les tres primeres estrofes del poema, anhelant l'amor de la “noia musical metafísica” apareix la possibilitat d'intercanviar la “invisible/ arpa eòlica que em serveix/ de cap” amb una “pastilla de sabó verd”. A aquest instrument que sona sense acció humana, Engonópulos li afegeix el qualificatiu d’“invisible”. Els humans no només no la toquen sinó que no la veuen.

L’arpa com tal, sense cap adjectivació, apareix sovint associada a figures femenines. L'Eleonora de “Tel-Aviv”, per exemple, toca l'arpa sense arribar a fer-la sonar. Igual que la noia de “Potser” parlava tenint una flor en lloc de veu, aquí es tracta d'un instrument que no sona, perquè la música canvia de lloc:

όλη η μουσική
ήτανε
μέσα
στα έμορφά της μάτια
ανάμεσα
στα πράσινά της μαλλιά

tota la música
era
en
els seus formosos ulls
entre
els seus cabells verds

En canvi, de l'arpa en surten alguns objectes inesperats, com una pastilla de sabó verd –l'objecte que voldria tenir per cap el narrador d' “El vaixell del bosc–, o amb valor eròtic, com “un ocell” o la “planxa” que

Οι Ζυγιώται
ονομάζουν
εν ώρα καταγίδος
Ars Amantis

els Ziguïotes
anomenen
en hora de tempesta

A més del nom donat a la planxa “Ars Amantis”, “art de l'amant”, remetent a l'erotisme tant la humitat tempestuosa de “l'hora de tempesta”⁶²⁵ com el nom de “Ζυγιώται” (“Ziguiotes”), que voldria dir “junyidors” i ve de la mateixa arrel que “ζυγός” (“jou”), i “ζεργάρι” (“parella”). Aquest és, malgrat la idealització de tota l'escena, un erotisme amb un vessant angoixant, un “jou”.

La “noia amb arpa” reapareix en dos poemes posteriors, a “Apàtrida joiós amb violència” (“A la vora del llac: la noia amb arpa. A la vora del bosc: la noia amb xarpa”) i a “Una cançó per a la lluna”, que és un llarg poema d'amor, en què en el curs de l'enumeració de les cançons més belles i més plenes d'amargor, com són les cançons per a la lluna, prenen un lloc important les “que cantà / una noia/ amb arpa/ sota l'estàtua esplomada d'una deessa antiga.”⁶²⁶ És una imatge romàntica, però el tractament que rep en els poemes d'Engonópulos és clarament surrealista. El seu so, la seva veu, forma part del món de l'insòlit i meravellós. De l'arpa de “Tel-Aviv” surten objectes insòlits, fruit de l'atzar, l'humor, i metàfora de la creació.

Buscant la veu que li parli, sigui dels morts, de les màquines, de la dona, el poeta busca un descobriment, que el porta a nous enigmes, reveladors, al seu torn, per la sorpresa que provoquen i perquè duen sovint un signe o de les paraules o del cos de la dona.

Un exemple n'és el final d'“El vaixell del bosc”, en què després d'establir lligams i equivalències entre la música, la veu, l'arpa eòlica i l'amor de la noia metafísica, s'introdueix una nova obertura, l'enunciació del que podria passar si es complissin les estranyes condicions que desitjaria el jo poètic:

ίσως τότες
μόνο τότες
θα μπορούσα να πω
τα φευγαλέα οράματα
της χαράς
που είδα κάποτες
–σαν ήμουνα παιδί–
κυττάζοντας
ευλαβικά
μέσα στα στρογγυλά
μάτια

⁶²⁵ En altres poemes d'Engonópulos, com “A les muntanyes de Miupolis”, el paral·lelisme entre “tempesta” i “coit” apareix gairebé explícitament.

⁶²⁶ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 277

των πουλιών.⁶²⁷

potser aleshores
aleshores només
podria dir
les visions fugaces
de la joia
que vaig veure fa temps
—quan era nen—
mirant
amb devoció
en els ulls
rodons
dels ocells

L'objectiu final sembla ser arribar a l'estat en què el narrador d'aquesta situació “podria dir” les “visions fugaces/ de la joia”. La veu, tant si ve de fora com de l'interior del poeta, podria arribar a manifestar-se, a ser paraula, a dir l'emoció d'una visió que remunta al món antic personal de la infantesa.

L'assoliment de les condicions esperades ve marcat per l'expressió “ίσως τότες” (“potser aleshores”) amb què acaba el poema i que forma part de les estructures que es repeteixen, que confereixen un to dialogal a l'escrit i que conformen les associacions, sovint inesperades, i els canvis de ritme dels textos engonopulians. Aquí es tracta de la conclusió d'un seguit de condicions començades per “si...”. És la mateixa estructura que acabem de veure en “Una flauta en el claustre de l'hecatombe”:

Τουλάχιστο, αν συνώδευε τις απεγνωσμένες μου κραυγές η αιολική άρπα της χαράς! Αν φύτρωνε στην άκρη, στο κάθε δάχτυλο των χεριών μου και μιάν ορτανσία! Ίσως τότες και να ήτανε δυνατό να μ' εξορίζανε βαθιά, μέσα στα πió μουσικά λυχάρια, μ' ένα βαρύ τόπι υφάσματος, σα γέλιο παιδιού.⁶²⁸

Si almenys acompanyés els meus crits desesperats l'arpa èdica de la joia! Si em nasqués a la punta, a cada dit de les meves mans una hortència! Potser aleshores seria possible que m'exiliessin profundament, en les llànties més musicals, amb una pilota de roba, com la rialla d'un nen.

Reapareix aquí la infantesa, com si el desig de descobriment fos viscut com un retorn a una època passada. Hi ha un impuls vers la joia, un impossible, perquè no és més que una imatge fugaç. La música, la cançó, la paraula o el descobriment que enyora obren un nou misteri, és una metàfora de la recerca mateixa.

Amb aquests objectes Engonópulos duu a terme la recerca d'un món misteriós, amb fantasmes,

⁶²⁷ op. cit., p. 34.

⁶²⁸ op. cit., p. 89.

paisatges onírics, on l'amor, l'erotisme, apareixen a pinzellades, com un desig que es reconeix de sobte, com una associació d'una paraula a una altra o d'un poema a un altre. Hi ha una recerca constant dels secrets, de la veu que pugui parlar, que pugui dir alguna cosa al jo. I el descobriment d'aquesta veu torna a portar a nous secrets, noves recerques, la majoria de vegades amb connotacions eròtiques, sovint lligades al dolor i a les passions del jo poètic.

La mort acompanya sovint com a teló de fons tant l'aparició de les veus com les figures femenines que desfilen com a objecte d'amor, i es configura així un amor de tons ambigus i inquietants i alhora místic, superant les fronteres de l'espai i el temps.

2.3.9. Les paraules inquietants

A més de l'aparició de les veus i de l'encontre amb l'Altre que parla, Engonópulos escenifica també l'encontre amb les paraules mateixes. Les paraules esdevenen objectes i reaccions del poeta porten a situacions que el balancegen, de nou, entre l'amor i la mort, el desig i la por.

Al poema “A les muntanyes de Miupolis” era un Altre, qualificat de desconegut, qui li gravava “sobre el front/ amb ferros llargs/ roents” les paraules doloroses, “πατήρ-μητήρ/ ανήρ-γυνή” (“pater-mater”/ “homo-mulier”), i li enregistrava així sobre el cos la diferència dels sexes com un “símbol esfereïdor”⁶²⁹. En dos altres poemes d'*Els clavicèmbals del silenci* es narra amb tot detall l'experiència de la visita de la “paraula” o d’“una paraula”, que ve a pertorbar el poeta: a “Αλεξιβρόχια”, una manera alternativa de dir “paraigües”, que es podria traduir aproximadament per “Parapluges”⁶³⁰, i a “Στις λυρικές καπνοδόχες” (“A les xemeneies líriques”). En tots dos, Engonópulos hi combina la sensació d'angoixa i l'humor. I en tots dos sembla parodiar irònicament, però també de forma tràgica, la descoberta de la veu per Breton, segons l'experiència de la famosa “phrase qui coignait à la vitre” –metàfora tan expressiva del *Manifest del surrealisme*⁶³¹. A “Αλεξιβρόχια” es fa referència fins i tot a la paraula “finestra”, que formava part de la frase-imatge bretoniana “Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre” apareguda al començament dels seus

⁶²⁹ Vide supra.

⁶³⁰ Es tracta d'una paraula katharevusiana desueta que significa “paraigua”, composta per alexi- (“para-”, com en “para-caigudes”) i “vrohia” (plural de “pluja”).

⁶³¹ BRETON, A., *Oeuvres complètes*, op. cit., vol I, p. 324-325.

descobriments. El poema d'Engonópulos comença amb la vinguda, aparentment no desitjada, d'una paraula:

από καιρό τώρα
–κάθε νύχτα–
έρχεται τακτικά
και με βασανίζει
και με σταύρωνει
και με πληγώνει βαθιά
–θανάσιμα–
η λέξις
“μπαϊράκι”

κι ανησυχώ
αγριεμένος
κι'όλο ρωτάω
μα τί νάναι
τούτο πάλε
τι να σημαίνει
άραγες αυτή
η
καινούργια
ταραχή

ja fa temps ara/ –cada nit–/ ve regularment/ i em tortura/ i em crucifica/ i em fereix profundament/ –mortalment–/ la paraula/ “estendard”

i m'inquieto/ espantat/ i vaig preguntant/ però què deu ser / això altra vegada/ què deu voler dir/ ves/ aquest/ nou/ neguit

Contràriament a l'absència de “jo” en els poemes d'*Alts forns* d'Embirikos, i en molts d'Engonópulos en què la reacció subjectiva es transforma en objecte, aquí hi trobem signes insistents de subjectivitat: no només hi ha els pronoms de primera persona del singular i els verbs també en primera persona del singular, sinó també tot el lèxic de la inquietud i de les reaccions físiques (“em tortura/ em crucifica”). La magnitud exagerada d'aquestes reaccions provoca un cert humor i ironia, sobretot comparat amb l'aparent insignificança del que la provoca, una paraula. El que sembla inquietar-lo, sobretot, és que aquesta paraula arriba “τακτικά”, és a dir, “regularment”, com el botxí d’*“A les muntanyes de Miúpolis”*. Es podria tractar d'una represa irònica, per part d'Engonópulos, de la descripció de la frase que li arriba a Breton, en el descobriment de l'escriptura automàtica, en què parla d'una frase insistent:

qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet

instant-là, phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire *qui cognait à la vitre*.⁶³²

Per mitjà d'aquesta intertextualitat, la imatge de la pròpia vivència de la veu surrealista quedaria lligada a Breton. La ironia no resta sentit tràgic a la narració. És, en realitat, la manera de fer-lo aparèixer i preparar-ne la culminació amb la imatge eròtica, tràgica i irònica de la noia morta que apareixerà al final del poema.

La paraula “μπαϊράκι” (“estendard”) pot tenir, per al lector grec, força connotacions. És una paraula molt popular i revolucionària, en tant que forma l'expressió “σηκώνω μπαϊράκι” (“alço bandera/estendard”) amb el sentit de “començo la revolució”. A “La intriga dels naufragis”, se'ns diu justament que de vegades els esperits se'ls veia “voleiant com estendards”. Però a aquest significat real de la paraula en concret no sembla donar-se-li cap importància especial en el poema. Més aviat és relacionada amb tot d'altres entitats amb què s'associa de forma aparentment arbitrària. Conforme a la seva manera de dir les coses dissimulant-ne la importància, Engonópulos sembla fer tot el possible per atenuar-ne les connotacions, per “dir” sense que es noti.

Engonópulos, amb aquest procediment, introdueix la dimensió de l'altre en el propi discurs. La paraula que el tortura no és presentada com una paraula del poeta: és una paraula que ve de l'exterior. I a aquesta primera alteritat n'hi suma encara una altra: buscant-ne l'explicació no remet al significat de la paraula sinó al que en “diuen”, de nou, els altres. La tercera i la cinquena estrofes són introduïdes per les expressions interrogatives en anàfora “μήπως είναι...” (“que és potser...”) i “ή μήπως είναι...” (“o que és/ són potser...”). Primer apareixen explicacions aparentment més elevades, en què dóna la veu al “missatge de la mort i de la Joia”, a Demèter i als que “diuen “perpal (o lotus) – cinyell””:

μήπως είναι το μήνυμα
του θανάτου και της Χαράς
τίποτες
κανένα δώρο
της θεάς
Δήμητρας
μήπως είναι
λέω πάλε
αυτό που λεν “λοστός (ή λωτός) - ζωστήρ”;

que és potser/ el missatge/ de la mort i de la Joia/ re/ cap do/ de la deessa/ Demèter/ és potser/ dic altra vegada/ això que en diuen “perpal (o lotus) – cinyell”?

⁶³² op. cit., p. 324-325.

El qüestionament segueix amb una imatge impossible, amb aire de dita popular:

ένας κεραυνός που έπεσε
μέσα
σ'ένα ποτήρι γάλα;

un llamp caigut
en
un got de llet?

I arriba la darrera estrofa, en què la paraula torturadora rep una explicació que el text qualifica de més simple. És identificada als tentacles d'una hipocamp. Les hipocamps del món natural, tanmateix, no tenen tentacles, ni tampoc canten, com sí que fa la del poema:

ή μήπως είναι
απλούστερα
τα κλιμακωτά
πλοκάμια
μιας ιπποκάμπης
που τραγουδά
μέσα στα
πράσινα ανήλιαγα πάρκα
του βορρά
με τις λευκές
κολώνες
τον
κονιορτό
των αγαλμάτων
και τη νεκρή κοπέλλα
π'αγαπούσαμε όλοι
παράφορα
–σαν λουλούδι–
και την ωνομάζαμε
με την πονετική
λέξη
“παράθυρο”
όταν ήμαστε μικρά
πολύ μικρά
παιδιά;⁶³³

o que són potser/ més simplement/ els tentacles/ escalats/ d'una hipocamp /que canta/ enmig dels/ parcs verds obacs/
del nord/ amb les blanques/ columnes/ la/ pols/ de les estàtues/ i la noia morta/ que estimàvem tots/ amb follia/ –com
una flor–/ i l'anomenàvem/ amb la dolorosa / paraula/“finestra”/ quan érem nens/ petits/molt petits?

En l'apel·lació de la noia que es troba en l'espai en què canta aquesta hipocamp, es troba encara

⁶³³ ENGONÓPULOS, N. *Poemes*, op. cit., p. 91-92.

incrustada, com en les nines russes, una altra “paraula”, la que finalment conclou tot el poema: “finestra”. La revelació final es troba, doncs, a l'interior d'una veu aliena. Es repeteix el joc de dins i fora o, més aviat, d'anul·lació de les fronteres entre el dins i el fora reconeixible en la poesia metafísica d'Engonópulos. Alhora que crea aquesta distorsió de l'espai Engonópulos aconsegueix que l'aparició d'aquesta paraula sigui totalment inesperada, igual que la seva relació amb la noia.

“Finestra” podria ser una al·lusió, de nou, a Breton, a la “fenêtre” que partia l'home en la frase insistent. L'estructura del poema acaba situant aquesta paraula “finestra” en el lloc en què abans havíem vist “els ulls dels ocells”. És el lloc de la revelació, el lloc de la recerca, en una imatge paral·lela de la visió en una possible obertura, parlant d'un moment passat, de “quan érem nens”. Aquí, però, la connotació eròtica és més gran, basada en una identificació explícita: la “finestra” apareix perquè és la manera com anomenaven la “noia morta”, que estimaven “amb follia” (“παράφορα”⁶³⁴). Així la veu aliena (la de la “hipocamp”) queda lligada a aquest Altre inaccessible que és la “noia morta”. És l’“amour fou” per una dona totalment absent –per l'absència absoluta que és la mort–, que revé amb la paraula torturadora.

La inquietud que provoca l'aparició de la paraula al principi es transforma finalment, passant per la ironia, en l'aparició d'una figura tan eròtica com tràgica.

A “A les xemeneies líriques” s'intensifiquen tant l'angoixa i la inquietud com la ironia. Una paraula provoca grans reaccions interiors al poeta i alhora grans reaccions –revolucions fins i tot– en el món exterior. El text comença parlant d'un malson insistent, sobre el qual de seguida se'ns informa que és degut a una misteriosa paraula:

Το κακό όνειρο δεν εννούσε, δεν μπορούσε να διαλυθή, αν κι η ημέρα περνούσε γοργά, κι' είχανε ήδη φτάσει οι χρυσοκίτρινες και βαθειές γαλάζιες απογευματινές ώρες. Ας ομολογηθή πώς όλο το δράμα ενέκειτο στη γαλλική λέξη “otzachtsís”. Αυτή η γαλλική λέξη είχε την ιδιότητα να ενεργή αυτομάτως απάνω του, να τον ρίχτη απότομα σε βάραθρα λύπης και χαράς, να τον ανεβάζει άξαφνα στις πιο ψηλές κορφές των δέντρων, να τον ωθή σ' έρημα τοπία της Σελήνης, στρωμένα με καθρέφτες και δίσκους φωνογράφου, πολύ έμορφα και πολύ διακοσμητικά.⁶³⁵

El malson ni pensava ni podia dissoldre's, per més que el dia avancés rabent i per més que haguessin arribat ja les hores vespertines amb els seus grocs daurats i els seus blaus marins. Cal reconèixer que tot el drama raïa en la paraula francesa “otzachtsís”**. Aquesta paraula francesa tenia la propietat d'actuar de forma automàtica damunt seu, de llançar-lo de cop a abismes de tristor i de joia, d'alçar-lo de sobte als cims més alts dels arbres, d'impulsar-lo a paisatges desèrtics de la Lluna, parats de miralls i de discos de fonògraf, molt bonics i molt decoratius.

⁶³⁴ El mateix adverbí, “παράφορα”, és el que utilitzarà a “Del sublim”, en la declaració a la seva futura segona dona: “και σ'αγαπό παράφορα” (“i t'estimo amb follia”).

⁶³⁵ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 131-132.

El primer que crida l'atenció d'aquest fragment és el fet que la paraula “otzachtsís” sigui qualificada de “paraula francesa”. De fet, en el mateix poema, Engonópulos inclou una nota que diu: “del turc, escuraxemeneies, S.E.” Tant aquí com en el poema anterior, “Para-pluges”, Engonópulos ironitza sobre la importància donada als mots. En lloc de buscar-ne un d'espiritual, Engonópulos evoca, per al patiment que li provoca la llengua, una paraula de dubtosos orígens, potser sentida com a més ambivalent o més expressiva. Si segons Raymond, per a Mallarmé “le vocable proféré” té “le pouvoir présumé de faire le vide autour de lui, de rejeter toute vision venue du monde sensible et d'évoquer alors (...) l'idée même, pure, comme au premier jour, solitaire, divinement inutile”⁶³⁶, per a Engonópulos el buit al voltant de la paraula seria “irònic i tràgic”. És una advocació per l'individual, per l'objecte, en aquest cas per un mot difícilment considerat com a “poètic” i encara menys com a “pur”, i tot això fa, finalment, que la sorpresa i l'humor siguin més grans.

Engonópulos sembla ironitzar fins i tot sobre la seva pròpia poètica i sobre la seva pròpia sorpresa. La seva visió de la poesia com a alts i baixos, d'alternança de joia i tristesa, esdevé, a ritme frenètic, víctima del seu humor: després d'anunciar amb un to força pompós i alhora ritmat per adverbis ben surrealistes –com “αυτομάτως”, “automàticament”, que remet clarament a l'escriptura automàtica, i “απότομα”, “άξαφνα”, que denoten sorpresa– la propietat de la paraula de llançar-lo en abismes de tristor i de joia, quan és el moment d’“alçar-lo als cims”, aquests cims no són de cap natura espiritual sinó, simplement, amb un canvi brusc de registre, “els cims dels arbres”. Un cop “alçat” ja en el seu món poètic, amb els elements recurrents dels seus poemes “miralls” i “discos de fonògraf”, repetidors de la imatge i de la veu, s'introdueix l'escena eròtica que culmina tota l'elevació:

Έσκυφτε, τότες, γαλήνιος, και σήκωνε τα πολύτιμα φουστάνια της για να φιλήσει τα μακριά λευκά της χέρια. Αμέσως εκείνη έβγαινε και στέκουνταν στο παράθυρο, και το κεφάλι της –ένας κόκκινος ηλεκτρικός λαμπτήρ– άναφτε και έσβηνε συνεχώς μέσα στη νύχτα. Αυτό ακούσε για ν'αναγελθή, και στα πέρατα της γης ακόμη, το ναύαγιο, και κατόπιν η απώλεια, και βέβαια η ανάληψη στα ουράνια, του εμπροσθογεμούς χαρτονο- δυναμιτοκινήτου λαθρεπιβατικού πλοίου “Πλειάς”. Μόλις έφτανε το χαρμόσυνο μήνυμα όπου δει, άλλαζε πάραυτα η ονομασία και ο ρους των πλωτών ποταμών, όλες οι γυναίκες δινόντουσαν στις αλλόκοτες, πλην τόσο ηδονικές θωπείες των πουλιών, και άλλες έβγαιναν ολόγυμνες στο δρόμο, απ' τα ερειπωμένα εμπορορραφεία, μόλις ενύχτωνε. Να μην λησμονηθή ότι τα σουραύλια έπαιζαν, καθ' όλην την διάρκειαν του δράματος, το τραγούδι “του σερταριού”, ένα τραγούδι που επιφυλάσσεται να εξηγήση καταλήλλως ο κωνσταντινουπολίτης Νίκος Εγγονόπουλος σε μια μελλούμενη έκδοση των απάντων του.⁶³⁷

⁶³⁶ RAYMOND, M., *De Baudelaire au surréalisme*, José Corti, París, 1952.

⁶³⁷ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 132.

S'ajupia, llavors, serè, i li aixecava els preciosos vestits per besar-li les mans llargues i blanques. Ella sortia de seguida i es quedava al balcó, i el seu cap –una bombeta elèctrica vermella– s'encenia i s'apagava contínuament durant la nit. Amb això bastava perquè fos anunciat, àdhuc als confins de la terra, el naufragi, i a continuació la pèrdua, i evidentment l'ascensió al cel, del vaixell de polissons de tracció cartro-dinàmica i de càrrega davantera “Plèiade”. Tan bon punt arribava el feliç missatge allà on calia, es modificava a l'instant el curs dels rius navegables, totes les dones es lliuraven a les insòlites, però tan voluptuoses, carícies dels ocells, i algunes sortien del tot nues al carrer des dels comerços de roba en ruïnes, en fer-se de nit. I no oblidem que les flautes tocaven, al llarg de tot el drama, la cançó “del calaix”, una cançó que es reserva per explicar-la adequadament el constantinopolita Nikos Engonópulos en una edició futura de les seves obres completes.

L'aparició de la dona comporta una revolució. Un seguit d'associacions provoquen transformacions i canvis de situació, en què predomina la revolució poètica, amb el “naufragi” i “l'ascensió” de la “Plèiade”. L'eros es manifesta diversament: des del gest d'aixecar els vestits, la sortida de la dona a la “finestra” i la seva conversió en bombeta, fins a les dones i els ocells, i les dones que surten nues al carrer, en un paisatge en ruïnes –el paisatge metafísic– i envoltades de música. Envoltades, de fet, d'una cançó que potser ho explicaria tot però que de moment, com en altres poemes, resta desconeguda. Cal remarcar que malgrat que se citi Nikos Engonópulos com a coneixedor d'aquesta cançó, textualment apareix com una altra veu i una altra obertura a un nou misteri.

El títol del poema “Les xemeneies líriques” està absolutament lligat amb les transformacions de la paraula del poema. En primer lloc podria justificar l'aparició de la paraula causant de tot el trasbals, que significa “escuraxemeneies”. Les xemeneies, a més, poden actuar alhora una metàfora de la veu: tenen la particularitat de ser un conducte entre el dins i el fora i tenen la propietat de ressonar, com un coll. Potser és per aquesta qualitat es poden dir “xemeneies líriques”. Constitueixen, a més, un paral·lel a la figura de l'ocell –tan recurrent com a imatge polisèmica, del desig, del poeta, de l'espiritualitat, en la imatgeria engonopuliana– per la seva propietat d'emetre sons i també pel simple fet que a Grècia moltes xemeneies tenen un ocell de ferro a sobre, que orienta el fum en funció del vent i que pot provocar també, al seu torn, sorolls diversos. En molts poemes d'Engonópulos s'exploten aquestes associacions eròtiques i musicals de les xemeneies. A “Els clavicèmbals del silenci”, per exemple, les xemeneies es relacionen amb les veus i amb els llençols que cobreixen el jardí, símbols que porten fàcilment a associacions eròtiques:

σεντόνια
π' άλλα ανεμίζανε
σα σημαίες
κι' ωσάν
υελοπίνακες
κι' άλλα ήτανε

ριχμένα κάτω
σαν καθρέφτες
κι'άλλα
μιλούσαν
λέξεις άναρθρες
σαν καπνοδόχες
κι'άλλα στρωμένα
σε κρεβάτια

llençols
que voleiaven uns
com banderes
i com
vidres
i d'altres estaven
escampats per sota
com miralls
i d'altres
parlaven
paraules inarticulades
com xemeneies
i d'altres cobrien
llits

Tot i que les xemeneies només apareixen a través d'una comparació, això ja basta per donar a conèixer la seva particularitat: parlar, com feien els protagonistes de “La psicoanàlisi dels fantasmes”⁶³⁸, amb “paraules inarticulades”.

Segueixen altres associacions, algunes eròticament tràgiques, com els “llits” o com aquests altres llençols que

έντυναν
με δροσιά
και τραγικές κραυγές
γυναίκες ολόγυμνες
κι' ωραίες

vestien
amb frescor
i amb crits tràgics
dones completament nues
i belles

Tot es torna a comparar, al final del poema, amb un seguit d'imatges que contenen un “πουλί” (“ocell”) al fons d'un “πηγάδι” (“pou”)⁶³⁹. Retornem, així, a la fi del poema al misteri típicament

⁶³⁸ Vide supra.

⁶³⁹ ENGONÓPULOS, N. *Poemes*, op. cit., p. 86-87.

engonopulià.

A “Το τραγούδι ενός στρατιώτη” (“La cançó d'un soldat”), del recull de 1946 *El retorn dels ocells*, després de l'Ocupació i a l'inici de la Guerra civil, en un poema d'estètica potser més realista i més tràgic encara, les “xemenies” formen part de l'espai on passa el vent xiulant:

ερειπωμένες σκάλες
που κλαίνε
γοερά
—με ανθρώπινες φωνές
σαν άρπα αιολικά—
ξεσπάει μέσ' στα πελώρια
νεκρά δωμάτια
σφυράει
ξεφεύγοντας
μέσ' από τις
καπνοδόχες
και
τις
ρωγμές του ταβανιού

escales en ruïnes
que ploren
planývoles
—amb veus humanes
com arpes eòliques—
es llança en les immenses
cambres mortes
xiula
fugint
per les
xemenies
i
les
esquerdes del sostre

La casa és personificada, amb el dolor i sobretot, amb la veu. Al final, apareixen aquí els ulls arrencats de les dones, amb un erotisme violent:

τις λευκές
αρμονικές
γυναίκες
με το βλέμμα
το πικρό
της
ικεσίας

που γω
ξερρίζωσα

βαθειά
τα μάτια τους
σαν μ' ένα
τέτοιον
όμοιο καιρό
εθλασσόδερνα κάποτε
–μ'έναντιον άνεμο–
κάτω
κατά
τα
μέρη
της
Μονεμβασιάς

les dones/ blanques/ harmòniques/ amb la mirada/ amarga/ de la/ súplica
a qui jo/ vaig desarrelar/ de ben endins/ els ulls/ quan amb/ un temps així/ com aquest/ se m'enduia la tempesta un
dia/ –amb el vent en contra–/ a baix/ cap/ als/ verals/ de/ Monemvàsia

El vent i les veus desemboquen així en aquesta escena d'un erotisme violent, tenint en compte que l'escena es pot llegir tant literalment com amb un sentit amplificat de l'expressió grega “treure's els ulls”, sinònim de “fer l'amor”.

Al poema “Conseqüència”, la “xemeneia” es relaciona amb la “draga dels somnis”, una metàfora de la poètica surrealista lligada també al sorgiment de l'inconscient i de la paraula. Primer aquesta draga es fa dependre d'unes paraules d'aspecte màgic:

η βυθοκόρος
των ονείρων
λειτουργεί
μόνον
με την προσθήκη
των λέξεων
“τρυγόνα μου περήφανη”

la draga
dels somnis
funciona
només
amb l'afegit
de les paraules
“altiva tórtora meva”

L'humor d'Engonópulos es fa present aquí, per l'absurditat del procediment de funcionament que és exposada, i perquè el vers “altiva tórtora meva” forma part d'una cançó melòdica popular de

l'època⁶⁴⁰. La “tòrtora” es relaciona a més, en les cançons populars, amb una presència femenina⁶⁴¹. El poema segueix fent altres associacions humorístiques fins que arriba a un descobriment final, que és, sorprenentment, que aquesta “draga dels somnis” que anunciava el poeta no existeix. És només la manera d'anomenar les xemeneies:

κι' όταν
τέλος
ομολογήσουμε
ότι βυθοκόρος
πραγματικά
δεν υπάρχει
και πως
μ'αυτή τη λέξη
εννούσαμε
–ενίστε–
τις καπνοδόχες
που ξεμαλλιάζει
ο άνεμος
του φθινοπώρου
πάνω
στις
στέγες
των σπιτιών⁶⁴²

i quan
finalment
reconeixem
que de draga
en realitat
no n'hi ha cap
i que
amb aquesta paraula
ens referiem
–temps ha–
a les xemeneies
que despentina
el vent
de tardor
sobre
les
teulades
de les cases

A més de l'humor d'aquesta conclusió cal assenyalar les noves propietats amb què són dotades aquí

⁶⁴⁰ Tal com informa la ressenya crítica de 1939 de Mich. Rodas a l'edició dels *Clavicèmbals del silenci*, citat per TRIVIZÁS, S., *L'escàndol surrealista*, op. cit., p. 187.

⁶⁴¹ Vide ALEXIOU, M., op. cit.

⁶⁴² ENGONÓPULOS, N. *Poemes*, op. cit., p. 118-120.

les xemeneies: com a “draga dels somnis” són un camí envers la recerca d'una alteritat interior; al mateix temps, hi ha una personificació, inspirada probablement en la xemeneia-ocell de les teulades gregues, que posa en joc el símbol de la casa, present en tot Engonópulos, i els cabells, un dels elements més eròtics, com els “cabells deixats anar” de la dona que arriba a “El poeta secret”. És interessant veure també com l'aparició d'aquestes xemeneies es duu a terme per una estratègia de “nominació”: la “draga dels somnis” en el poema no és sinó el nom de la xemeneia. Hi ha un joc, recurrent també en Engonópulos, entre l'entitat i el nom de les coses. És la qüestió de la realitat de l'objecte, sobre la qual no para de donar voltes la metafísica engonopuliana.

2.3.10 Conclusions

La llengua, i amb ella l'aparició de les paraules i de les veus, en Engonópulos no és, doncs, una qüestió tan senzilla com volia afirmar el mateix poeta. La llengua, com objecte d'amor, esdevé una figura de l'altre, travessada per múltiples veus, signe de múltiples presències.

Engonópulos exposa la seva relació amb les paraules amb jocs, humor, exageracions, sota dels quals apareix un fons tràgic, un patiment per la llengua, sentit tant com una recerca com una aparició de l'altre. Igual que el descobriment de l'amor, el descobriment de la veu de l'altre inclou la violència, referències a la mort, l'ambivalència del desig i la por. La visita de la veu s'entrellaça amb l'aparició de la dona, sovint amb les mateixes conseqüències, en una barreja de meravellament i de revelacions misterioses i inquietants.

En la creació del llenguatge de l'amor, en les paraules del “címbal que dringa”, del poeta de silueta “incomprensible”, constantment *à l'écoute*, hi ha una mediatització constant: ja sigui d'un objecte dins d'un altre objecte que es troba de cop també dins del primer objecte, ja sigui d'una veu que parla a una altra veu d'una altra veu. Tot és mediatitzat, la presència inquietant de l'altre és pertot. Així, elements essencials, sovint punyents, sovint la figura de la dona, sorgeix gairebé de passada, com a segon terme d'una comparació o al llarg d'una enumeració. Igualment de sobte apareixen els seus aspectes més ambigus: l'evocació dels patiments del desig o la presència constant de la mort.

2.4. De la llengua a la dona. Conclusions i noves qüestions

Davant de la pregunta sobre la peculiaritat de la llengua que fan servir tant Embirikos com Engonópulos es veuen portats a donar justificacions. Embirikos diu que és la llengua de l'escola, Engonópulos que és la llengua que parla. Encara que Embirikos digui després que és "l'altre" qui sorgeix amb l'escriptura automàtica, hi ha en tots dos casos una voluntat de demostrar una certa naturalitat. En els textos, però, descobrim que, en realitat, no és la naturalitat el que emergeix, sinó tot el contrari, la sorpresa, l'insòlit, el desconegut, el que pot revelar significats latents i sorprendre no només un altre lector sinó el lector de si mateix en què es converteix l'escriptor.

L'aparició d'aquesta llengua inesperada està lligada a a recepció d'una veu de l'alteritat que "ve a donar-me notícies de mi mateix", segons la descripció dels efectes de l'atzar objectiu i la revelació per Breton. La poesia és la recerca d'una paraula reveladora i la llengua que hi apareix, un efecte d'aquesta revelació. Què esperen, però, els poetes, d'aquesta revelació?

Embirikos teoritza clarament i a *Alts Fornes* sembla posar en pràctica de forma poètica l'intent de fer sorgir l'inconscient en la paraula. El fet mateix de dir, narrar, explicar, expressar, esdevé un dels temes principals dels poemes, entrellaçat amb una gran riquesa d'imatges eròtiques que es desenvoluparan en les obres posteriors.

En Engonópulos, al seu torn, hi ha la recerca d'alguna cosa llunyana i enyorada. Aquesta cosa podria ser l'inconscient, però el poeta no l'esmenta mai. En els poemes engonopulians, hi ha algunes al·lusions a la psicoanàlisi –sobretot el títol "La psicoanàlisi dels fantasmès"–, però quan parla de Freud, en textos i entrevistes, ho fa de manera negativa. En canvi, escenifica l'encontre del poeta i/o del jo poètic/narrador amb la paraula com un veritable encontre de l'Altre. Arriba la "veu surrealista" per desconcertar i canviar el valor de la realitat, ja sigui sota la forma d'un objecte que parla ja sigui sota la forma d'una dona que visita el poeta.

Si la recerca d'Embirikos s'orienta cap l'emergència del món psíquic inconscient, Engonópulos va vers la pertorbació de la representació, de l'espai i de la realitat i vers el món popular i els seus fantasmès. L'inconscient és substituït en Engonópulos per éssers de l'"Ailleurs" romàntic: vampirs, morts, que ell retroba en el món popular grec. En això la recerca surrealista d'Engonópulos és

hereva del romanticisme. I en això coincideix també la recerca de la dona morta. Encara que de vegades sembli que Engonópulos ironitzi sobre els temes romàntics⁶⁴³, en realitat l'humor, les contradiccions, les distorsions li serveixen no per negar sinó per dissimular, alhora que recrea aquests temes de forma moderna, la gran atracció que aquest romanticisme exerceix sobre el poeta.

Des d'aquest punt de vista, la llengua que “arriba” als dos poetes semblaria concordar amb les seves recerques. El món popular d'Engonópulos s'adiu amb l'ambivalència de les paraules populars i la seva visita inesperada. En Embirikos, el desig de sobrepassar la censura fa ressorgir aquesta mateixa censura i també la llei, que es transforma de llengua de l'autoritat en llengua del plaer, procés que es va intensificant en les seves obres fins arribar al seu màxim en *El Gran Oriental*. El que és destacable, però, és que per a tots dos aquesta llengua és una sorpresa, igual com ho és el fet que es mescla amb formes i nivells que semblen contraposats.

La llengua, la veu i la dona sovint s'identifiquen, total o parcialment, o apareixen de forma paral·lela. En Engonópulos la llengua s'envolta dels símbols que acompanyen la creació i poètica i l'amor: l'arpa, la música, els ulls de la dona o dels ocells, l'ocell mateix o les xemeneies. En Embirikos l'obertura de l'inconscient es diu amb les mateixes paraules que l'obertura del sexe femení. La llengua que reprèn els recursos emocionals de la katharevusa i de la llengua religiosa s'entrellaça amb l'expectació mateixa i el plaer de la dona, un dels moments claus de la seva aparició.

És així com la recerca de la veu i de la paraula apareixen absolutament lligades a l'aparició d'una llengua inesperada i alhora a la imatge de la dona, que se'n fa símbol i portadora. La dona portarà reaccions semblants a l'encontre amb la veu. La seva imatge s'encarna en dones enigmàtiques i idealitzades en tots dos poetes, però amb característiques gairebé contradictòries: la dona en Embirikos és imaginada, sobretot, com una dona receptiva i en plaer, en “agalliasi” (“ple goig”) i en èxtasi; en Engonópulos, en canvi, sota una capa d'idealització i fins i tot divinització, hi ha la dona morta i la dona violenta (les verges que trossegaren Orfeu). En tots dos poetes aquesta dona, sota una forma o l'altra, dóna sentit a tota la realitat i a tota recerca. La revelació s'identifica amb la dona, i també amb el seu sexe, gairebé transformat en fal·lus en Embirikos i en enigma secret en Engonópulos.

⁶⁴³ Com suggereix Dialismas, a DIALISMÁS, S., “Culs-de-sac de la poesia neoromàntica del període d'entreguerres i camins de fugida del surrealisme. L'exemple de Nikos Engonópulos”, op. cit., p.437-456.

3. La dona en el surrealisme, en Embirikos i en Engonópulos: una lectura comparada

3.1. Introducció

La dona és la gran figura i objecte d'amor en Engonópulos i en Embirikos, a la qual remeten en última instància tota la seva obra i la seva poètica. És la que deixa “atònit” o “sense veu” o “al llindar d'una eternitat irrefutablement palpable” els protagonistes dels contes d'Embirikos, o al límit de “la tristesa i de la joia” el poeta de les “paraules d'amor” en Engonópulos. La seva presència, l'evocació en la seva absència i el seu poder revelador travessen, com en el surrealisme, l'escriptura dels nostres autors.

L'emergència de la paraula en Embirikos es relaciona contínuament amb ella i amb el seu cos. La disposició metafísica de l'espai d'Engonópulos recorre el dins i el fora del cos de la dona, de tal manera que rep impressions insòlites al llarg de la recerca d'un coneixement. En els recorreguts entre la vida i la mort, sempre apunta també una presència femenina. La dona fins i tot dóna sovint directament la paraula al poeta, en una versió transformada de la musa clàssica, de tal manera que la poesia i la dona semblen arribar a identificar-se. La dona és la reveladora i alhora la celadora de l'enigma secret.

En el surrealisme la dona va ser celebrada com a la “gran promesa”. L'encontre amb ella és sentit com a culminació de totes les recerques.⁶⁴⁴ Porta a l'extrem la impressió de xoc i de descobriment. La mateixa emoció és la que travessa els escrits dedicats a ella i al seu cos i la que porta a la creació i recreació de les figures subversives, de la vampiressa a l'Ondine, amb què s'identifica Jacqueline Lamba, fins a la “femme-enfant”, la dona per a qui el desig no té límits, que conformen la mitologia del surrealisme. En Embirikos i en Engonópulos aquesta mateixa emoció és pertot. La vida, la poesia i el descobriment del desig s'entrellacen contínuament amb les figures misterioses, de vegades violentes, sempre idealitzades d'Engonópulos, amb les figures nostàlgiques i/o exultants de plaer en Embirikos.

En els surrealistes grecs no hi ha la insistència dels surrealistes francesos en el relat d'encontres amb

⁶⁴⁴ Vide BRETON, A., *Entretiens*, Gallimard, París, 1969, p. 139.

dones reals, tot i que sí que hi ha, en cadascun dels dos poetes, almenys un text que hi està directament relacionat. El text “Terreny” d'*Escrits o mitologia personal* és inseparable de la dona que el va inspirar, Matsi Chatzilazarou. I tant en aquest escrit com a “Τα τεκταινόμενα” (“Les coses que estan tenint lloc”), Embirikos utilitza la paraula “συνάντηση”, “encontre”⁶⁴⁵, recollint-ne el valor excepcional que tenia en els escrits de Breton. *Beatriki o un amor de Buffalo Bill* pren sentit sota el prisma de la relació d'amor i de desamor del poeta i Vivika Zisi: el relat de l'encontre i de les aventures imaginàries de Beatriki i Buffalo Bill apareix com un somieig de l'autor en rellegir les cartes enviades en la vida real, citades també en el text. De la mateixa manera, el poema d'Engonópulos “Sobre el sublim” (en grec “Περί ύψους”, com l’obra de Longí) només s'entén sota el prisma de la seva relació incipient amb Eleni Tsiokou. En aquest poema, que va servir en la vida real de declaració d'amor a la seva futura dona⁶⁴⁶, el poeta imagina que és salvat de tots els perills del seu art per l'amor de la seva estimada. Al final, li adreça les paraules «και σ’αγαπώ παράφορα» (“i t’estimo amb bogeria”), una represa quasi literal de l'expressió “amour fou” de Breton. Igualment la lectura del cicle de poemes dedicats a Eurídice és inseparable del seu desengany amorós justament amb Vivika Zisi, la que seria la futura dona d'Embirikos.⁶⁴⁷ Tot i que no es dona el relat explícitament, és evident que la figura de la dona està, com la poesia, estretament lligada a la vida.

El que més acosta, però, la dona dels textos d'Embirikos i d'Engonópulos a la dona surrealista és el fet que en ella s'espera la revelació, en la recerca de la qual conflueixen la vida i la poesia. Tant si és evocada amb el seu nom, construïda com a personatge novel·lesc com a *El Gran Oriental*, com si ella o un objecte o element que li pertanyen sorgeixen en el text inesperadament, com en l'escriptura automàtica d'*Alts forns* o en molts dels poemes d'Engonópulos, es fa portadora del missatge, de l'espurna que sobresalta el poeta. I, alhora, en ella conflueixen les formes de subversió, l'excés de plaer, l'excés de violència, l'excés d'idealització, que transmeten la seva poètica.

Com en el surrealisme, la dona apareix com un altre estranger que arriba al poeta i el sobta. És, però, alhora una construcció dels textos mateixos, és a dir, l'afaiçonament de quelcom de nou a

⁶⁴⁵ Coincidència de termes que assenyala Ch. Daniil a CHATZILAZAROU, M., *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου (Cartes des de Paris a Andreas Embirikos (1946-1947) i altres poemes i proses inèdits del mateix període)*, introducció i edició de Ch. Daniil, Agra, Atenes, 2013, p. 21.

⁶⁴⁶ Ella mateixa en narra les circumstàncies a ENGONOPOULOU, L., “Ποτέ αρκετά!” (“Mai no prou!”), *Chartis*, 1988, op. cit., p. 240-241.

⁶⁴⁷ Vide supra p. 210.

través de l'escriptura. Això és molt clar quan apareix el seu cos construït juxtaposant objectes i imatges, com a "Eleonora" d'Engonópulos, però també és una construcció tota atribuïda que li fa el poeta, com per exemple la imatge del plaer absolut impossible en què la converteix sovint Embirikos.

La idea de construcció podria semblar en contradicció amb la natura de la dona surrealista, inesperada però buscada: com és possible que la dona pugui parlar al jo per donar-li notícies, com un altre inesperat, i que la seva imatge pugui ser alhora una construcció, és a dir, una imatge formada per les paraules del poeta? De fet, és la mateixa pregunta que es fa Embirikos sobre el paper del poeta i sobre la llengua. En aquest cas, Embirikos deia que la forma concreta de la seva llengua és l'"altre" que va sorgir de l'experiència de l'escriptura automàtica. Però, es pot dir el mateix de la dona?

La qüestió porta directament al desenvolupament del procés de creació: abans d'escriure, el poeta sap què dirà? i, abans d'escriure sobre la dona, el poeta ja sap com és aquesta dona? Tot i que una resposta absoluta probablement és introbable, podem potser endevinar que fins que no es posa a escriure, el poeta no ho sap del tot. La dona pot aparèixer al poeta tant en la vida com en l'escriptura. I l'escriptura pot formar-ne una imatge independentment del voler inicial del poeta. En el procés de l'escriptura, almenys segons la poètica surrealista i segons la que plantegen Embirikos en el poema-esdeveniment i Engonópulos en la seva metafísica, no es vol fer ni una descripció d'un objecte exterior ni tampoc crear-lo del no-res, sinó aspirar a un descobriment.

Per estudiar, doncs, la imatge dona en Embirikos i en Engonópulos partirem de l'anàlisi de la seva emergència com a figura de l'altre per passar a estudiar després els procediments lingüístics pels quals pren cos i es construeix com a objecte i com a subjecte d'amor. L'objectiu és resseguir com l'escriptura crea aquesta imatge de l'Altre, desitjada, ambivalent i trasbalsadora, que suposa una revelació per al poeta.

3.2. La dona que arriba

3.2.1. Introducció

La idea mateixa de “la dona que arriba” és ja una idealització, una epifania, la màxima expressió del meravellament. En Embirikos, la idealització, que és de fet una divinització, de la dona està lligada a la idea de “revelació”, l'aparició del meravellós que remou el jo i el transforma, i a la recerca de la plenitud. Ella o bé porta la bona nova, o el miracle o anuncia l'estat de goig. Engonópulos sembla més discret: la divinització es duu a terme a través d'insinuacions, o d'imatges pictòriques, o a través d'enigmes o associacions que arriben a igualar la dona amb la immortalitat i la salvació.

Aquestes característiques apareixen clarament en la imatge de la dona que es desprèn dels textos que els dos poetes es van dedicar l'un a l'altre, que prendrem aquí com a punt de partida. D'aquí sorgeix la qüestió de la dona i la veu, bàsica en la visió de la creació dels dos surrealistes grecs, i apareixen ja les figures claus que caracteritzen l'obra de cadascun. A continuació, es duu a terme una comparació amb l'encontre surrealista per veure d'una banda com es narra l'aparició de la dona, el trasbals i l'emoció que comporta, i, de l'altra, com aquest sorgiment de la dona es produeix en la mateixa poesia.

3.2.2. Dona i poesia: el diàleg de dos poetes

Els textos que Embirikos i Engonópulos es van dedicar l'un a l'altre són claus en la definició del surrealisme grec. Desenvolupen la imatge del poeta i de la poesia, alhora que hi reprenen i reinterpreten les figures femenines l'un de l'altre, enllaçant-les a qüestions centrals com l'emergència de la paraula o la possibilitat del descobriment.

Embirikos va dedicar dos assaigs a Engonópulos: l'article “Nikolaos Engonópulos, o el miracle d'Elbassan i del Bòsfor”, de 1945, i la “Conferència sobre Nikos Engonópulos” en motiu de l'exposició del pintor a l'A.T.I. el 1963⁶⁴⁸. En el segon, pronunciat en l'ocasió d'un retrobament

⁶⁴⁸ Reeditats a EMBIRIKOS, A., “Nikolaos Engonópulos, o el miracle d'Elbassan...”, op. cit. Embirikos inclou Engonópulos en la llista de poetes grecs que considerava com a “seus” al poema “Del boc”, d'*Oktana* i li dedica aquest elogi a la novel·la *Argo*: “οι θρύλοι και η δόξα των χωρών αυτών, γύρω από τα έργα και τας πράξεις του ελευθερωτού και εν θριάμβω θεμελιώσαντος τας πολιτείας αυτάς και το αγλαόν των μέλλον, γύρω από τα έργα και τας πράξεις του

després d'un temps d'estar allunyats l'un de l'altre⁶⁴⁹, Embirikos rememora la seva amistat, el temps de l'ocupació i anomena el seu company “germà d'armes”. En el moment en què Embirikos es refereix a la lectura de l'obra d'Engonópulos, s'entrellacen les referències als personatges, als objectes, a la veu i a diverses figures de la dona amb la seva pròpia visió de la creació poètica:

Όμως περισσότερο από κάθε συνομιλίαν και κάθε άλλο στις σχέσεις μας, όπως ήτο φυσικόν, η ανάγνωσις των ποιημάτων του από τον ίδιον με εγοήτευε και με συνεκλόνηζε. Διότι τότε διέκρινα ακόμη καλλίτερα την ολοκληρωτικήν εικόνα της πνευματικής του προσωπικότητος. Ο κόσμος της καθημερινής ζωής, με τον ανιαρόν συρφετόν των αθλιότητων του, εχάνετο, και την θέσιν του έπαιρνε ο εσωτερικός κόσμος του ποιητού, ο ιδιόρρυθμος και αυτόνομος ιδικός του κόσμος, ο κατοικημένος από στυλπνούς δαίμονας, καλλιμάστους κόρας και παράδοξα μαγικά αντικείμενα, ένας κόσμος που δεν τον έπλαθε ο ποιητής, ως Ήφαιστος, χαλκεύων εις το εργαστήρι του με την θέλησίν του διάφορα κατασκευάσματα αλλά τον παρουσίαζε αυτούσιον, ως εις μίαν άμεσον εξωτερίκευσιν ονειρών και ονειρικών μηχανισμών, εις ένα απλέτως φωτισμένον προσκήνιον, αποκαλύπτων στα μάτια μου αυτήν ταύτην την πλουσίαν υποκειμενικότητά του εν πλήρει και διαπύρρῳ δράσει, ωσάν να εσήκωνε αιφνιδίως την αυλαίαν μιας υπερβατικής, βαθιάς σκηνης.

Tanmateix més que cap conversa o cap altra cosa en les nostres relacions, com és natural, la lectura dels seus poemes em fascinava i em trasbalsava. Perquè llavors distingia encara millor la imatge plena de la seva personalitat intel·lectual. El món de la vida diària, amb la seva pila tediosa de mesquineses, es perdia i li prenia el lloc el món interior del poeta, el seu món peculiar i autònom, habitat per dimonis brillants, noies de pits bonics i objectes màgics estranys, un món que no l'afaiçonava el poeta, com Hefest, forjant al taller segons la seva voluntat diverses fabricacions, sinó que el presentava en si, com una exteriorització immediata dels somnis i dels mecanismes dels somnis, en una escena il·luminada de ple, i revelava als meus ulls aquesta rica subjectivitat seva en plena i fervent acció, com si de sobte s'alçés la cortina d'una escena transcendent, profunda.

El 1963, Embirikos trasllada encara, en aquesta lectura d'Engonópulos, la seva teoria de la poesia i del surrealisme, tal com l'havia explicada en la llavors encara inèdita conferència “Sobre el surrealisme” de 1935 i en l’“Amur-Amur” (escrit el 1939 i publicat el 1960), amb termes com “ολοκληρωτικήν” (“plena”) o “αυτούσιον” (“en si”), i amb la referència a la “άμεσον εξωτερίκευσιν ονειρών και ονειρικών μηχανισμών” (“exteriorització immediata dels somnis i dels mecanismes dels somnis”). Són els conceptes clau del poema-esdeveniment. Fent-hi referència inclou Engonópulos en el que ell considera poeta i especialment poeta surrealista.

L'aparició de la dona arriba en esmentar els elements que poblen l'imaginari engonopulià: amb els “dimonis brillants, noies de pits bonics i objectes màgics estranys”, dóna una posició central a les “κόρες” (“noies”), la manera més característica com té Engonópulos d'anomenar les figures

Μπολιβάρ, του ενδόξου τούτου ήρωος της Νοτίου Αμερικής και προγόνου του μεγάλου ημών Ελληνοαλβανού ποιητού Νικολάου Εγγονόπουλου” (“les llegendes i la glòria d'aquests països sobre les obres i les accions de l'alliberador i fundador triomfal d'aquests estats i llur futur brillant, sobre les obres i les accions de Bolívar, d'aquest heroi gloriós d'Amèrica del Sud i avantpassat del nostre gran poeta grecoalbanès Nikos Engonópulos”). Engonópulos, a més de la resposta a la conferència de 1963, li dedica també amplis elogis a les notes dels seus *Poemes* i d'*A la vall dels rosers*.

⁶⁴⁹ Cf. ANDRIKOPOULOU, N., op. cit.

femenines. Com sorgeixen, com es fan presents i quin paper tenen en aquesta poesia segons Embirikos ho explica la contraposició de la imatge d'Hefest forjant amb la de l'alçament d'una “cortina” i la conseqüent aparició d'una “escena”, imatge amb què es dóna èmfasi a la independència del text respecte a la voluntat del seu autor. És la idea que introduïa a la *Conferència sobre surrealisme*:

η σουρρεαλιστική μανιέρα δεν είναι μανιέρα με την έννοια της τεχνοτροπίας μα μέσον αμέσου εξωτερίκευσης του εσωτερικού μας γίνεσθαι, μέσον που αντιστοιχεί, τί λέγω, που είναι ο ίδιος ο μηχανισμός, η ίδια η λειτουργία του ονείρου. (...) Με άλλα λόγια στο σουρρεαλιστικό ποίημα δεν υπάρχει τίποτε φτιαστό, καμία κατασκευή έντεχνη ή άτεχνη. Κάθε ποίημα αποτελεί μίαν αποκάλυψη πραγμάτων που υπάρχουν και συμβαίνουν άθελά μας, αποτελεί το πνευματικό γίνεσθαι μας στη στιγμή που γράφουμε.⁶⁵⁰

la *manière* surrealista no és una *manière* en el sentit de l'estil, sinó un mitjà d'exteriorització immediata del nostre esdevenir intern, mitjà que correspon -i ara!-, que és el mecanisme mateix, el funcionament mateix del somni. (...) Amb altres paraules en el poema surrealista no hi ha res de contrafet, cap construcció artística o no. Cada poema constitueix una revelació de coses que existeixen i s'esdevenen sense que nosaltres ho vulguem, constitueix el nostre esdevenir espiritual en el moment que escrivim.⁶⁵¹

Embirikos nega aquí la idea de construcció, no només de la dona, sinó de qualsevol altra imatge de la seva escriptura. Amb aquesta negació s'oposa, però, no a la que neix de les associacions, del joc o de la descoberta del món interior amb les paraules, sinó a tota construcció volguda, preconcebuda. El que compta per a Embirikos és la “revelació”. La pràctica de la paraula, l'escriptura, coincideix amb el descobriment del món interior. Les paraules configuren un món que es troba en “plena i fervent acció”, és a dir, no és un món estàtic, sinó en ple “esdevenir”, i que sorgeix d'una subjectivitat desconeguda per al poeta, *malgré lui*. I la dona sembla aparèixer en aquesta escena igualment *malgré lui*.

Després d'aquest fragment, Embirikos continua la “Conferència sobre Nikos Engonópulos” amb una exposició del “món peculiar i autònom” que se li revelava en llegir l'obra del seu company:

Ένας κόσμος θαυμάτων ανεξαντλήτων απλωνόταν τότε μπροστά μου, όπου ο λόγος προσωποποιούμενος γινόταν απτή οντότης και αι λέξεις πράγματα έμψυχα. Και κάθε φορά που άκουγα τα ποιήματα αυτά, όπως και όταν τα διάβαζα ο ίδιος, νόμιζα, άλλοτε μεν, ότι άκουγα χρησμούς εκστατικής Πυθίας, άλλοτε δε, σαν σε δύο πλάνα ηχητικά συνυπάρχοντα κοινές φωνές του δρόμου που παραδόξως ανεμιγνύοντο και αντηχούσαν, ταυτοχρόνως, με άσματα δοξαστικά, εκστομιζόμενα από χείλη γυναικών νεαρών και λυσικόμων. Εις άλλας στιγμάς ήκουα κλαγγήν βαρέων γαιοτρυπάνων ή εκσκαφέων ή όπλων αρχαϊκών, μαζί με οξείας φωνάς νεανίδων που θέλαν τον έρωτα, μα εφοβούντο να χάσουν την παρθενιά των. Και ενώ η ανάγνωσις εξηκολούθει, ιδού που εις μίαν πεδιάδα απολύτως λείαν, μπροστά στα μάτια μου, ένας κρατήρ εσηματίζετο ακαριαίως εκεί που δεν υπήρχε προηγουμένως καμιά

⁶⁵⁰ EMBIRIKOS, A., *Conferència sobre el surrealisme*, op. cit., p. 70-73.

⁶⁵¹ Vide supra p. 97.

διόγκωσις της γης. Από τον κρατήρα αυτόν, όπως εις ένα σπαργώντα οργανισμόν, σαν λάβα που αναπηδά και χύνεται αιφνιδίως, ανέβλυζε με ορμήν από τα χείλη της πυργωθείσης πτυχώσεως του εδάφους, ένας πίδαξ πανύψιστος στον ουρανό, ένας πίδαξ στην γαλανήν αιθρίαν, όπου εις μίαν φωτοχυσίαν εκθαμβωτικήν, διεσκορπίζετο ο πίδαξ μεταβαλλόμενος εις πλήθον σαρκοπετάλων λουλουδιών. Πέριξ του εμέσσοντος κρατήρος, ωρχούντο υπακούουσαι εις έναν παντάνακτα ρυθμόν, πολλαί θεσπέσiai κόραι, αι μεν ενδεδυμέναι, αι δε γυμναί, ενώ εκεί υψηλά όπου έφθανε μεταμορφούμενος εις άνθη ο πίδαξ, έπαλλαν εν χορώ σμήνη αγγέλων, με ριγοτά μαγιώ και κουμπωτά μποτίνια, το “Δόξα! Δόξα! Αλληλούια!”, ενώ κάτω εις την γη πλήθος Αγίων των Τελευταίων Ημερών με εξάσφαιρα περίστροφα εις τας ζώνας των και αυτομάτους καραμπίνιας εις τα χέρια, αντιβούουσαν εις την ιδικήν των γλώσσαν, τουτέστιν εις την αγγλικήν: “Glory! Glory! Halleluia!”⁶⁵²

Un món de meravelles inesgotables s'estenia llavors davant meu, en què el verb personalitzat esdevenia un ésser palpable i les paraules objectes animats. I cada cop que sentia aquests poemes, com també quan els llegia ell mateix, pensava unes vegades que sentia oracles d'una Pítia en èxtasi, altres vegades com si en dos plans sonors coexistents unes veus comunes del carrer es mesclassin estranyament i ressonessin, al mateix temps, amb cants de glòria, pronunciats per llavis de dones joves i de cabells deixats anar. En altres moments sentia el fragor de perforadores pesants o d'excavadores o d'armes antigues, juntament amb crits aguts de noies joves que volien l'amor, però tenien por de perdre la virginitat. I mentre prosseguia la lectura, heus aquí que en una plana absolutament llisa, davant dels meus ulls, un cràter es formava súbitament allà on abans no hi havia cap protuberància en el terreny. D'aquest cràter, com en un orgasme vigorós, com lava que salta i s'escorre de sobte, brollava amb impuls des dels llavis del plegament torreat de la terra, un doll altíssim en el cel, un doll en el cel clar i calm, en què amb un vessament de llum engegador, el doll s'escampava convertit en una munió de flors de pètals carnals. Al voltant del cràter que sobreeixia, acudien obeint a un ritme totpoderós, moltes noies divines, unes vestides, d'altres nues, mentre allà dalt on arribava el doll transformat en flors, cantaven a cor un estol d'àngels, amb vestits de bany a ratlles i botins embotonats, el “Glòria, glòria, al·leluia!”, mentre que a baix a terra una munió de Sants dels Darrers Dies amb revòlvers de sis bales a la faixa i carabines automàtiques a la mà, contestaven en la seva llengua, és a dir, en anglès: “Glory! Glory! Halleluia!”

Embirikos presenta la lectura de la “subjectivitat” d'Engonópulos com una revelació, com l'epifania de la “veu” de l'altre, en què destaca la de les figures femenines. “Sentir” o “llegir” els poemes equival a sentir “oracles d'una Pítia en èxtasi”, els “cants” de les “dones joves i de cabells deixats anar”, i els “crits” de “de noies joves que volien l'amor, però tenien por de perdre la virginitat”. No imagina els personatges; sent la seva veu com la d'éssers reals. En l'entramat del text, els reprèn d'Engonópulos, els interpreta i els fa seus resituant-los en l'explosió del goig de la seva pròpia poesia.

La Pítia i les dones joves són personatges reconeixibles en l'obra de tots dos poetes. Pel que fa a “les noies joves que volien l'amor, però tenien por de perdre la virginitat”, és fàcil relacionar-les amb les “παρθένες” (“verges”), recurrents en la poesia d'Engonópulos, com les “verges folles”, que “tenien les matrius/ immaculades/ –pures–/ tant després/ com abans/ de la tempesta // tant després/ com abans/ del coit”⁶⁵³. El text d'Embirikos les converteix en una revelació del seu propi món poètic gràcies als termes que fa servir per anomenar-les: fa subjecte de la por de perdre la virginitat un

⁶⁵² EMBIRIKOS, A., “Nikolaos Engonópulos o el miracle...”, op. cit., p. 12-13.

⁶⁵³ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 106-107.

grup de “νεάνιδες”, terme recurrent de la seva poesia i inexistent en Engonópulos. Però és que el desig i la por de perdre la virginitat és també una de les constants dels personatges embiriquians. És una situació que es repeteix pertot en el *Gran Oriental*, expressada tant de forma explícita com simbòlica, cosa que dóna sovint l'oportunitat de posar en joc les representacions d'aquest sexe desitjat i desitjós, temorós i de vegades temut. En Engonópulos, les referències a aquesta por es fan només per al·lusions; Embirikos gaudeix explicitant-la.

Al final del fragment, retorna a la qüestió de la virginitat en un esclat de la retòrica i dels motius de la seva pròpia poesia. Es fa una al·lusió al desflorament amb les “flors de pètals carnals” (“σαρκοπετάλων λουλουδιών”) que envolten l'efusió de lava, fàcilment comparable amb un orgasme, femení si ens fixem en els “llavis”, masculí, si ens fixem en el doll de líquid. Embirikos reprèn potser les múltiples flors, sovint vermelles, de la poesia d'Engonópulos i fa explícites les associacions amb el cos femení que suggereixen. I al voltant del doll de lava, hi ha, de nou, una munió de noies que canten. Aquí Embirikos tampoc no se separa de l'objecte del seu elogi, ja que es tracta d'una imatge també present en la poesia d'Engonópulos. El cor de noies es troba, per exemple, al poema “El conte de la bella dels grans ocells”, del recull *El retorn dels ocells* (1946), dansant al voltant d'un “FAL·LUS”:

ΑΥΤΟΣ Ο ΦΑΛΛΟΣ, μαρμάρινος, εστήθηκε σ' ακρογιάλι, κι' έρχονταν όλες τις ώρες της ημέρας χοροί κοριτσιών, στεφανωμένα με λουλούδια, και τραγουδούσαν αγκαλιασμένες. Άλλες πιανόντουσαν απ' τα χέρια και κάμιναν κύκλους γύρω απ' το είδωλο, με κάτι αργούς βηματισμούς, κι' όλο το τραγούδι: αργό, και σόβαρο, κι' ευγενικό.

AQUEST FAL·LUS, de marbre, s'alçà a l'arenal, i a totes hores del dia hi acudien cors de noies, coronades de flors, i cantaven abraçades. N'hi havia que s'agafaven de les mans i giraven al voltant de l'ídol a pas lent i tot era cançó: lenta, seriosa i noble.⁶⁵⁴

Embirikos manté la imatgeria ritual de les noies entreteixida amb el desig sexual i alhora amb la paraula, les veus i els cants i la reinterpreta amb un accent carnavalesc. La imatge situada en un paisatge enigmàtic i metafísic en Engonópulos, i potser altres imatges semblants, amb noies que parlen o canten, es transforma en una escena d'èxtasi religiós acompanyat d'elements gairebé paròdics, com la vestimenta dels àngels, amb mallots de bany de ratlles com els que porten molts personatges dels quadres engonopulians.

Embirikos escriu des de l'experiència del lector-oient: la poesia representa una obertura al món de l'altre poeta, però també al seu propi. És l'efecte de descobriment que provoquen les paraules d'un

⁶⁵⁴ op. cit., p. 239.

altre. Per això pot dir, a l'inici del fragment citat, que sentir-lo, el “fascinava” i el “trasbalsava” (“με εγοήτευε και με συνεκλόνηζε”). I per això és també un clar exemple com el món poètic “s'exterioritza” o “s'esdevé” en dos moments claus: el de la pràctica de l'escriptura i el de la pràctica de la lectura. Potser el poeta no és Hefest, no és un constructor conscient, però el seu món “subjectiu” no arriba l'existència si no és en la pràctica de la paraula.

La dona, segons el text d'Embirikos, és clau en aquest món subjectiu que emergeix. Parlar de la poesia porta a parlar de la dona. I parlar de la dona significa parlar de la seva veu, però també del seu cos i del seu sexe (*in praesentia* o *in absentia*).

Engonópulos, al seu torn, elogia pertot Embirikos, en els assaigs, en les notes als poemes, a les entrevistes, i l'integra com a un heroi en la seva pròpia poesia:

ξεκίνησε νεότατος ο Βελισάριος
παρέα με τον Ανδρέα τον Εμπειρικό
να δημιουργήσει
και να ζήσει⁶⁵⁵

joveníssim començà el Velissari
fent colla amb Andreas Embirikos
a crear
i a viure

Igual com el Velissari portà la salvació en la defensa de Constantinoble, sense rebre'n cap recompensa, així entremigs dels “ambiciosos” que reberen la glòria en els anys 30, el Velissari-Engonópulos es llança portant la seva salvació, juntament amb Embirikos i per tant també el surrealisme, el moviment capaç d'unir la creació i la vida.

Engonópulos dedica a Embirikos el poema “La mà”, en què recrea la imatge d'una “ωραία κόρη” (“noia bonica”), amb una apel·lació típicament engonopuliana, teixint una xarxa a una finestra de Nàuplia. Com ha demostrat Ch. Daniil aquest poema està basat en una fotografia de Matsi Chatzilazarou feta pel mateix Embirikos a Nàuplia⁶⁵⁶. És un exemple de construcció d'una figura eròtica a través de la mirada i del desig de l'altre.

Potser l'homenatge més gran que fa Engonópulos a Embirikos és per mitjà d'un sistema de nines

⁶⁵⁵ ENGONÓPULOS, N., *A la vall dels rosers*, op. cit., p. 162.

⁶⁵⁶ DANIL, Ch., “Ο Νικόλαος Εγγονόπουλος ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ωραία κόρη ορθή ως στέκονταν εις το παράθυρο του Αναπλιού” (“Nikolaos Engonópulos, Andreas Embirikos i la noia bonica que estava drete a la finestra de Nàuplia”), *Odós Panós*, 164, octubre-desembre 2014, p. 20-33.

russes en el títol i en l'últim poema del seu últim llibre publicat en vida *A la vall dels rosers*, en què reprèn les paraules del seu amic per al sexe de la dona i les recontextualitza per convertir-lo en la salvació per al poeta.

Al primer dels seus assaigs sobre Engonópulos, el 1945, Embirikos havia escrit:

Τούτη η σφαγή των αγαλμάτων· τούτη η αφρόεσσα θωπεία επί σώματος ή αντικειμένου ηδυπαθούς· τούτη η διάτρητος από μάτια ερωτικός νοσταλγικά παρθένος· τούτη η άναυδος τρύπα στον τοίχο, η τρύπα η εκστατική, η τρύπα -...- είσοδος του παραδείσου· τούτο το χαμαί κείμενον και ασπαίρον τριαντάφυλλον ροδώνος αττικού· τούτο το ωραίον ανδρός νεαρού και φλεγόμενου· τούτο το μεταξωτό δέρμα, μυστηρίου βαθυτάτου και απαλού μιας χώρας ηβικής· τούτα τα φουσκωμένα από πόθον ή καϋμόν βυζιά με τα κόκκινα βέλη τους εκτοξευμένα· τούτη η έξαλλος παρέλασις περιπαθών δαιμόνων· τούτη η αναστήλωσις εν μέση οδώ εν Πειραιεί ή αλλαχού, ανδριάντος πελιδνά σουβαντισμένου, ενώ η σελήνη εμβαπτίζει εις φως ονείρου ανεκλαλήτου τα πέριξ κτίσματα, όπου κατοικούν πασιφανώς ως μεγιστάνες της ανατολής και δυτικοί ιππόται, οι πιο συνταρακτικοί, οι πιο πυκνοί θρύλοι ενός κόσμου εσαί ζωντανεμένου.⁶⁵⁷

Aquesta massacre de les estàtues; aquesta carícia escumejant sobre un cos o un objecte voluptuos; aquesta verge perforada per ulls nostàlgics d'amor; aquest forat estupefacte en la paret, el forat extàtic, el forat -...- porta del paradís; aquesta rosa d'un roser de l'Àtica ajaguda a terra i estremint-se; aquest bell d'un home jove i fervent; aquest velló sedós, del misteri profundíssim i suau d'una zona púbica; aquestes popes inflades de desig o de fervor amb les fletxes vermelles disparades; aquesta processó fora de si de dimonis apassionats; aquesta erecció al mig d'un carrer del Pireu o d'algun altre lloc, de l'estàtua d'un heroi pà·lidament emblanquinat, mentre la lluna bateja en una llum de somni inefable els edificis del voltant, on viuen amb tota evidència, com magnats d'Orient i cavallers occidentals, les més corprenedores, les més denses llegendes d'un món eternament vivificat.

Els punts suspensius marquen la censura de paraules obscenes. Encara així, l'escriptura d'Embirikos és absolutament explícita quant a la representació del cos, subversiva tant per l'excés de violència (diu “massacre”, “ulls perforats”) com d'idealització, alhora que participa d'una retòrica romàntica en recerca de l'emoció i de l'absolut de l'amor. Com abans, és molt fidel als símbols i als objectes d'Engonópulos, de qui trenca l'elogi: les estàtues, la verge i els ulls són elements recurrents de la poesia engonopuliana, així com els mugrons inflats i vermellíssims ho són de la seva pintura, i les llegendes d'un món oblidat ho són del pensament que recorre tota la seva obra. La rosa, símbol universal de l'eros, des del *Roman de la Rose* al *Poema de la rosa als llavis*, no és absent tampoc de la poesia d'Engonópulos i les múltiples evocacions de “flors vermelles”.

El 1978, tres anys després de la mort d'Embirikos, Engonópulos reprèn d'aquest text les paraules «τούτο το χαμαί κείμενον και ασπαίρον τριαντάφυλλον ροδώνος αττικού» (“aquesta rosa d'un roser de l'Àtica ajaguda a terra i estremint-se”) per citar-les, literalment, com a llegenda al seu llibre *A la vall dels rosers*. El títol del recull, en grec *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, està inspirat en la mateixa imatge. Entrevistat el mateix 1978, Engonópulos diu que “la vall dels rosers” és la manera com els

⁶⁵⁷ EMBIRIKOS, A., “Nikolaos Engonópulos o el miracle d'Elbassan i del Bòsfor”..., op. cit., p. 5.

xinesos anomenen el sexe de les dones.⁶⁵⁸ La doble al·lusió als xinesos i a les paraules embiriquianes és un reflex de la poètica surrealista que acosta realitats allunyades. En aquest cas, l'espurna que en neix fa brillar amb més força la idealització de l'amor i del cos femení.

Però el joc d'al·lusions no s'acaba aquí. El poema que clou el recull, “Paràfasi o la vall dels rosers”, retorna a aquest diàleg. Engonópulos hi fa un joc de paraules per referir-se de nou a aquesta part del cos femení i identificar-lo amb l'única salvació i consol per al poeta. “Parafasis” significa en grec antic “exhortació, consell, consol” i alhora “imatge reflectida” i també “interior del sexe de la dona”⁶⁵⁹. És a dir, ja només en la primera part del títol, gràcies a aquesta polisèmia, amb una sola paraula identifica el “consol” amb la imatge on es busca emmirallant-se el jo que desitja i amb el “sexe de la dona”, mentre que en la segona part, s'afegeix a aquestes identificacions la de la imatge de la rosa, que remet a Embirikos.

El cos del poema està plantejat com un “enigma” i “logogrif”, als quals Engonópulos uneix la seva visió de la vida amb la de l'amor:

τί είναι στη ζωή να μην είν' αίνιγμα
γρίφος;
μα κι' η ζωή η ίδια δεν είναι γρίφος
αίνιγμα;

τί δυστυχία οι τεχνοκράτες
μέσα στην τύφλα απ' ολούθε που τους περιζώνει
να παραμένουνε
στις κούφιες πεποιθήσεις (;) τους
ισχυρογνώμονες
πεισματωμένοι
γινατζήδες

του ποιητή
πια μόνη -θεόθεν- σωτηρία λύσις
παρηγόρηση
μένει η κοιλάς με τις τριανταφυλλιές
ό έστι
μεθερμηνευόμενο
η κοιλάδα των ροδώνων⁶⁶⁰

¿què és la vida que no sigui enigma

⁶⁵⁸ Entrevista a Giorgos Lianis, *Ta Nea* 28 i 29 de març de 1978, a ENGONÓPULOS, N., *Els àngels al paradís parlen en grec*, op. cit., p. 119.

⁶⁵⁹ El diccionari grec-francès d'A. Bailly esmenta aquestes tres significacions: **1.παράφασις**. 1. exhortation, encouragement || 2. conseil || 3.consolation (παράφημι). **2.παράφασις**. image réfléchie (παραφαίνω) **3.παράφασις**. intérieur des parties de la femme (παραφάσσω). BAILLY, A., *Dictionnaire Grec-Français*, op. cit., entrada corresponent.

⁶⁶⁰ ENGONÓPULOS, N., *A la vall dels rosers*, op. cit., p. 164.

logogrif?
¿però la vida mateixa no és un logogrif
un enigma?

quina desgràcia els tecnòcrates
que enmig de la ceguesa que els envolta pertot
romanen
en les seves buides conviccions (?)
obstinats
intransigents
entercs

al poeta
una sola només –d’origen diví- solució salvadora
un sol consol
li queda: el fondal amb les roses
ço és
traduït
la fondalada dels rosers⁶⁶¹

La “vall dels rosers” s’identifica amb la “solució salvadora” i el “consol” per al poeta, en contraposició a la “desgràcia” dels tecnòcrates. El “consol” és un dels clixés que recupera Engonópulos per a donar-li un nou sentit, en aquest cas el valor de catarsi que té per a Engonópulos la poesia. Té, a més, un ressò religiós, ja que és la divinitat qui tradicionalment porta la pau i la salvació. Per a Engonópulos, però, la salvació és humana. És la que porta el Velissari, la que porta l’artista, i sobretot la salvació a través de l’amor.

Continuant la forma d’enigma, Engonópulos juga amb les variacions de tres formes del grec modern per dir “la vall dels rosers” (“η κοιλάδα με τους ροδώνες”, “η κοιλάδα των ροδώνων” i “η κοιλάς με τις τριανταφυλλιές”), alternant formes del demòtic i de la “katharevusa”. En totes tres, les roses es combinen amb la paraula “κοιλάς” (“vall”), amb el mateix origen que “κοιλιά” (“ventre”) – és a dir “κοίλος” (“cavitat”)–, que en molts poemes engonopulians es pot interpretar com a metonímia del sexe femení.

Obrir enigmes és una constant de la poètica engonopuliana, i el mateix passarà en les seves referències al sexe, fins i tot quan el cita explícitament, com al poema en francès “Espoirs mexicains”, d’*Els clavincèmbals del silenci*:

Notre plus fol espoir semblable à notre plus fol espoir. Semblable aussi, dis-je, en plus d’un point –pour ne pas dire en tous- à un sexe doux des femmes les plus aimées, les plus nues, les plus vues.⁶⁶²

⁶⁶¹ ENGONÓPULOS, N., *A la vall dels rosers*, op. cit., p. 163-164.

⁶⁶² ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 122.

El sexe és citat clarament, amb un final, però, enigmàtic: per què són les dones més vistes? És un reflex del narcisisme de l'amor? La necessitat de la implicació del jo, del seu desig, per a l'existència de l'altre?

Altres vegades no el cita, però són els seus enigmes que el porten indirectament a la superfície, de diverses maneres: en la descripció de gestos com el d'alçar les faldilles, o, fins i tot en l'evocació de les “verges”, caracteritzades justament pel seu sexe.

A “Paràfasi o la vall dels rosers” culmina, per mitjà del diàleg amb Embirikos, la imatge del poeta com aquell qui pot adquirir un coneixement dels enigmes de la vida i salvar-se a través en l'objecte més clar de l'amor, el sexe que s'amaga i es descobreix . La “metafísica” retroba un amor físic.

En el diàleg dels dos poetes la dona i el seu cos són inseparables de la reflexió sobre la poesia. Reprèn i reinterpreta les imatges l'un de l'altre, Embirikos busca l'explosió, com la del plaer i la de l'explosió de la paraula, mentre que Engonópulos es delecta en els enigmes. Coincideixen a fixar-se en dos punts essencials: la “veu” i el sexe. Quan Embirikos descriu la poesia engonopuliana, imagina les veus de les noies, com si d'elles sortís la poesia. Engonópulos, al seu torn, reprèn la metàfora del sexe femení per exaltar-lo, com Embirikos, i identificar-lo al que per a ell mateix és la funció de la poesia: el consol i la salvació. Coincideixen, sobretot, a fer de la seva aparició una revelació. Forma part del món interior del poeta quan s'exterioritza, segons Embirikos. El seu cos és la solució de l'enigma, segons Engonópulos.

En les escenificacions dels encontres amb la figura femenina, tenen un lloc prominent també la recerca de la veu i del sexe. En Engonópulos és un moment joiós, però que amaga sempre un sentiment de pèrdua, de vegades perquè tot és un record, de vegades perquè la dona apareix completament absent o fins i tot morta; en Embirikos, l'encontre es construeix a partir de la visió, especialment la visió de l'altre en plaer. Per a tots dos poetes, la dona és l'objecte de la màxima idealització, símbol de la revolució i la utopia futura en Embirikos, font del coneixement per a Engonópulos.

3.2.3. Nikos Engonópulos: escenificacions i transformacions de l'encontre

Els relats d'encontres en el surrealisme francès, com per exemple el de Breton i Jacqueline Lamba, estan lligats a una anàlisi dels fets de la vida personal del propi poeta. En Engonópulos, en canvi, tot i que la seva poesia és altament autoreferencial, tot i que la figura del poeta i la dona en són els protagonistes bàsics, i fins i tot hi apareix el mateix “Nikos Engonópulos” citat literalment⁶⁶³, no hi ha ni relat purament autobiogràfic ni la narració ni l'anàlisi d'un encontre “real” com els de Breton. Fins i tot “Sobre el sublim” –en què cita textualment el nom de la dona a qui va dirigit, Eleni– se situa al nivell del meravellós: el poeta és un pirotècnic amenaçat per mil perills, i l'estimada que rep la declaració d'amor, una devota que el salva.

Hi ha, en canvi, força relats d'encontres imaginaris, en què apareixen, transformats, els moments claus de l'encontre surrealista: l'espera i el trasbals del moment de la visió i reconeixement. I hi ha encara més exemples de poemes en què la dona sorgeix inesperadament en el text, en què la poesia esdevé el lloc on ella arriba a fer-se present. És un moment exultant perquè la dona hi fa la seva aparició. Si l'anàlisi dels sentiments hi és mínima, en canvi, el meravellós s'hi fa present per mitjà de transformacions i imatges inesperades, de tal manera que la dona esdevé ella mateixa la imatge del meravellós. Alhora, però, porta la marca de l'absència, lligada íntimament als patiments del poeta, i fins i tot la marca de la mort. Així, apareixen les figures de la verge, la morta, la dona que es perd, la dona estàtua, una dona impossible, en definitiva, vers la qual tendeix infinitament el desig.

L'espera de la dona, el desig que arribi i canviï la situació del poeta i del món és àmpliament present en Engonópulos. En la seva poesia hi ha el desig, com en els surrealistes, que, en la solitud, arribin les dones i *trobin* el poeta:

είν'οι γυναίκες π' αγαπούμε σαν τα ρόδια
έρχονται και μας βρίσκουνε
τις νύχτες
όταν βρέχη
με τους μαστούς τους καταργούν τη μοναξιά μας
μεσ' στα μαλλιά μας εισχωρούν βαθειά
και τα κοσμούνε
σα δάκρυα
σαν ακρογιάλια φωτεινά
σα ρόδια ⁶⁶⁴

⁶⁶³ op. cit., p. 132.

⁶⁶⁴ op. cit., p. 266.

Són les dones que estimem com les magranes/ vénen i ens troben/ a la nit/ quan plou/ amb els seus pits fan desaparèixer la nostra solitud/ en els nostres cabells s'endinsen profundament/ i els adornen/ com llàgrimes/ com platges lluminoses/ com magranes

Aquestes dones estimades “ens troben” i “fan desaparèixer la nostra solitud”. Són un “consol”. Els elements amb què es comparen, però, no estan absents d'ambigüitat: les llàgrimes brillen, igual que les “platges lluminoses”, però denoten tristesa, mentre que la magrana és el fruit de Persèfone, del qual va menjar sis grans que l'obligaren a quedar-se sis mesos de l'any a l'Hades.

Aquesta ambigüitat subsisteix en les diverses formes d'encontre amb la dona de la poesia d'Engonópulos. La dona desitjada arriba, es fa present, però molt sovint també desapareix i d'ella en queden les marques de la seva absència.

En una desaparició acaba l'exemple més clar de narració d'un encontre en Engonópulos, el text “Company de viatge de melancolia”. La importància de l'encontre la remarca l'ús de la paraula “συναντώ”, equivalent al francès “rencontrer”, a la qual el poeta dóna èmfasi insistint que aquesta acció era l'únic motiu (“μόνο και μόνο”) per la qual la figura femenina havia arribat des dels llocs llunyans on havia viscut:

*είχε ζήσει χρόνια σε τόπους μακρινούς, απ'όπου είχε έρθει μόνο και μόνο για να με συναντήσει.*⁶⁶⁵

havia viscut molts anys en indrets llunyans, d'on havia vingut només i només per trobar-me.

Aquesta aventura, a més, s'acompanya de tota una escenificació, en què s'insisteix en el desig que la precedia. El poeta i la dona es troben perquè ella ha conegut el seu “amor tràgic” i el convida a la Torre de Londres, a “una tassa de te”:

Καθώς ε γνώριζε το μέγεθος που έπαιρνε μέσ' στην καρδιά μου, μέρα με τη μέρα, η τραγική μου αγάπη γι' αυτήν, με

⁶⁶⁵ op. cit., p. 200.

φώναζε για να να μου προσφέρει, μέσα στα ερείπια του Πύργου του Λονδίνου, ένα φλυτζάνι τσάι, με τα ίδια αυτά χέρια που ελέγοντο, από τους φονείς των εραστών της, ανάλογα με την ώρα και την εποχή, άλλοτε “λίσιγος”, άλλοτε “λίστρον”.

Puix que coneixia la grandària que prenia en el meu cor, dia rere dia, el meu amor tràgic per a ella, em cridà per oferir-me, a les ruïnes de la Torre de Londres, una tassa de te, amb les mateixes mans que els assassins dels seus amants anomenaven, d'acord amb l'hora i amb l'estació, ara “llegona”, ara “lhimadora”.

Amb aquest discurs alhora irònic i ambivalent, introdueix Engonópulos la dona que li dóna la paraula i li fa sentir el “rigos”, l'equivalent al “frisson” de Breton:

Την προσφορά της συνόδευσε με την μόνη λέξη που μου εφύλαγε, για να χρόνια μέσα της, σαν κάττι πολυτιμότερο, έλεγε, κ' από την ίδια της τη ζωή, σαν ένα μυστικό αφιέρωμα των μαστών της στις τρικιμίες του πόθου μου. Σήκωσα τα μάτια και την εκύτταξα ενώ έν' απάντεχο ρίγος σπάραζε όλο μου το κορμί

L'oferiment l'acompanyà de l'única paraula que em guardava des de feia anys dintre seu, com quelcom encara més valuós, deia, que la seva pròpia vida, com a homenatge secret de les seves sines a les galernes del meu desig. Vaig alçar els ulls i la vaig mirar, mentre una esgarripança anhelada esquinxava tot el meu cos

Per la seva presència tot canvia, fins i tot l'estatut del narrador i de la figura femenina:

είμωνα ο πελώριος κόκκινος αητός που έβλεπε, από μικρή, σαν έκλεινε τα μάτια απέναντι στον ήλιο. Αυτή ήταν ο μεγάλος, ο σκοτεινός δρυμών π' απλώνονταν ανάμεσα στους πολυελαίους, το σκρίνιο και τον μεγάλο καθρέπτη της αιθούσης των επισήμων δεξιώσεων του ανακτόρου. Στεφάνη ήταν η σκέψις της. Ανναγέννησις το βλέμμα της, ράμφος πάλι το βλέμμα της.

Jo era la ingent àliga vermella que veia, des que era petita, quan tancava els ulls davant del sol. Ella era el fosc alzar que s'estenia entre els canelobres, el tinell i el gran mirall de la sala de recepcions oficials del palau. Corona era el seu pensament. Renaixement la seva mirada, bec, altre cop, la seva mirada.

Però immediatament després sembla tallar tot contacte amb el narrador:

Δεν μίλησε, δεν κούνησε, μόν' έπαιρν' αγκαλιές αγκαλιές τα λουλούδια που κοσμούσαν το δωμάτιο και τα σκορπούσε στα δροσερά λαγκάδια, στα περιβόλια με τον αργοπορημένο κυνηγό, στα κράσπεδα της οροσειράς των “Αναμνήσεων”.⁶⁶⁶

No parlà, no es mogué, només prenia a braçades i braçades les flors que ornaven la cambra i les escampava en les valls fresques, als jardins del caçador lent d'arribar, a les faldes de la serralada “dels Records”.

La dona ha marxat a un altre món, del qual el poeta ja només és observador en l'absència.

És un relat d'encontre gairebé modèlic, narrat en ordre gairebé lineal: el desig primer, després l'encontre, seguit de l'emoció del poeta i la transformació del món per la presència d'ella fins a

⁶⁶⁶ op. cit., p. 200.

arribar a la desaparició final. No se'n troba cap més en l'obra d'Engonópulos, però sí escenes en què es desenvolupen alguns d'aquests moments sota formes diverses.

A “La psicoanàlisi dels fantasmes”, per exemple, l'encontre amb les dones ve suggerit per l'espera d'aquestes a la riba:

μιαν άσπρη σειρά από γυμνές γυναίκες μας περιμένει στην προκουμαία. Είναι έτοιμες, όλες τους, στο πρώτο μας νεύμα, να φορέσουν αμέσως την κόκκινη στολή των βουτηχτάδων. Όχι όμως για να κατεβούν στα βάθη της θάλασσας, αλλά μόνο και μόνο για νάρθουν να μας περιμένουν, ίσως και ώρες ολόκληρες, ακούραστα, στοργικά, στην είσοδο του υπογείου σιδηροδρόμου.⁶⁶⁷

una filera blanca de dones nues ens espera al moll. Estan preparades, totes, al primer gest nostre, a posar-se d'immediat el vestit vermell dels capbussaires. Però no per baixar al fons del mar, sinó només i només per venir a esperar-nos, potser hores senceres, incansablement, amb tendresa, a l'entrada del ferrocarril subterrani.

Aquesta imatge de la dona o d'un grup de dones que surten a l'encontre en paisatges diversos és un motiu recurrent de la poesia surrealista, com, per exemple, en aquestes línies de Breton a *Les Constellations*, en què les dones en una hora concreta es preparen per a l'encontre:

A dix heures du soir toutes les femmes en une courent au rendez-vous en rase campagne, sur mer, dans les villes.⁶⁶⁸

També l'atzar pot portar, sempre i en tot lloc, l'encontre amb la dona, com a “Apàtrida joiós amb violència”, en què la presència de la figura masculina sempre està acompanyada d'una figura femenina, anomenada “κόρη” (“noia”) i dotada d'atributs diferents segons el paisatge en què es troben:

Έτσι ορθός καθώς εστέκετο, με τα ωραία μακρυνά ξανθά μαλλιά του ν' απλώνωνται πάνω εις τους ώμους του, έμορφος, υψηλός, με περικεφαλαίαν, νεκρόφιλος κι' αριστοκρατικός, με κηρύκειον Ερμού νέου στο δεξί χέρι, έμοιαζε ίδιος άγαλμα αρχαίου θεού. Οσάκις επρόκειτο περί πλατείας, πάντα είτανε πλάγι του μία ολόγυμνη ωραία κόρη, με κορμί χρυσό κι' απαλό σά κεχριμπάρι, τα μαλλιά της μακρυνά, μαύρα, ν' αγγίζουσε καταγής, με ήλιο και φεγγάρι ζωγραφισμένα επί των μαστών της, με μικρόν ομοίωμα αηδόνας επί του φύλου, και δύο, τρία τριαντάφυλλα κόκκινα ραμμένα εντέχνως ένα στο κάθε γόνατο. Οσάκις επρόκειτο περί μικράς στενωπού, πλάγι του, καθημένη κόρη, κ'αυτή ολόγυμνη, ξανθιά όμως, με φουσαρμόνικα και βοιδοκεφαλή. Σε προβλήτα λιμανιού, η κόρη: κοκκινομαλλούσα, υπερήφανη, με δέρμα λεπτό κι' άσπρο σαν το χιόνι, με το όνομά της Αυλητρίς γραμμένο σε διάφορα μέρη του σώματος με ποικιλόχρωμες λαδομπογιές. Πλησίον λίμνης: η κόρη με άρπα. Πλησίον δάσους: η κόρη με σάρπα. Νύχτα εντός καπηλείου: η κόρη ωραία, αγέρωχη και σχεδόν ημιθανής, με πολυτελεστάτην αμφίεση πράσινου μεταξωτού, με βεντάλια σχήμα ρεματιάς ή 7, να χορεύη χορούς έξαλλους και συμβολικούς.

Així, dret com s'alçava, amb els seus bonics cabells rossos i llargs onejant sobre les espatlles, bell, alt, amb casc, necròfil i aristotèlic, amb el caduceu d'un Hermes jove a la mà dreta, semblava talment l'estàtua d'un déu antic.

⁶⁶⁷ op. cit., p. 116-117.

⁶⁶⁸ BRETON, A., *Constellations*, dins de *Signe ascendant*, Gallimard, París, 1968, p. 145.

Cada cop que s'esqueia en una plaça, hi havia al seu costat una noia bella completament nua, amb el cos daurat i suau com l'ambre, amb els cabells llargs, negres, tocant a terra, amb el sol i la lluna dibuixats sobre les sines, amb la imatge d'un rossinyol a sobre el sexe, i dues, tres roses vermelles cosides amb art una a cada genoll. Cada cop que s'esqueia en un pas estret, al seu costat, una noia asseguda, aquesta també completament nua, però rossa, amb harmònica i cap de bou. Al moll d'un port, la noia, pèl-roja, altiva, amb la pell tendra i blanca com la neu, amb el seu nom, Avlitrís, escrit a diverses parts del cos amb bigarrades pinzellades a l'oli. A la vora del llac: la noia amb arpa. A la vora del bosc: la noia amb xarpa. La nit en una taverna: la noia bella, superba i quasi agonitzant, amb un vestit de gran luxe de seda verda, amb un ventall en forma de barranc o de 7, dansant danses folles i simbòliques.

La “noia” apareix pertot al costat d'aquest personatge masculí. Però si ell sembla l'estàtua d'un déu antic, inquietantment “necròfil i aristotèlic”, la bellesa i la nuesa de cada noia la fan també una figura idealitzada en què s'endinsa cada cop més en el desenvolupament del text la imatge de la mort.

El seu cos és ple de referents artístics. En la primera aparició, té dibuixos a les parts més sensuals del cos: “el sol i la lluna” –astres del dia i de la nit, l'eternitat, associats en algunes icones a la Mare de Déu⁶⁶⁹– a les “sines”; un rossinyol –ocell tradicionalment lligat a les relacions eròtiques, com a Romeu i Julieta– “sobre el sexe”; i als genolls, “tres roses vermelles cosides” precisament “amb art”. La rossa té, com moltes figures d'Engonópulos, el cap substituït per un altre objecte, en aquest cas un cap de bou. La pèl-roja té escrit al cos el nom, Avlitrís –és a dir, “Flautista”, “noia que toca l’“αυλός””, instrument antic semblant a la flauta– amb “bigarrades pinzellades a l'oli”. Hi ha una delectació en l'ornamentació del cos –com en una pintura, com si es narrés com ha estat compostat i construït– d'aquesta figura femenina que “s'escau” sempre al costat del personatge masculí. El meravellament es transforma en la creació de la imatge meravellosa de l'altre, amb atributs que es relacionen amb l'eternitat, amb l'amor i amb la música. L'última, l'única que està vestida, és alhora “bella, superba” i paradoxalment, “quasi agonitzant”, alhora que dansa “danses folles i simbòliques”. Totalment idealitzada, és alhora una figura inquietant. Després, el personatge femení i la “noia” entren en acció:

Την ημέρα αυτός και η κόρη ασχολούντο με την πάλη της ζωής. Τη νύχτα ασχολούντο με την πάλη του έρωτα. Αυτός έβγανε μια πελώρια μαχαίρα, της την έμπηγε βαθειά στο στήθος, και την τραβούσε ίσια κάτω. Βύθιζε αργά τα χέρια –η κόρη πάντα ξαπλωμένη στο κρεβάτι– και τραβούσε όξω κορδέλλες πράσινες, κόκκινες, κίτρινες, γαλάζιες, παρδαλές, ανάκατα, και τις σήκωνε ψηλά, σε ωραίο σχήμα προσφοράς. Μέσ' απ' τα κουβάρια βγαίνουν περιστέρια, που πετούσαν πρώτα αβέβαια, φοβισμένα, κι ύστερα δίνουν μια, ίσια κατά τον ουρανό.

De dia, ell i la noia, es dedicaven a la lluita de la vida. De nit, es dedicaven a la lluita de l'amor. Ell treia un ganivet immens, l'entrava profundament al pit, i l'estirava recte avall. Hi ficava lentament les mans –la noia sempre ajaguda al llit– i n'estirava cintes verdes, vermelles, grogues, blaves, virolades, desordenadament, i les alçava enlaire, en

⁶⁶⁹ Per exemple, a la icona grega de Sta. Maria de Lluçà.

bella forma d'ofrena. De l'embull en sortien coloms, que volaven primer insegurs, espantats, i després amunt, recte cap al cel.

La “lluita de l'amor” comença amb un gest violentíssim, amb el ganivet immens que “ell” clavava al pit per recórrer el cos de la noia. Però inesperadament el resultat d'aquest gest és innocu. Sembla un joc de màgia, i també un ritual: sorgeixen objectes del cos d'ella i es transformen en ofrena. Podria ser una metàfora de la creació poètica. Una màgia sorgida de la violència i de l'amor. Aquest procediment, en tot cas, actua com si restés importància a la violència en si. És dita de passada, segons un procediment ben engonopulià, com si fos només una circumstància del joc. A la fi del mateix poema, l'encontre sembla ser amb la dona-mort:

Τώρα η βάρκα. Να κατεβή στη βάρκα. Κατέβαινε στη βάρκα, έμπαινε, έπιανε τα κουπιά, ορθός, κι έλαμνε βιαστικά. Η κόρη, γυμνή, μα ναί: πάντα γυμνή, στέκονταν πίσω του, και περνούσε θωπευτικά τους ωραίους βραχιόνες γύρω στο λαιμό του.⁶⁷⁰

Ara la barca. Que baixi a la barca. Baixava a la barca, embarcava, agafava els remes, dret, i vogava apressat. La noia, nua, és clar: sempre nua, s'alçava darrere seu, i, tot acaronant-lo, li envoltava el coll amb els seus braços bonics.

El protagonista d'aquest poema-relat torna a estar “dret”, acompanyant en el darrer viatge, el viatge amb barca, una “noia” caracteritzada de forma altament eròtica: ho són la seva nuesa, el seu cos i fins i tot el gest, lleugerament inquietant, de passar els braços al voltant del coll. És una imatge de la mort i és també una imatge ideal. Acabar el poema amb un viatge a la mort no es desdiu gens amb la poètica d'Engonópulos, en què molt sovint la mort és la imatge que pren la reacció subjectiva al descobriment anhelat. La veu, l'amor, la dona i els seus efectes, entre els quals, la mort i la vida, s'entrellacen.

La dona que apareix a l'atzar és alhora construïda amb tot detall, com si es descrivissin escenes de pintura que finalment entre en moviment. Pel que fa a la sorpresa i el trasbals, cal assenyalar que si en Breton hi ha una anàlisi dels sentiments propis del narrador dels encontres, en Engonópulos assistim més sovint a la descripció d'elements meravellosos lligats a la figura femenina. Com si, com en els múltiples procediments d'objectivació de la seva obra, les reaccions interiors esdevinguessin transformacions de l'objecte que les causa. Tota la sorpresa del moment de trobar-la es concentra en la descripció de la seva figura i els seus efectes en el món. I és així com l'altre es converteix en el mirall de l'amant, la imatge ideal on projectar tots els atributs.

⁶⁷⁰ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 243.

N'és, igualment, un exemple molt clar “Exactament com”. En aquest poema, un “cor” pregunta al “poeta” què cercava i què “va trobar” en les seves recerques. A la primera pregunta, respon amb elements autènticament engonopulians, com una citació de De Chirico, i la recerca de:

τη χαρά
το σπόρο της
νύχτας
το βιολί του ύπνου
τη
στάχτη

la joia
la llavor de la
nit
el violí del son
la
cendra

A la segona pregunta, respon amb la troballa de la figura del mascaró de proa d'un vaixell, una figura femenina meravellosa:

βρήκα

την ξύλινη
φιγούρα
του καραβιού
που κυματίζανε
τα ξανθά μαλλιά της
στον
άνεμο

είχε σειρές
περιδέραια
από λαμπρά άστρα
γύρω
στο λαιμό
της

.....
τις νύχτες
όταν αυλακώνουν βαθιά
το πρόσωπό μου
ποτάμι
τα δάκρυα
όπου κυλούν
από τα μάτια μου

τόρα
σαν ξυπνώ
την κυττάζω

και τήνε βλέπω πλάγι μου
να φέγγη
η κοιλιά
ΤΗΣ
ωσάν
φανάρι⁶⁷¹

vaig trobar
la figura/ de fusta/ del vaixell/ amb els cabells rossos/ volant/ al/ vent
tenia fileres/ de collarets/ d'estrelles brillants/ al voltant/ del coll// de nit/ quan em solquen
profundament/ el rostre/ com un riu/ les llàgrimes/ que em cauen/ dels ulls
ara/ quan em desperto/ la miro/ i la veig al meu costat/ i LI/ brilla/ el ventre/ com/ un far

Les recerques del poeta arriben a aquest encontre eròtic amb una dona en forma d'estàtua de fusta que es troba descontextualitzada, fora de lloc: un mascaró de proa al mig del bosc. La figura és de fusta, però Engonópulos li confereix trets humans: els cabells volen amb el vent. I la subjectivització: els seus collarets es relacionen amb les llàgrimes del poeta. Als últims versos, finalment, apareix clarament la relació eròtica que hi manté: quan es desperta és al seu costat i el seu ventre, metonímia del sexe, brilla. Ella es converteix en una aparició del meravellós. El pronom “ΤΗΣ”, el “LI” que es refereix “a ella”, està en majúscules, com en una sacralització.

A aquesta sacralització contribueix també la llum. Aquí al mascaró de proa se li il·lumina al ventre. A la dona adorada d’“A les xemeneies líriques” se li converteix el cap en una bombeta que funciona com un far:

Αμέσως εκείνη έβγαине και στέκουνταν στο παράθυρο, και το κεφάλι της –ένας κόκκινος ηλεκτρικός λαμπήρ– άναφτε και έσβηνε συνεχώς μέσα στη νύχτα.

Ella sortia de seguida i es quedava al balcó, i el seu cap –una bombeta elèctrica vermella– s'encenia i s'apagava contínuament durant la nit.⁶⁷²

L'humor és evident, però alhora són formes, tant en l'un com en l'altre poema, d'idealització de la figura femenina, que es fa més evident en la comparació amb els poemes posteriors en el temps. Com per exemple a “Jardins en la canícula” d'*El retorn dels ocells*:

Το λευκό σώμα αυτής της γυναικός
φωτίζονταν
εκ των έσωθεν

⁶⁷¹ op. cit., p. 135-138.

⁶⁷² op. cit., p. 132-133.

μ' ένα φως τόσο λαμπρό
ώστε
εδέησε
να πάρω τη λάμπα
και να την
ακουμπήσω
χάμω στο πάτωμα
που
να μπορέσουνε
οι σκιές
των δύο τόσο ευγενικών μας σωμάτων
να προβληθούν
στον
τοίχο
με μίαν ιερατικότητα βιβλική

η λάμπα έκαie συνεχώς
–η πηγή του πετρελαίου είταne ανεξάντλητη–
όλη τη νύχτα
τηn ακόλουθη μέρα
κι' όλη την επομένη νύχτα
χάμω στο πάτωμα
πάνω στα πλούσια
στοιβαγμένα
χαλιά
τα ωραιότερα φρούτα
τα λαμπρότερα λουλούδια
–όπου επικρατούσαν
οι πικροδάφνες
άσπρες και ρόδινες–

η ατμόσφαιρα –συμβολική– από ένα κίτρινο: ένα κίτρινο χρυσό

el cos blanc d'aquesta dona
era il·luminat
de l'interior
amb una llum tan brillant
que
vaig pervenir
a prendre la llàntia
i deixar-
la
a baix a terra
de tal manera
que les ombres
dels nostres dos nobles cossos
poguessin
projectar-se
a la paret
amb un hieratisme bíblic

la llàntia no deixava de cremar

–la font de petroli era inesgotable–
tota la nit
tot el dia següent
a baix a terra
sobre les riques
catifes
apilonades
les fruites més belles
i les flors més brillants
–on dominaven
els rododendres
blancs i rosats–

l'atmosfera –simbòlica– d'un cert groc: un groc d'or

El “hieratisme bíblic” i l' “atmosfera” “simbòlica” doten el poema de referents sacres.⁶⁷³ El groc de l'or pot remetre a la pintura bizantina i a les pròpies pintures d'Engonópulos d'estil bizantí. És una forma d'eternitzar i de ressaltar la llum, una característica de la representació de la divinitat. Aquí, però, sorgeix de la dona i, amb un recurs típic de la metafísica engonopuliana, el poeta és capaç de treure-la del seu interior cap enfora per transmetre-la a tota l'escena, que és una escena d'amor. Les catifes i les flors hi afegeixen voluptuositat, a la manera orientalista. I hi ha una voluntat d'eternitzar-la amb els marcadors temporals –el dia i la nit són llargs com les dels déus olímpics quan feien l'amor– i amb la referència –simbòlica– al color.

A “El vaixell del bosc”, la figura femenina, igualment lluminosa i sacralitzada, amb una presència física però per natura absent, ja que és una figura de fusta, té una vida amagada que descobreix el poeta, alhora que ella, com un mirall, li fa descobrir el propi desig.

Si en aquests exemples es narra l'aparició de la dona, la seva espera i la relació amb el poeta, en la majoria de poemes d'Engonópulos la dona apareix sense aquesta escenificació. L'atzar la porta, simplement, a aparèixer inesperadament en el text. És com si es produís un encontre amb ella a través de les associacions, és a dir, un encontre que esdevé possible només a través de la llengua i de la poesia.

En efecte, si bé en molts poemes la dona és la protagonista del principi a la fi i tots els objectes del món s'estructuren al voltant de la seva figura, sobretot del seu cos –l'exemple més clar n'és el poema “Eleonora”– en molts d'altres, la dona sorgeix de sobte a través d'associacions lingüístiques, o com a segon terme d'una comparació o a través de desenvolupaments espacials típics de la poètica

⁶⁷³ Vide ANTHIS, M., op. cit.

surrealista engonopuliana. A “Simbad el mariner”, el jo del poema es fica en el “ventre d'ELLA”, a “Orfeu” les “verges tràcies” sorgeixen de l'associació dels “ganivets” amb els núvols d'Engonópulos, mentre que a “Parapluges” la noia morta apareix encaixada en el paisatge del cant de la hipocamp. Aquest mecanisme està íntimament lligat a les operacions de transformació de l'espai i dels objectes que opera la poètica engonopuliana. Com ells, la figura de la dona es troba en perpètua transformació, igual que el seu espai. Tot això fa oscil·lar la seva figura entre la presència i l'absència que traspua pertot. És la mateixa absència que envolta la dona quan s'evoca la seva pèrdua o desaparició, o la manca d'alguna part del seu cos o d'alguna atribució, les dones “sense veu” o “sense ulls”. Aquesta característica s'adiu amb poesia metafísica, situada en un espai místic, secret, melancòlic. També ho és la manera com la figura femenina s'entrellaça amb les paraules, com si la poesia es formés a partir d'aquest joc amb la seva absència i la seva presència. En aquest joc i en l'ambivalència que desprenen els objectes que o envolten o en què es converteix la dona es troba l'“objectivització” de la subjectivitat del poeta. Els objectes i espais amb què s'interpenetra mantenen l'ambivalència de la relació del poeta amb la dona i amb la revelació.

Algunes aparicions inesperades s'acompanyen de gestos eròtics, com a “A les xemeneies líriques”. Després que el narrador experimenti les reaccions interiors que li provoca la paraula “otzachtsís”, de sobte aixeca els vestits i besa les mans d'una figura femenina:

Έσκυφε, τότες, γαλήνιος, και σήκωνε τα πολύτιμα φουστάνια της για να φιλήση τα μακριά λευκά της χέρια.⁶⁷⁴

S'ajupia, llavors, serè, i li aixecava els vestits preciosos per besar-li els braços llargs i blancs.

D'aquesta figura femenina, sense nom, no se n'ha parlat abans. L'imperfet situa l'acció en un temps passat mític i denota una repetició de l'acció: això ho feia cada vegada que la paraula l'impulsava a “a paisatges desèrtics de la Lluna”. La seva aparició provoca tot seguit i també repetidament tota una transformació en el món: del naufragi i ascensió de la “Plèiade” al lliurament de les dones “a les carícies dels ocells”.

Altres aparicions inesperades de la dona en el text porten a escenes violentes, que mostren la forta implicació psíquica del jo poètic. N'és un exemple el final del poema “La cançó d'un soldat”, en què després de la negror del llac i els seus encontorns apareix la mirada de les dones “blanques” i “harmòniques/ amb la mirada/ amarga/ de la/ súplica”. Aquest ambient negre i l'amargor d'aquesta

⁶⁷⁴ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 132.

mirada de les dones blanques preparen el record de l'escena violenta que és evocada tot seguit:

που γω
ξερρίζωσα
βαθειά
τα μάτια τους⁶⁷⁵

a qui jo
vaig arrencar d'arrel
profundament
els ulls

La implicació del jo és claríssima. També ho és la violència del verb “ξερρίζωσα” (“vaig arrencar d'arrel”). Alhora, però, aquest verb suggereix un contingut sexual, per tal com arrencar els ulls en grec significa també fer l'amor. La conjunció de les dones, la seva mirada i la violència final deixen entendre un fort patiment eròtic.

És en la poesia que la dona pot aparèixer i reaparèixer, tant si és una dona absent, perduda, o fins i tot una dona morta, com les moltes que poblen l'imaginari d'Engonópulos. A “El poeta secret”, la paraula poètica i la dona semblen sorgir una de l'altra. La figura femenina apareix sota la forma d'una de les imatges més característiques en Engonópulos, la dona “totalment nua”. Aquí, tot i que no s'hi havia fet cap referència encara, arriba a la meitat del poema com a protagonista d'un encontre desitjat:

και τότε μπήκε η γυναίκα που περίμενα
τόσον καιρό
ολόγυμνη
μέσ' στ' άσπρα ντυμένη
κάτω απ' το φως του φεγγαριού
με τα μαλλιά λυμένα
με κάτι μακριά πράσινα χορτάρια μέσα στα μάτια
που κυματίζανε αργά

i aleshores entrà la dona que esperava
feia tant de temps
totalment nua
vestida de blanc
sota la llum de la lluna
amb els cabells deixats anar
amb llargues herbes verdes dins dels ulls
que onejaven lentament

⁶⁷⁵ op. cit., p. 176-177.

Aquesta dona és una figura romàntica i metafísica, fins i tot una figura de la mort⁶⁷⁶, l'absència total. És, a més, fruit de l'espera –l'“attente” dels surrealistes. Com a “Company de viatge de melanconia”, ha passat un llarg temps d'espera fins al moment de trobar-se amb ella. L'encontre amb ella suggereix una visió de la poesia com a lloc on emergeix la dona. En l'evocació de l'“orquestra” del “poeta secret”, apareix la dona. I aquesta interrelació entre la paraula poètica i la dona es produeix també a la inversa: en l'estrofa següent, el cos d'aquesta dona es converteix en el lloc on sorgeix la poesia. El jo protagonista i narrador de l'escena manifesta tot seguit el desig de perdre's en els seus cabells, i a través d'aquesta imatge es desenvolupa tota la resta del poema:

κι' έλεγα να χαθώ κι' εγώ
σαν το νεκρό ποιητή
μέσα στα μακριά
μαλλιά της
με κάτι λουλούδια
π' ανοίγουν το
βράδυ
και
κλείνουν
το πρωί⁶⁷⁷

i em venia de desaparèixer jo també
com el poeta mort
en els seus llargs
cabells
amb unes flors
que s'obren al
vespre
i
es clouen
al matí

Tot el final del poema es crea a partir de la imatge de la submersió del jo en els cabells de la dona, en els jocs en l'espai metafísic en què basa Engonópulos la seva poètica. Entre la dona i la paraula es creen metàfores i associacions que s'entrellacen entre elles i que fan sorgir les imatges del poema i les referències al jo. La sorpresa i el trasbals de l'aparició desenvolupen noves sorpreses.

⁶⁷⁶ Un dels signes de la mort semblen ser, tal com interpreta Voutourís (vide VOUTOURÍS, “Els poetes secrets o el misteri de la vida a la tomba”, op. cit.), les herbes dins dels ulls.

⁶⁷⁷ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 57-59.

3.2.3. Andreas Embirikos: la visió, l'encontre i l'emergència de la dona

Embirikos, contràriament a Engonópulos, sí que té textos d'intenció clarament autobiogràfica, com “Amur-Amur” o “Our dominions beyond the seas o la vivència dels textos”. S'hi relaten esdeveniments iniciàtics, moments de revelació, en què es configuren alguns elements, com la confluència de l'emoció, la memòria i la paraula, o la importància de la visió de la dona, i especialment de les seves parts més íntimes, que seran també essencials en els relats de ficció d'encontres amb figures femenines. L'aparició de la dona està estretament lligada a l'acte de veure-la, d'una banda, i, de l'altra, a la idea de l' “emergència”, l'aparició sobtada, ja sigui en el món, ja sigui en la paraula poètica. Visió i emergència que es convertiran a *El Gran Oriental* en relats d'encontres i de relacions explícitament sexuals.

L'“Amur-Amur” comença justament amb la *visió* d'una cascada a Suïssa, que fa néixer en l'autor una idea de la poesia. *Ve*u també les imatges dels seus records i dels somieigs, amb una “articulació” regulada “per una energia estimulants automàtica i inconscient”. Entre aquests records no narra l'encontre personal amb cap dona, però sí la insistència dels personatges de la seva memòria, dels “petits tàtars” que *veia* quan era petit, per acostar-se a les nenes impulsats pel desig de *veure'n* els “encants”:

προσπαθούσαν να έλθουν σε άμεση επαφή με τα κορίτσια, των οποίων τα ράκη επέτρεπαν να φαίνεται καμιά φορά το αιδόιον, η κάποιο άλλο θέλγητρον του σώματός των, εξ εκείνων που από αμνημονεύτων χρόνων, διδασκόμεθα ότι πρέπει να καλύπτει, εν πνεύματι ενοχής, η αιδημοσύνη.

intentaven entrar en contacte directe amb les nenes, els parracs de les quals deixaven veure de tant en tant la vulva, o algun altre encant del seu cos, d'aquells que des de temps immemorials el pudor, per sentiment de culpabilitat, ens ha ensenyat a mantenir tapats.⁶⁷⁸

A “Our dominions beyond the seas o la vivència dels versos”, Embirikos relata l'aventura d'una visió viscuda en persona. En aquest text, del qual només el títol assenyala ja l'estreta relació entre la vida i la poesia, Embirikos segueix un procediment d'autoanàlisi semblant al que duu a terme Breton a *Les Vases communicants*. A partir d'un poema probablement escrit de forma automàtica, Embirikos analitza vers a vers les seves pròpies paraules a través de les associacions que li

⁶⁷⁸ EMBIRIKOS, A., *Escrips...*, op. cit., p.25. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 30-31.

produeixen. Al final escriu un nou poema, en forma de “síntesi”. El text sencer estava destinat a formar part d'*Escrits o mitologia personal*. Finalment, però, en vida d'Embirikos només se'n va publicar la “síntesi” a *Oktana*.⁶⁷⁹

Una de les associacions del text complet –publicat pòstumament–, la que sorgeix del vers “fins als palaus del migdia”, constitueix el relat d'una experiència modèlica de l'encontre amb l'altre en l'imaginari embiriquià. L'acció se situa en la infantesa del poeta, un dia que, passejant pel Jardí Reial d'Atenes, va veure la vulva d'una nena:

Μια μέρα ένα κοριτσάκι χωρίς να ξέρει πως είμουν εκεί, αποτραβήχτηκε σε μια γωνιά όπου είχα φθάσει προ ολίγου και σήκωσε το φόρεμά της. Για μια στιγμή φανερώθηκαν οι κάτασπροι και αρμονικοί γλουτοί της κι ευθύς μετά, καθώς λύγισε τα γόνατά της και χαμήλωσε σε στάση οκλάσεως για να κατουρήσει, είδα στο βάθος των ανοικτών σκελών της το μικρό και ρόδινο αιδόιον της. Αμέσως η καρδιά μου πήδηξε μέσα στο στήθος μου και άρχισε να κτυπά δυνατά, τόσο δυνατά που είταν σαν να με συνεκλόνηζαν παλμοί παρατεταμένου, δυνατού σεισμού. Ακίνητος πίσω από τους θάμνους, για να μην προδώσω την παρουσία μου και φύγη η παιδίσκη, κοίταζα, κοίταζα αχόρταγα το θεσπέσιο μικρό κογχύλι, του οποίου τα χείλη μόλις-μόλις διανοιγόταν εκεί που ενώνονται οι δύο μικροί γλουτοί, στην πιο κρυφή γωνιά της ηβικής της χώρας. Ένα κίτρινο τόξο ανεπήδησε από εκεί και κατέβρεξε με ελαφρόν παφλασμόν ψεκαστήρος την χλόη.⁶⁸⁰

Un dia una nena, sense saber que jo hi era, es retirà a un racó on jo havia arribat de feia poc, i es va aixecar el vestit. Per un moment aparegueren les seves natges blanquíssimes i harmòniques i just després, quan doblegà els genolls i es quedà arrupida a la gatzoneta per orinar, li vaig veure al fons de les cuixes obertes la petita i rosada vulva. Immediatament el cor em va fer un salt en el pit i començà a repicar amb força, amb tanta força que era com si em sotraguessin els batecs d'un llarg, fort terratrèmol. Immòbil rere els arbustos, per no traïr la meua presència i que no fugís la xiqueta, mirava, mirava àvidament la petita petxina divina, els llavis de la qual tot just s'entreobrien allà on s'uneixen les dues petites natges, en el racó més amagat de la zona púber. En va brollar un arc groc i, amb un suau xipolleig de polvoritzador, va deixar l'herba xopa.

L'anàlisi del vers sorgit per automatisme, “fins als palaus del migdia”, porta així a revivre una experiència personal. Es desenvolupa un camí palindròmic, clau de la poètica embiriquiana, de la paraula a la vida i a la inversa, passant per l'emoció i per la memòria. La vivència retorna en la paraula i l'emoció que provoca de nou porta a la verbalització minuciosa de tots els detalls, amb vistes a recrear en l'escriptura l'emoció de la vivència primera. En aquesta recreació pren una importància clau la visió, l'acte de veure en si, i, sobretot, que sigui la visió de la vulva, que es converteix en una epifania. De les natges, es diu que “φανερώθηκαν” (“aparegueren”), un dels verbs utilitzats en grec modern per a les aparicions de la Mare de Déu –la mateixa arrel es retroba, per exemple, en l'epítet Φανερωμένη. L'estructura del text, al seu torn, crea ella mateixa una espera,

⁶⁷⁹ Segons informa Leonidas Embirikos. A la llista d'escrits autobiogràfics, caldria afegir-hi molts altres textos, alguns molt més explícits en relacions sexuals, que romanen inèdits.

⁶⁸⁰ EMBIRIKOS, A., “Our dominions beyond the seas o la vivència dels versos”, op. cit., p. 33.

que reproduïx l'emoció d'aquest moment revelador. Al centre de la narració, quan s'arriba al verb principal de l'acció narrada, és a dir “είδα”, “vaig veure”, hi ha una dilatació del període. Entre “είδα” i el seu objecte, “αιδοίον της” (“vulva d'ella”), s'intercalen diversos complements: “στο βάθος των ανοικτών σκελών της” (“al fons de les seves cuixes”), que afegeix una idea de profunditat, i els qualificatius “το μικρό και ρόδινο” (“la petita i rosada”). Just després arriben els efectes corporals que sobten el narrador, que descriu la seva reacció interior com un terratrèmol, signe físic de la desestabilització que opera en ell tota l'escena.

Tant si l'episodi és verídic com si és fruit de la imaginació, el relat que en neix es pot considerar modèlic, pel trasbals interior que suposa, per la minuciositat de la descripció i per la continuïtat que tindrà la narració de l'episodi concret en la seva obra. La visió, especialment la del sexe, i les estratègies per convertir-la en moments reveladors, tal com es troben en aquests textos de caire autobiogràfic, esdevenen elements clau també de l'obra de ficció d'Embirikos. A *El Gran Oriental*, per exemple, la visió dels actes eròtics per part dels personatges és tan essencial com la seva descripció minuciosa. Si els encontres sexuals remouen l'esperit dels personatges, també el remouen les visions en el sentit de “veure” una acció en un moment donat o de “veure” en l'esperit. Els somieigs, les associacions, els records, donen tot el sentit al text: passar successivament de la visió a la paraula, al record, al desig i a noves visions, il·limitadament.

Igualment, en moltes de les obres narratives d'Embirikos –d'*Escrits o Mitologia personal a El Gran Oriental*, passant per les novel·les de la trilogia *Els amulets de l'amor i de les armes* (*Argo*, *Zemfyra* o *el secret de Pasífae*, *Beatriki* o *un amor de Buffalo Bill*)– la “visió” de la dona i del seu sexe és el fil argumental i arriba a ser un camí cap a la seva divinització. En Embirikos, la dona està lligada a la idea de “revelació”, l'aparició del meravellós que remou el jo i el transforma, i a la recerca de la plenitud. Ella o bé porta la bona nova, o el miracle o anuncia l'estat de goig.

Un exemple clar n'és la narració “Excelsior o la rosa d'Ispahan”. En aquest conte, el narrador es troba en un parc el dia de l'arribada d'un Messies, del qual ningú no coneix la identitat. En el mateix parc, a la vora del narrador, hi ha unes nenes molt boniques, entre les quals n'hi ha una en qui ell es fixa especialment. Mentrestant, tot evoca l'espera, essencial per a l'explosió de la revelació final: és un moment és ple de goig religiós i de signes que evoquen l'arribada del Messies, fins i tot un profeta-captaire cec⁶⁸¹.

Donat aquest escenari, es desenvolupa el relat d'una revelació, que porta d'una sorpresa a una altra.

⁶⁸¹ Vide una anàlisi d'aquests signes en SAUNIER, G., *Andreas Embirikos. Mitologia i poètica*, op. cit., p. 79 i s.

La primera és que el Messies és una nena nua; la segona, que aquesta nena és la nena del parc; i l'última, que aquesta nena-Messies crida el narrador no només a seguir-la sinó a “quedar-se-la”. Aquest breu argument es pot llegir com una elaboració d'un principi clau de l'atzar objectiu, revelar al poeta el seu propi desig. Tot i haver descrit la nena del parc com a “molt bonica”, el narrador no es confronta al seu desig per ella i pel que representa fins que no s'han desenvolupat totes les coincidències. Així, per arribar a la coincidència excepcional entre la nena del parc i el Messies, Embirikos construeix el relat graduant la successió de moments d'espera i de moments de sorpreses i revelacions.

El primer clímax del text és el moment en què es fa evident com aquest “esperat” és en realitat una nena tota nua. N'anuncia l'arribada una frase de ressonàncies bíbliques, a la qual segueix la descripció primer de la sorpresa del narrador, abans d'arribar a la descripció de la nena:

“Έρχεται!... Έρχεται, με δόξα και με μύρα...”

Η άμαξα επλησίασε ακόμη περισσότερο και τέλος εφάνη εις τα έκθαμβα μάτια μου ο επιβάτης.

Μέσα εις τας ιαχάς και τους αλαλαγμούς, ηκούοντο τώρα αναφωνήσεις εξάλλου θαυμασμού. Εις το λαντώ, εν πλάσμα νεώτατον εκτάκτου κάλλους, μία παιδίσκη 11 έως 12 ετών, ίστατο ορθία επί του οπισθίου καθίσματος, τελείως μόνη και τελείως γυμνή, και, μειδιώσα με απαλωτάτην φιλαρέσκειαν, χαιρετούσε αβρότατα δεξιά και αριστερά τα πλήθη. Τα ξανθά μαλλιά της ανεστατώνοντο από το ρεύμα που προκαλούσε η φορά της αμάξης, αι θηλαί των νεαρών μαστών της εξετοξεύοντο, ενώ εις το μεταίχιμον των λευκών ακρομηρίων της και της χρυσής της ήβης, πλαισιούμενον από τας ελαχίστας μόνον τρίχας του, ερρόδιζε προπετές και σφύζον και απεριγράπτως θελτικόν, το τρυφερόν αιδοίον της.

“Ja ve!... Ve cobert de glòria i d'aromes...”

La carrossa s'acostà encara més i finalment aparegué el passatger davant dels meus ulls enlluernats.

Enmig d'alarits i aclamacions, se sentien ara exclamacions de folla admiració. Al landó hi havia, dret al seient de darrere, un ésser joveníssim, de bellesa excepcional, una noieta d'uns 11 o 12 anys, totalment sola i totalment nua, i, somrient amb una coqueteria delicadíssima, saludava gràcilment la gernació a dreta i a esquerra. Els seus cabells rossos s'embullaven amb el corrent provocat per l'impuls de la carrossa, els mugrons dels seus pits juvenils sortien disparats, mentre que en la conjunció de les seves blanques cuixes i el pubis daurat, emmarcada només pels pocs pèls que hi tenia, s'enrossia, descarada i palpitant i indescriptiblement atractiva, la seva tendra vulva.

L'aparició d'aquesta nena nua en lloc d'un Messies tradicional constitueix un triomf de l'Eros. Aquesta dona nena, desenvolupament embiriquià de la “femme-enfant” del surrealisme, porta el missatge del desig sense límits. Embirikos emmarca la seva visió en aquest escenari simbòlic que n'acompanya l'arribada. I, com en els textos autobiogràfics, aquesta visió primera porta tot seguit a la visió de la “vulva”. En l'escena, apareix, segons la descripció del narrador, “emmarcada” per “pocs pèls” i, en el desenvolupament del text, queda de nou “emmarcada” al final del paràgraf, després de tots els adjectius que l'anuncien.

L'aparició provoca un gran trasbals en tota la població. Tots els assistents es lliuren als plaers de l'amor. El trasbals és, però, encara més intens en el narrador, sobretot a partir del segon descobriment, quan de sobte s'adona que aquesta nena no és altra que la que havia vist al parc:

Εγώ δεν πίστευα στα μάτια μου. Η εν τω λαντώ εποχουμένη κορασίς, ήτο η ωραιά παιδίσκη με την γαλάζια πελερίνα, που μόλις προ ολίγου ευρίσκετο εν μέσω ημών, στο πάρκο!

Jo no podia creure els meus propis ulls. La nena que transportava el landó era la bonica xiqueta de l'esclavina blava que tot just feia un moment es trobava entre nosaltres, al parc!

Aquesta coincidència/ atzar és el punt clau i la raó de ser de la narració. I la sorpresa continua quan en buscar la nena al parc només en troba la roba, amb una rosa i un missatge a dintre:

Ρίγος ισχυρόν με συνεκλόνησε μόλις το πήρα στο χέρι μου. Ένα μικρούτσικο φακελλάκι ήτο καρφίτσωμένο σε ένα του φύλλο. Μέσα στο φακελλάκι, υπήρχε ένα αραχνούφαντον εκ λεπτοτάτου ελαστικού προφυλακτικόν, αρίστης κατασκευής, και εντός αυτού, ένα μικρό χαρτάκι διπλωμένο. Βγάζω το χαρτί, το ξεδιπλώνω, το διαβάζω και μένω εμβρόντητος. Την ίδια στιγμή, ακούω κάποιον, πίσω μου, να εκφωνή το περιεχόμενον του μικροσκοπικού σημειώματος, που ήτο γραμμένο με χέρι παιδικό.
“Όποιος με βρεί να με κρατήση. Είμαι αυτή που περιμένετε”.⁶⁸²

Una forta esgarrifança em convulsionà només de tenir-la a les mans. Clavat en un dels seus pètals, hi havia un sobret petitó. Dins del sobret, hi havia un preservatiu finíssim d'un cautxú delicadíssim, de la millor fabricació, i a dins, un petit paperet plegat. Trec el paper, el desplego, el lleigeixo i em quedo esbalaït. Al mateix moment, sento algú, darrere meu, que pronuncia el contingut d'aquesta nota minúscula, escrita per una mà infantil:
“Qui em trobi que se'm quedi. Sóc la que esperàveu.”

Aquesta veu és la del captaire cec que, gràcies al miracle, hi veu de nou i pot llegir. El narrador profereix un alarí, “com un cavall que renilla”, i segueix la nena, mentre que tota la població s'omple d'alegria exultant i d'escenes de plaer eròtic.

D'aquest moment d'epifania destaquen dos elements: el crit d'exultació, lligat a la creació poètica i a l'èxtasi, i la visió de la nena, la coincidència amb el fet d'haver-la *vist* moments abans, i sobretot la *visió* de la seva vulva, que provoca tota l'emoció del narrador.

En la literatura d'Embirikos, construïda sovint a partir d'encadenaments d'atzars i de coincidències, s'escenifica encara amb més fervor la coincidència entre goig del personatge que mira i del personatge que arriba a l'orgasme. Per això també la visió més buscada és ja no només la de la vulva sinó la de la vulva en plaer. Per a Embirikos, l'encontre amb la dona pren tot el seu sentit quan

⁶⁸² EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 138-140. Per a la traducció catalana, op. cit., p. 108-109.

aquesta dona està sentint plaer.

N'és un exemple explícit el poema “Η κερασιά”, “El cirerer”. Comença amb una referència a la paraula lligada a l'eros, al “κρουνός της ομιλίας των ερωτικών ανθρώπων” (“sortidor de la parla dels homes sensuals”), que es transforma en un seguit d'associacions, fins a arribar a una capsa en què el jo poètic guarda objectes de valor emocional, entre els quals hi ha el “botó d'un vestit d'una noia molt jove”. Seguint les associacions, recorda on va veure aquesta dona per primera vegada i què li va veure fer, és a dir com en un jardí d'Andros es masturbava repetidament agafada al tronc d'un cirerer. A les tres últimes estrofes, el narrador narra el desenvolupament del darrer orgasme de la noia, i la coincidència dels seus propis batecs de cor:

Αίφνης τινάχτηκε πολλές φορές η κόρη
Και εκβάλλουσα οξείες φωνές λαγνείας
Έμεινε ασάλευτη και πνευστιώσα
Με έκφρασιν αγαλλιάσεως στο πρόσωπό της
Είχε όμως φαίνεται και άλλον χυμόν να δώση
Σηκώθηκε λοιπόν σχεδόν αμέσως
Και με το φόρεμά της σηκωμένο ως την μέση
Αγκάλιασε με τα σκέλη της την κερασιά
Κ'έτσι καθώς ο ήλιος πύρωνε και τις σκιές ακόμη
Το αιδοίον της με δύναμι έτριβε και το κτυπούσε
Επάνω στον κορμό του οπωροφόρου
Και ενώ με κάθε ώθησιν της ηβικής της χώρας
Συσπόμενοι εσειόντο σαν άσπρες σφαίρες οι γλουτοί της
Τα χείλη της κολλώντας στον φλοιό του δέντρου
Με λαιμαργίαν πιπίλιζε σαν βρέφος που θηλάζει
Την κουρκουμέλα που εξεθλίβετο πυκνή και μυρωδάτη
Απ' το φλοιό της κερασιάς στο στόμα της έως ότου
Τινασσομένη με παραφοράν η κόρη
Σε νέον έφθασε οργασμόν.

Τότε μονάχα κόπηκαν τα γόνατά της
Και η παις ανάσκελα ξαπλώθηκε στο χώμα
Στη ρίζα εμπρός της κερασιάς κοντά στον φράχτη
Με τον οπόν του δέντρου και την γεύσιν του στο στόμα
Με δύο κεράσια στα μαλλιά
Με όλον τον όλβον του ουρανού μέσ' στην ψυχή της
Και έτσι καθώς σφωριάσθηκε στη ρίζα αυτού του δένδρου
Με ανεστραμμένους οφθαλμούς και πίσω ριγμένο το κεφάλι
Με μία της κίνησι
Χωρίς να ξέρη πως την βλέπουν
Και ενώ οι καρδιές μας σαν τύμπανα στα στέρνα μας κτυπούσαν
Η κόρη έτσι καθώς ενόμιζε πως είναι μόνη
Λυγίζοντας τα γόνατά της
Άνοιξε διάπλατα τα σκέλη της
Και έδειξε στα έκθαμβά μας μάτια
Σε όλην την συνταρακτική ομορφιά του

Κάθυγρο και φουσκωτό κάτω απ' το φόρεμά της
Το ερωτικό κογγύλι της
Σαν κόκκινο τριαντάφυλλο από βροχή βρεγμένο
Σαν κόκκινο τριαντάφυλλο τελείως ανοιγμένο.⁶⁸³

De sobte va botre molts cops la noia
Deixant anar crits aguts de lascívia
Fins que restà immòbil i panteixant
Amb expressió de goig al rostre
Però segons sembla tenia més suc encara per donar
Així és que alçant-se de seguida
I amb el vestit alçat a la cintura
Amb totes dues cuixes abraçà el cirerer
I al mateix temps que el sol encenia fins i tot les ombres
Ella fregava la vulva amb força i la colpejava
Damunt del tronc de l'arbre fruiter
I mentre amb cada impuls de la regió púbica
Contrets es bellugaven els glutis com boles blanques
Fixos els llavis sobre l'escorça de l'arbre
Com un nadó voraç xuclava
I espremia alhora la goma perfumada i densa
Des de l'escorça del cirerer fins a la seva boca fins que
Botent un altre cop amb bogeria
A un nou orgasme arribà la noia.

Només llavors li van fallar els genolls
I s'ajagué engonal amunt la nena sobre el terra
A l'arrel del cirerer de vora el marge
Amb el suquet lletós de l'arbre i el seu gust a la boca
Amb dues cireretes als cabells
Amb tot el goig del cel en l'ànima
I així tal com es desplomà a l'arrel de l'arbre
Amb ulls en blanc i el cap girat enrere
Amb un sol moviment
Sense saber que la miraven
I mentre el cor ens ressonava al pit com un tambor
La noia així pensant-se que era sola
Plegà els genolls
Obrí de bat a bat les cuixes
I mostrà als nostres ulls perplexos
En tota sa bellesa estremidora
Inflada i humidíssima sota el vestit
La seva petxina eròtica
Com una rosa vermella mullada per la pluja
Com una rosa vermella oberta totalment.

Aquí les veus que deixa anar la seva boca, el goig de l'orgasme –de la noia es diu que tenia “expressió de goig” (“αγαλλίασι”) al rostre– i el goig del descobriment s'identifiquen. La fusió amb la natura és, d'altra banda, la fusió amb el plaer, la vida i “el goig del cel en l'ànima”. És la poesia

⁶⁸³ EMBIRIKOS, A., *Totes les generacions o ...*, op. cit., p. 111.

espermàtica d'Embirikos, que uneix el plaer sexual amb visions de plenitud romàntica. El narrador rememora el plaer de la noia i la seva plenitud psíquica entrelaçant-los amb la seva pròpia emoció: amb la descripció del seu propi cor que ressona, de la perplexitat dels seus ulls. Al mateix temps intenta traslladar l'emoció al text mateix, amb els adjectius que descriuen l'emoció que provoca el cos d'ella, la seva bellesa “estremidora”, i amb el propi ritme del poema, un ritme binari, ràpid, que podria reproduir el tambor amb què compara el seu cor. La paraula eròtica evocada al primer vers del poema porta a l'explosió final d'aquesta mateixa paraula en la visió de l'èxtasi de la noia.

Pel que fa a l'orgasme de la noia, cal destacar els “crits aguts de lascívia”, una paraula alliberada, eco dels “crits inarticulats i explícits” dels petits tàtars de l’Amur-Amur”. Igualment, el fet que la noia tingui encara més “suc” per donar. En efecte, l'esperma, element bàsic en l'imaginari embiriquià, forma part també de l'orgasme femení. Alhora que la descripció embiriquiana de l'orgasme conté un element eminentment femení, la descripció dels salts i bots que fan les protagonistes, l'orgasme femení té altres característiques comunes amb el masculí. A “Moltes vegades de nit”(Oktana), per exemple, una nena “χοροπηδά επί της κλίνης” (“fa bots sobre el seu llit”), com en els moviments espasmòdics de l’orgasme femení; adjectivada com a “φιλήδονος παις” (“nena voluptuosa”), belluga ràpidament els dits sobre “το εξογκωμένον της μουνί” (“el seu cony inflat”), amb el mateix adjectiu “εξογκωμένον” que Embirikos sol utilitzar per al penis, alhora que murmura “Aldebaran, Aldebaran”; i al moment de l'orgasme hi ha una expulsió de “μουνόχυμα” (paraula inventada per Embirikos, literalment “suc de cony”) mentre s'escorre “en ple èxtasi” (“εν πλήρει εκστάσει εν τέλει χύνει”). En una altra escena és l'home qui “τον εκθλιβόμενον χυμόν της νέας με πάθος ροφά και αντλεί”⁶⁸⁴, és a dir, “el suc escorregut de la jove xucla i poa amb passió”.

L'ejaculació femenina exagerada, des d'un punt de vista científic atribuïda només a les anomenades “dones-font”, és un tòpic de la literatura eròtica. Es troba en novel·les llibertines del s. XVIII, per exemple amb mots com “foutre”, “liqueur”, “décharger” (que troba el seu equivalent exacte en l’“εκτοξεύω” embiriquià) aplicats a les dones. En Embirikos aquest tòpic és reprès per tal de fer de l'orgasme femení un esdeveniment totalment corporal, i alhora simbòlic: és presentat com un moment de comunió amb el tot i, amb la referència als líquids, remet també a l'acte de creació, al de la poesia espermàtica. L'esperma en Embirikos no és només masculí; és l'element creador per excel·lència i, per tant, identificat amb la paraula. En la “poesia espermàtica”, l’“espermatozou” i el

⁶⁸⁴ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 54.

“verb” s'identifiquen⁶⁸⁵.

El pas de la visió a l'acció té lloc generosament a *El Gran Oriental* en què els encontres entre els personatges es transformen la majoria de vegades en escenes eròtiques, en què dos o més personatges es troben i tenen relacions sexuals de tot tipus. Tanmateix, subsisteix aquesta importància de la visió, en el moment en què els personatges es veuen per primera vegada, o a través dels múltiples espectadors que observen les escenes i les “enguardiolen” en la seva ànima, o en la descripció plàstica amb tot detall que en fa el narrador, com si tot s'hagués de veure. Igualment subsisteix el lligam d'aquestes escenes amb la paraula: tot es transforma en material per al somieigs, noves visions i nous records, que de nou es transformen en relat.

La imatge de la dona d'“El cirerer”, respon a l'aspiració de plenitud psíquica i física de la poesia d'Embirikos, però no deixa de ser un encontre amb l'absència. La seva imatge és una culminació de l'oscil·lació entre palpitations frenètiques i la calma de la plenitud, entre l'expectativa –*l'attente*– i l'assoliment del plaer en què es troben en Embirikos els espais, els vaixells, la natura mateixa. L'encontre amb la dona vol ser un encontre amb el plaer i la plenitud, que coincideixi amb els del seu observador. Justament per això, aquesta imatge de la dona no està absent tampoc d'un deix d'absència: el plaer de la dona desitjada la reclou en ella mateixa, la fa absent. I aquesta és una característica bàsica de la dona que es troba, la que apareix, de la dona del meravellós embiriquià. A “Sèu”, publicat a *Terra interior* amb una dedicatòria a Engonópulos, no es relata un encontre clàssic, sinó la conjunció de l'atzar per trobar aquesta dona immersa en el seu plaer:

Η πλάστιγξ κλίνει εκεί που προτιμάμε
Κατά την ερμηνεία που της δίνουμε
Κάθε φορά που επιτυγχάνουμε στα ζάρια.

Και ιδού που επιτυγχάνουμε και πάλι
Αφού τα ζάρια πέσαν στην κοιλιά μιάς γυναικός
Μιάς γυναικός γυμνής και κοιωμένης
Κατόπιν κολυμβήσεως στην άμμο.

Αυτή η γυναίκα καθώς λεν οι θρύλοι
Είχε το θάρρος να περάση μοναχή της
Γυμνή με στέαρ των κολυμβητών στο σώμα
Μιά θάλασσα πλατειά και φουσκωμένη
Από τους στεναγμούς του γλυκασμού πολλών αγγέλων.

⁶⁸⁵ EMBIRIKOS, A., *Totes les generacions o ...*, op. cit., p. 99.

La bàscula es decanta on preferim
segons la interpretació que en fem
cada vegada que tenim sort als daus.

I heus ací que hem tingut sort altra vegada
car els daus han caigut al ventre d'una dona
d'una dona adormida i nua
després de nedar en la sorra.

Aquesta dona segons diuen les llegendes
tingué el coratge de passar tota sola
nua amb el sèu dels nedadors al cos
una mar àmplia i inflada
pels sospirs de dolcesa de molts àngels.⁶⁸⁶

El poema segueix el fil de les associacions fins a arribar a la dona. L'atzar surrealista, el "hasard objectif" hi pren literalment la màxima significació eròtica, ja que és la sort que en el joc dels daus porta "al ventre" d'aquesta dona. La paraula "dau" en grec, és a dir "ζάρι", té, a més, el mateix origen que "atzar" en les llengües llatines: ve de la paraula àrab "az-zahr", que significa justament "el dau".

La dona trobada així per l'atzar dels mots i les imatges, sensualment "adormida i nua", pren "la forme du désir", segons les paraules d'Aragon, d'una manera totalment embiriquiana: la seva història apareix diferida per una forma de la paraula, les "llegendes", que li donen un valor mític, i aquesta història és precisament la del retrobament del repòs després d'un gran esforç, que no pot ser sinó eròtic. Ha travessat el mar, que és l'element eròtic constant en la poesia d'Embirikos⁶⁸⁷ i ho ha fet amb el "sèu" dels nedadors. "Στέαρ" ("sèu") es refereix al "greix que es troba sota la pell dels remugants que s'utilitza per a l'elaboració de cera, sabó, etc"⁶⁸⁸ i, tot i que pugui semblar estrany, el greix dels animals sol tenir també valor eròtic en Embirikos, potser per la seva vinculació amb els cosmètics, potser per la seva semblança visual amb l'esperma, o per la seva semblança acústica —el greix de les balenes, un dels animals preferits d'Embirikos, s'anomena "espermaceti" o "esperma de balena"⁶⁸⁹. És una dona nua, atractiva, envoltada pels "sospirs", el moviment sensual constant en Embirikos. "Dolcesa dels àngels" és, d'altra banda, un apel·latiu de la Mare de Déu, reprès

⁶⁸⁶ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 43. Traducció catalana per H. Badell a *Reduccions*, op. cit., p. 73.

⁶⁸⁷ SAUNIER, G., op. cit.

⁶⁸⁸ Definició de BABINIOTIS, G., op. cit., entrada corresponent.

⁶⁸⁹ Cf. les paraules de "Moltes vegades de nit": "ευρίσκεται γονυπετής ενόπιόν του, υπό το φως ενός κηρίου (εκ σπέρματος κήτους)" ("estava agenollada davant seu, sota la llum d'una espelma (d'esperma de balena)), EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 55.

directament de l'Ortodòxia. D'aquesta manera, ella i el seu goig són divinitzats.

L'atzar porta a trobar aquesta dona en ple èxtasi eròtic, però més que a comunicar-hi, a contemplar-la, com en el cas de l'encontre de la *passante* pels surrealistes; una dona vista, que sobta però amb qui no s'arriba a comunicar. En la descripció embiriquiana la dona de “Sèu” es fa visible, però s'allunya en el seu propi plaer. I és així com la dona somiada i que somia esdevé, en la seva absència, instigadora del desig.

La dona absent perquè està adormida o perquè somieja reflecteix la fascinació surrealista per la vida dorment i per les visions i els somieigs diürns,⁶⁹⁰ que serviran a més, en les obres narratives d'Embirikos, per encaixar relats dins de la narració, la majoria de vegades amb contingut eròtic. Els ulls d'aquestes dones són absents, nostàlgics i plens d'imatges del plaer. Embirikos en parla descrivint directament la dona o a través d'associacions i comparacions. A “Dos cavalls de Giorgio de Chirico” («Δύο άλογα του Giorgio de Chirico»⁶⁹¹), per exemple, la nostàlgia dels cavalls, «πώλοι επιβήτορες νοσταλγικοί και ονειροπαρμένον» (“pollins sementals nostàlgics i presos dels somnis”), es compara amb “την νοσταλγία που βλέπουμε τόσο συχνά στα μάτια μίας ρεμβαζούσης γυναικός, ή μίας ονειροπόλου κόρης”⁶⁹² (“la nostàlgia que veiem tan sovint en els ulls d'una dona que somieja, o d'una noia somiadora”). A “Augment”, de *Terra interior*, tornen a aparèixer en una comparació, significativament amb “indrets allunyats”:

με θησαυρούς και τρόφιμα
μεμακρυσμένων τόπων σαν το βλέμμα
μιας ρεμβαζούσης γυναικός⁶⁹³

amb tresors i queviures
d'indrets allunyats com la mirada
d'una dona que somieja

La dona que somieja és la dona absorta en el seu plaer. A *Totes les generacions o l'avui com a demà o com a ahir*, pren fins i tot la forma d'una monja que voldria fer present la seva fantasia:

της ξεμοναχιασμένης καλογριάς που ασπαίρει
στα σύννεφα της θαλπωρής μιας φαντασίας...

⁶⁹⁰ Vide S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1974.

⁶⁹¹ EMBIRIKOS, A., *Oktana*, op. cit., p. 83-85.

⁶⁹² op. cit., p. 84.

⁶⁹³ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 93.

εις διάπυρον προσπάθειαν εγκαθιδρύσεως μιας παρουσίας.⁶⁹⁴

de la monja isolada que esbatega
en els núvols del caliu d'una fantasia...
en l'intent fervent d'establir una presència.

És una dona absent presa en el seu desig, que es transforma en somnis i visions, el material primer sobre el que treballa l'escriptura embiriquiana. I el cos també hi respon. De la monja se'ns diu aquí que “ασπαίρει” (“esbatega”), verb recurrent en Embirikos, tant lligat al plaer com a la seva expectació, que prové del verb que designa un moviment físic incessant, com per exemple el dels peixos quan són trets fora de l'aigua⁶⁹⁵.

La representació del plaer i alhora de l'absència de la dona és un element clau de la creació del continuum del desig. El plaer, malgrat que sembli assolit, sobretot en Embirikos, segueix sent sempre desitjat. Potser per això, la dona absent és tant en Embirikos com en Engonópulos una de les principals figures eròtiques. La seva representació, però, és clarament distingible en els dos. Embirikos es complau en la creació d'una dona que sent plaer, que acaba sent la forma majoritària com apareix en la seva obra, o que el busca, o que el somia. La dona absent és la somiadora contemplada pel poeta. En Engonópulos, fins i tot en els poemes de sensualitat més evident, l'absència apareix o a través del buit que deixa en el jo o a través del seu record o del seu dubte. En Embirikos aquesta llunyania de la dona es transforma en un himne a les seves proeses, per mitjà de metàfores i al·lusions al plaer, i per mitjà de la gran emoció que suposa el fet de contemplar-la, *veure-la*. Fins i tot a *Beatriki* el patiment real del present es transforma en un triomf de l'amor. Arreu es projecta la imatge del plaer desitjat. En Engonópulos, en canvi, l'admiració per la noia i la seva pèrdua es tenyeix d'un patiment subjectiu irremeiable.

Igual que en Engonópulos, la paraula poètica, fluctuant entre les visions i les associacions, esdevé també el lloc d'aparició de la dona. La dona somia i és també somiada. La dona i la paraula es retroben, s'identifiquen i es creen l'una a l'altra. En aquesta identificació destaca, però, en Embirikos la insistència en la necessitat d'emergència, la lluita per sorgir, per “esdevenir”, fer-se realitat. Igual que la llengua, i igual que la poesia mateixa, la dona és sovint l'altre amb qui es troba el poeta. La

⁶⁹⁴ EMBIRIKOS, A., *Totes les generacions...*, op. cit., p. 14

⁶⁹⁵ L'utilitza, per exemple, com a adjectiu en la descripció de la rosa d'Engonópulos: “rosa ajaguda i esbategant d'un roser de l'Àtica”. Molt sovint apareix com a verb en les combinacions “φρικιά και ασπαίρει” (“fremeix i esbatega”) o “ασπαρταρά και ασπαίρει” (“s'estremeix i esbatega”).

seva arribada és esperada, desitjada, tots els atzars l'assenyalen. “Emergeix” en el món com una salvació. I, ahora, de la dona s'espera –s'imagina– també l'emergència del seu propi desig, que sovint s'identifica a la de la seva veu, sota forma de confessió, de secret, o d'acceptació. La dona desitjada és imaginada, així, com a un ésser que desitja.

Aquesta “emergència”, igual que l'encontre, porta tota l'emoció del trasbals que cerca el poeta, i s'integra en la definició mateixa de la poesia:

Η ποίησις είναι ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου. Μέσα της όλοι μεγαλώνουμε. Οι δρόμοι είναι λευκοί. Τ' άνθη μιλούν. Από τα πέταλά τους αναδύονται συχνά πολύ μικρούτσικες παιδίσκες. Η εκδρομή αυτή δεν έχει τέλος.⁶⁹⁶

La poesia és el desenvolupament d'una bicicleta fulgent. Dins seu tots creixem. Els camins són blancs. Les flors parlen. Dels seus pètals emergeixen sovint xiquetes molt petites. Aquesta excursió no té fi.

La dona, i en aquest cas la figura més característica i idealitzada en Embirikos, la “παιδίσκη” (“xiqueta”), “emergeix” en plural i contínuament dels pètals de les flors que “parlen”, és a dir, del que es troba en el desenvolupament de la poesia-bicicleta, de l'escriptura que segueix sempre rodant i brillant, en un camí sense fi, en què les referències al meravellós sempre renovat remetent a la plenitud emocional a què aspira la visió de futur d'Embirikos.

Altres vegades l'emergència és doble: és ahora de la dona i del seu desig en forma de paraula, com, per exemple, a “Έαρ σαν πάντα” (“Primavera per sempre”). En aquest poema apareix ja al primer vers una figura femenina a partir d'un simple possessiu “της” (“d'ella”), per parlar tot seguit del seu “deler”, de “murmuris”, d'una “exposició”, i dels “núvols” (que funcionen molt sovint en Embirikos com a metàfores del desig) d'una “confessió”. D'aquests núvols, i de la violència que s'hi exerceix, cauen les gotes fins que finalment d'un cubell, “ple fins dalt”, emergeix una (altra) xiqueta, en plena esplendor:

Καλύπτουσα τα κύματα του δορυάλωτου χωριού με το κόκκινο της φόρεμα
Πρώτα μικρή κ' έπειτα μεγάλη
Ανεβαίνει στην κορυφή του πύργου
Και πιάνει τα σύννεφα και τα συνθλίβει επί του στήθους της
Ίσως ποτέ να μην υπήρξε μεγαλειότερος καϋμός απ' το δικό της
Ίσως ποτέ να μην έπεσαν ψίθυροι πιο πεπυρακτωμένοι στην επιφάνεια ενός προσώπου
Ίσως ποτέ δεν εξετέθη στην κατανόησι ανθρώπου έκθεσις πιο εκτεταμένη
Έκθεσις πιο ποικίλη πιο περιεκτική από την ιστορία που λεν τα νέφη αυτής της εξομολογήσεως
Εδώ κ' εκεί τα κόβουν λαιμητόμοι
Θερμές σταγόνες μέφτουνε στην γη

⁶⁹⁶ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 107.

Ο γήλοφος που σχηματίστηκε στο κυριώτερο σημείο της πτώσεως
Φουσκώνει και ανεβαίνει ακόμη
Κανείς δασμός δεν είναι βαρύτερος από μια τέτοια σταγόνα
Κανένα διαμάντι πιο βαρύ
Κανείς μνηστήρ πιο πλήρης πάθους
Στιλπνά τα κράσπεδα του λόφου και γυαλίζουνε στον ήλιο
Στην κορυφή του περιμένει μια λεκάνη
Είναι γιομάτι ως επάνω
Κι' απ' τα νερά της αναδύεται μια πολύ μικρή παιδίσκη ωραιότατη
Ελπίδα μας αυριανή.

Cobrint les onades del poble allancejat amb el seu vestit vermell
Petita primer i gran tot de seguida
S'enfila al cim de la torre
Pren els núvols i els esclafa contra el pit
Potser mai no hi ha hagut un deler més gran que el seu
Potser mai no s'han vessat murmuris més candents per la superfície d'un sol rostre
Potser mai no s'ha exposat a la comprensió d'una persona una exposició més extensa
Una exposició més variada més concisa que la història que diuen els núvols d'aquesta confessió
Aquí i allà els tallen guillotines
Càlides gotes cauen sobre el terra
L'alteró que s'ha format al punt principal de la caiguda
S'infla i s'eleva encara
Cap aranzel no és més feixuc que una d'aquestes gotes
Cap diamant no és més pesant
Cap pretendent més ple de passió
Fulgents les falde del turó i brillen al sol
Al cim hi ha un cubell que espera
És ple fins dalt
I de les seves aigües emergeix una petitíssima xiqueta molt bonica
esperança nostra de demà.⁶⁹⁷

La dona-nena, altre cop divinitzada amb una expressió pròpia de la Mare de Déu com és “esperança nostra”, “emergeix” igual com “emergeix” la paraula, com emergeix el semen i com ho fan els “crits commovedorament explícits” de l’“Amur-Amur”. Però emergeix també el seu desig, a través del gest corporal de fregar-se els núvols contra el pit, de les referències a la passió i l'espera que envolten el seu món i de la referència al “καῦμός”. Aquesta paraula, derivada del verb antic καίω, “cremar”, designa alhora una “pena”, un “dolor psíquic molt agut”, i un “desig, somni que no s’ha acomplert”, “desig punyent i dolorós”. I emergeix també la seva paraula: just després del “καῦμός” es parla d'una confessió que porten els núvols que ella ha fregat contra el pit. En tot el poema sembla escenificar-se una lluita per aquesta emergència, que no sembla exempta d'una certa violència –com la de les guillotines.

Tota l'obra d'Embirikos respira l'expectativa de la dona i, sobretot, de la xiqueta-esperança. Pertot sembla voler mostrar el batec de l'espera i del desig. Hi ha cors de nois i noies que apareixen per

⁶⁹⁷ op. cit., p. 59-60. Traducció catalana per H. Badell a *Reduccions*, op. cit., p. 75.

aquí i per allà. Tota la natura està o en l'espera o en el goig de l'amor. En aquesta espera i en aquest “dir” de l’eros”, el cos de la dona es fa cada vegada més present i més explícit, igual que la seva relació amb les paraules. Però si sovint és de les paraules sorgeix que la dona, també succeeix a la inversa: les paraules sorgeixen del seu cos. Al poema “Font i esperança de la disponibilitat”, per exemple, les paraules són com la llet dels pits d'una dona, especialment d'una dona que desitja:

Οι λέξεις που ρέουν από τέτοια στόματα
μοιάζουν με γάλα που εκτοξεύεται
από σφικτά βυζιά που σφύζουν
κάθε φορά που τα πιέξεις ή τ' αρμέγεις
από σφικτά βυζιά γιομάτα
μιας γυναικός αυγερινής ή μιας παιδός του αποσπερίτη
με μάτια πράσινα παράξενα στιλπνά
που επιθυμούν να ιδούν μέσ' στην καρδιά του θέρους
μια νύκτα γιομάτη θαύματα
γιομάτη βεγγαλικά του παραδείσου.⁶⁹⁸

Les paraules que flueixen d'aquestes boques
s'assemblen a la llet que surt disparada
de pits turgents i vigorosos
cada vegada que els prems o els munys
de pits turgents i plens
d'una dona matutina o d'una nena vespertina
d'ulls verds estranys brillants
que desitgen veure en el cor de l'estiu
una nit plena de meravelles
plena de bengales del paradís.

Embirikos sembla voler posar de manifest el desig que experimenta aquesta dona, les seves ànsies de plenitud, idèntiques als objectius de la seva utopia de l'amor. L'espera de la dona que somia i que desitja, l'epifania i la visió reveladora de la dona en plaer, marquen tota l'obra embiriquiana. El reconeixement de l'atzar objectiu i el trasbals del jo s'esdevé tant per l'aparició de la dona, com pel reconeixement del seu desig i la visió del seu plaer.

3.3. La construcció de la dona: la nominació

3.3.1. Introducció

⁶⁹⁸ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 67-68.

La poesia anomena aquest altre que arriba. I en fer-ho, alhora que el descobreix el crea. No és tant la creació tradicional d'un personatge, descrivint-los amb tot detall, sinó el fet d'evocar-lo, amb nom o no, que actua amb tota la força simbòlica.

Només la manera d'anomenar-la reflecteix ja l'emoció que provoca la seva presència. Igualment, la manera de no anomenar-la, és a dir suggerir la seva presència per altres mecanismes. Embirikos i Engonópulos posen en joc un seguit d'estratègies per evocar la dona en l'entramat textual per crear una successió d'expectatives i de sorpreses i reforçar així el caràcter meravellós de la dona en l'encontre i com a mirall del desig del poeta. Un és l'ús de díctics, de catàfores i d'anàfores, que creen l'expectativa d'una figura femenina abstracta, de la qual apareixen només les parts evocadores del tot; una altra, la utilització d'apel·latius (noms i adjectius) que la singularitzen.

A continuació, s'analitza, doncs, la construcció de la imatge de la dona en cada poeta i el meravellament que suposa la seva imatge, a través d'aquests dos mecanismes aparentment oposats: el de l'aparició de la dona en el text sense nom, només a través de pronoms, i el de la creació de noms i figures.

3.3.2. Embirikos: d'“ella” a la “dona multicomposta” i a la dona èpica

En l'obra d'Embirikos es van teixint una sèrie de significants eròtics que es repeteixen d'un text a l'altre, com l'alternança de batecs i serenor, la correlació de mots començats pel prefix “δια-” (“a través”) –que lliga la significació sexual de “διδασκώ”, “penetrar”, de “διαστολή”, “dilatació”, a la de l'aparició de la paraula en “διατρανώω”, “proclamar”, “fer clar”–, o altres significants que transporten l'erotisme de la dona a l'univers, com “δέχομαι” (“acollir”) o “σχισμή” (“ranura”), aplicats tant al sexe femení com a qualsevol altre element de l'univers. Les paraules que descriuen el món fan pressentir pertot la dona i l'esclat de l'eros. Com si tot, l'univers i la llengua, anunciés la seva epifania.

Les formes que té Embirikos d'anomenar la dona formen part també de les estratègies textuais que

fan de l'aparició de la dona i dels seus atributs la culminació de les recerques. Els pronoms anuncien l'arribada de la presència femenina de què s'espera l'epifania. Els noms amb què s'hi refereix n'intensifiquen la idealització. Igualment els noms propis, que serveixen, a més, per ordir un teixit de coincidències que alhora que construeixen el relat evocuen el funcionament de les emocions i la memòria o per mostrar el desenvolupament dels personatges, en el seu viatge vers la plenitud anhelada.

Alts forns comença amb un poema, “Les vibracions de la corbata”, dedicat a una dona sense nom:

Η άμμος της είναι απίστευτη. Χαρωπό το πρόσωπό της και το κάθε φύλλο της δεντροστοιχίας της καθλωμένο. Πέρα από το στέαρ της κυπελλοφόρου αμάξης ο ουρανός της έγινε σαν μάτι μυρμηκιάωντος κόμπου.⁶⁹⁹

La sorra d'ella és increïble. Joiós el seu rostre i cada fulla de la seva filera d'arbres clavat. Més enllà del sagí de la carrossa cupulífera el seu cel esdevingué com un ull d'un nus formiguejant.

No sabem qui és “ella”, tot fa suposar que és una dona. L'expressió “el seu rostre” sembla confirmar-ho, però la resta d'atributs que se li associen –la sorra, el cel– no hi tenen aparentment cap relació.

A “Χρόνος” (“Temps”), també d'*Alts forns*, només el “της” que acompanya “στήθος” a la primera línia ens fa saber que es parla d'una figura femenina:

Ανοιξε το στήθος της σαν μια βεντάλια και έγειρε την ώρα που σηκώνονται οι θρύλοι των σκοτεινοτέρων πόλεων. Μόνο μια οδοντοστοιχία κροτάλισε και το παρόν εχάθηκε για πάντα. Στα παλαιά του βήματα έμεινε κάτι από κατιτί άλλο. Η νύχτα συνεπήρε τα υπόλοιπα κλωνάρια και στη ρίζα του δέντρου έμεινε σποδός.⁷⁰⁰

Obrí el seu pit (d'ella) com un ventall i s'alçà a l'hora que s'aixequen les llegendes de les ciutats més fosques. Només una dentadura grinyolà i el present es perdé per sempre. En els seus antics passos hi romangué alguna cosa d'alguna altra cosa. La nit s'endugué les branques restants i a l'arrel de l'arbre hi romangueren cendres.

El poema comença amb una imatge gairebé cinematogràfica: l'obertura del pit “d'ella”, de qui no es coneix la identitat, “com un ventall”. Immediatament hi ha l'acció d'alçar-se, potser també ella o un altre subjecte, lligada a les “llegendes de les ciutats més fosques”, de manera que aquesta figura femenina entra en un univers mític. Aquestes accions produeixen tota mena de canvis, dels quals però sempre roman alguna cosa: dels antics passos del present perdut va quedar (“έμεινε”) alguna

⁶⁹⁹ EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p. 9.

⁷⁰⁰ op. cit., p. 17.

altra cosa, de l'arbre va quedar (“έμεινε”) “σποδός”, la cendra mig apagada de la crema de fusta i carbó o, en segona accepció, la cendra de les explosions d'un volcà i la cendra de la crema d'un mort⁷⁰¹. Res del que es perd o es transforma no desapareix del tot.

És així com Embirikos està començant a crear, al voltant d'“ella”, la presència femenina sense nom, una nova mitologia. El seu cos es fusiona amb l'univers i la seva història alimenta les transformacions, les llegendes i tot el que hi perdura, encara que no sigui anomenat.

Aquest mecanisme, parlar d'“ella” evocant-la només amb pronoms es repeteix al llarg del recull, per exemple, a “Κλωβός σταριού” (“Gàbia de blat”) o a “Τριαντάφυλλα στο παράθυρο” (“Roses a la finestra”)⁷⁰², en què la figura femenina se sent ben present, ja sigui per les referències al seu cos o a la seva història. En la majoria de poemes d'*Alts forns*, però, es combinen els pronoms amb altres mecanismes per fer aparèixer el cos de la dona i la seva figura sencera, per fer-ne una dona mítica, que clou en ella el passat i es projecta vers el futur.

Un d'aquests mecanismes és la catàfora, la utilització del pronom abans que aparegui el seu referent, per avançar-se a les expectatives o per crear ambigüitats. És el cas de “Completar un vapor de càrrega”, de “Lleons rugint sobre el pit d'una verge...”, o de “Compensació” (“Ανταπόδοσι”), del qual citem el fragment central, en què el pronom apareix primer enigmàticament, per deixar pas, tot seguit, a l'aparició de la “dona jove”:

Λίγες αχτίδες μόνο κατόρθωσαν να διεισδύσουν εις τα βάθη των φυλλωμάτων και όταν γύρισαν διηγήθηκαν την αναντίρρητη ομορφιά της στάσεώς της. Πολλοί δεν επίστευσαν άλλοι πέσαν στο χώμα και ακόμη η λάσπη αιστάνθηκε το ρίγος των φυλλωμάτων στο στήθος της και σ' όλο το μάκρος της σπονδυλικής της στήλης. Όταν ξαναφάνηκε μετά έξη χρόνια η νέα γυναίκα έμοιαζε με ψηλή στήλη.⁷⁰³

Només uns pocs raigs arribaren a penetrar les profunditats dels fullatges i quan tornaren relataren la incontestable bellesa de la seva postura. Molts no ho cregueren alguns caigueren a terra i fins i tot el fang sentí l'esgarripança dels fullatges al seu pit i tot al llarg de la seva columna vertebral. Quan reaparegué després de sis anys la dona jove semblava una alta columna.

El pas del díctic sense referent dels sintagmes “στάσεώς της” (“la seva postura”), “στο στήθος της” (“al seu pit”) i a “σπονδυλικής της στήλης” (“la seva columna vertebral”), que deixen pressuposar una presència femenina sense dir-la, a la citació explícita de la “νέα γυναίκα” (“dona jove”) deixa

⁷⁰¹ BABINIOTIS, G., op. cit., entrada corresponent. Cf. també la primera accepció del diccionari grec-francès de Bailly: I. cendre 1. cendre des morts 2. cendre d'un sacrifice 3. cendre dont on se couvre en signe de deuil 4. cendre ou lave de volcan. BAILLY, A., op. cit., entrada corresponent.

⁷⁰² EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p. 36 i p. 39 respectivament.

⁷⁰³ op. cit., p. 65.

aparèixer totes les associacions establertes entre la natura, el seu cos i la sensualitat. És una estratègia per mostrar-ne la part, per mostrar-ne les transformacions i també per crear expectatives: el desig per ella precedeix la seva aparició. Creant una ambigüitat que no permet distingir si el pronom fa referència a la dona o a la natura mateixa feta dona, s'elabora una “attente” que transforma l'aparició de la “dona jove” gairebé en una revelació.

El mateix sintagma “νέα γυναίκα”, traduït com a “dona jove”, es pot llegir també com a “dona nova”, de la qual s'inicia el descobriment i la construcció a *Alts forns*. Gran tema del recull, com ja assenyalava Giatromanolakis, la dona és pertot.⁷⁰⁴ El pronom acompanya l'evocació del seu cos, dels seus ulls, del seu pit, dels peus, de les galtes, del rostre, però també d'altres parts del cos més inesperades com del nas o, com aquí, fins i tot de “la columna vertebral”, i la seva fusió amb l'univers.

Com ha assenyalat Jacques Bouchard, en la seva presentació de la sintaxi subliminal d'Embirikos, a més de les referències explícites, l'erotisme i el cos femení són suggerits a partir de metàfores, simbolismes i a partir de la lletra del text: d'al·literacions, de calemburs. Embirikos pot crear combinacions i associacions suggestives, noves, per al cos de la dona, com les “mames blaves” o “les sivelles dels seus pits” o suggerir-lo a través de paraules que contenen o fan suposar altres paraules. Altres vegades, fins i tot, el suggereix per les paraules que no diu, enganyant l'expectativa del lector.⁷⁰⁵ És l'estranyesa d'“Alletament d'eugues”, en què les associacions portarien el lector a trobar “νέας γυναίκας” en el sintagma “λευκότατη επιδερμίδα της νέας ημέρας” (la “blanquíssima epidermis del nou dia”):

Αλλά η απαίτησις των κρίνων δεν εξεπληρώθη γιατί το ράπισμα του κηπουρού διετράνωσε την λευκότατη επιδερμίδα της νέας ημέρας και ζώηρεψε το φέγγος του άσπλου στήθους της λέξι προς λέξι και σχεδόν διαγωνίως.⁷⁰⁶

Però la demanda dels lliris no s'acomplí perquè la bufetada del jardiner féu clara la blanquíssima epidermis del nou dia i revifà l'esclat del seu pit impecable paraula per paraula i gairebé en diagonal.

El “της” que acompanya “στήθους” és anafòric respecte a “ημέρας”, “dia”, femení en grec. La referència corporal l'identifica, però, a la dona. Fer sorgir el cos de la dona forma part de la voluntat

⁷⁰⁴ GIATROMANOLAKIS, G., *Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn.*, op. cit.

⁷⁰⁵ Vide BOUCHARD, J., op. cit. Vide igualment VALAORITIS, N., *Ανδρεας Εμπερικός (Andreas Embirikos)*, Ύpsilon, Atenes, 1989, p. 55 i s.

⁷⁰⁶ EMBIRIKOS, A., *Alts forns*, op. cit., p. 13. Per al comentari de tot el poema i la seva relació amb la paraula, vide supra.

d'Embirikos d'exterioritzar, de dir. Anomenar la dona no dita com a “dia” li dóna nous atributs: la llum i el renaixement cíclic. Com a lloc de l'emergència del desig i de la paraula, el seu cos es “fa clar”, finalment, “paraula per paraula”.

L'altre extrem dels mecanismes d' *Alts forns* per crear l'expectativa i anunciar la “dona nova” és la creació de sintagmes sorprenents. Un dels més reveladors és en aquest primer recull el de “η πολυσύνθετη γυναίκα” (“la dona multicomposta”), que apareix com a capdavantera de la revolució, portadora de la utopia embiriquiana:

η πολυσύνθετη γυναίκα συνετέθη για να συγκατατέθη και να τεθή επί κεφαλής της απολυτρωτικής στρατιάς του μελλοντικού οράματός μας.⁷⁰⁷

la dona multicomposta es va compondre per estar d'acord i estar al capdavant de l'exèrcit salvador de la nostra visió futura.

“Πολυσύνθετη” és una paraula composta de “πολύ” (“molt”) i “συνθέτω” (“compondre”), format al seu torn de la preposició “συν-” i “θέτω” (“posar”, “col·locar”). Una traducció literal d'aquest neologisme seria “multicomposta”. Embirikos juga fent-li eco amb les altres formes del verb “θέτω” que continuen la frase: “συνετέθη”, “συγκατατέθη” i “τεθή”. Aquestes associacions porten a la definició de la posició de la dona: ella serà la capdavantera de “l'exèrcit salvador de la nostra visió futura”. És una dona salvadora i guerrera, i guia del “nosaltres”. Després, en el mateix camp semàntic dels capdavanters guerrers, en el mateix poema l'anomena “πυργοδέσποινα” (“senyora del castell”). La visió del futur queda lligada així a la seva multiplicitat de formes i atributs. Crear-los és una de les altres maneres de descobrir i construir aquesta “dona nova”.

Aquesta mateixa dona és la que a “Llum sobre balena” es fa present a través d'imatges colossals, que en fan una dona en esdevenir, a què remeten tots els objectes de l'univers:

Η αρχική μορφή της γυναικός ήτο το πλέξιμο των λαιμών δυο δεινοσαύρων. Έκτοτε άλλαξαν οι καιροί και άλλαξε σχήμα και η γυναίκα. Έγινε πιο μικρή πιο ρευστή πιο εναρμονισμένη με τα δικάταρτα καράβια που πλέουν επάνω από τη συμφορά της βιοπάλης. Η ίδια πλέει επάνω στα λέπια ενός κυλινδροφόρου περιστεριού μακράς ολκής. Οι εποχές αλλάζουν και η γυναίκα της εποχής μας μοιάζει με χάσμα θρυαλλίδος.⁷⁰⁸

La forma original de la dona era el trenat del coll de dos dinosaures. D'aleshores ençà canviaren els temps i canvià d'aparença la dona. Esdevingué més petita més fluïda més harmoniosa amb els vaixells de dos pals (en alguns països de tres) que naveguen per la fortuna de la lluita de la vida. Ella mateixa navega per les escates d'un colom de gran

⁷⁰⁷ op. cit., p. 33.

⁷⁰⁸ op. cit., p. 16.

envergadura carregat de cilindres. Les èpoques canvien i la dona de la nostra època sembla un abisme de ble.

És la dona en transformació, en ple esdevenir, fins a la possibilitat d'encendre que suggereix la comparació final amb un “χάσμα θρυαλλίδος”, és a dir, un “abisme” –en el sentit d'una obertura com la del “χάος”, de la mateixa arrel de “χάσμα”– de “ble” o δε “metxa”, per on s'encenen o les espelmes o les bombes.

Aquesta multiplicitat d'imatges que es comencen a formar a *Alts forns* es correspon a una multiplicitat d'apel·lacions, que fan la dona embiriquiana singular en la literatura neogrega: de “νέα γυναίκα” a “παιδίσκη” passant per “δεσποινίς”, “κορίτσι”, “παρθένος”, “νέα”, que, juntament amb altres apel·latius com “κορασίδα” i “νεάνιδα”, que apareixen ja al recull *Terra interior*, formen l'univers de figures femenines de la mitologia embiriquiana. Molts d'aquests apel·latius són recuperats de la tradició culta, amb un alt contingut emocional. “Παιδίσκη”, “κοράσιον”, “κορασίς”, “νεάνις” semblen haver estat represos de Papdiamantis⁷⁰⁹. Els fa servir, per exemple, el narrador del conte de Papdiamantis “Somni en l'onada”: el pastor que ha perdut una cabreta veu una jove neta que neda nua i s'ofega, per la qual experimenta un desig contingut que torna a reviure al cap de molts anys narrant aquest record identificat amb un somni. Reprenent aquests mots, d'ús totalment literari al s.XX, Embirikos repren també la força de l'evocació onírica que tenen els texts papdiamantians i la força emocional de la paraula del passat. Alhora el valor d'aquests mots es renova a mesura que s'identifiquen amb figures concretes, en l'entramat del conjunt de l'obra. Prenen d'un text a l'altre l'emoció del món embiriquià mentre que les dones que els reben esdevenen figures idealitzades, font del desig, i singularitzades.

D'aquests apel·latius el que destaca amb més força en l'univers embiriquià és el de “παιδίσκη” (“nena”, “xiqueta”, “minyona”), amb què pren cos una de les figures claus de l'univers d'Embirikos: la nena d'entre 10 i 14 anys que busca, descobreix i gaudeix dels plaers de l'amor, com moltes de les protagonistes d'*El Gran Oriental*. L'origen és antic i s'utilitzava, en un primer moment, per a les serventes. Embirikos la recupera per a la seva “femme-enfant”, amb un desig il·limitat, plena de sensualitat, portadora, sobretot a *El Gran Oriental*, de l'anhelat esclat del plaer sexual. Derivat de “παις” (substantiu que també utilitza Embirikos per a “infant”, tant en masculí com en femení), està estretament lligat a l'edat i així ho manifesta la referència constant a l'edat quan aquesta figura

⁷⁰⁹ Vide GIATROMANOLAKIS, G., op. cit.

apareix com un personatge de les obres narratives. La seva forma d'aparició i la seva brillantor la converteixen, però, més enllà de l'edat, en una imatge del desig sexual femení sense límits.

És la nena de “La rosa d'Ispahan”, la que emergeix com a “esperança nostra de demà” a “Primavera per sempre”, i la que a “Ριπή” (“Ràfega”) “brolla” sensual i triomfant:

Σαράντα χρόνια και σαράντα πέντε μέρες
πριν ανοιχθούν οι κάμποι και οργωθούν
πριν αναβρύσουν εκ βαθέων οι σποράδες
κ' οι κοραλένιες συμπληγάδες των νησιών
πριν γίνει μάτι η συσπείρωσις του σκότους
κι' αλλάξουν λέπια τα θαλάσσια ζωντανά
βγήκες ορθή σχεδόν γυμνή κι αποκαλύπτως
εντός αφάνταστης στιγμής που μας γελούσε
μικρή παιδίσκη καθώς ύδωρ μιας πηγής.⁷¹⁰

Quaranta anys i quaranta-cinc dies
abans que s'obrin els camps i siguin llaurats
abans que brollin de les pregoneses les illes esparses
i les simplègades de corall de les illes
abans que es converteixi en un ull l'agrupament de la fosca
i canviïn les escates els animals marins
sortires dreta gairebé nua i sense disfresses
en un moment inimaginable que ens somreia
petita xiqueta com l'aigua d'una font.

Tot el poema reuneix ritmes i imatges que fan del moment d'emergència de la nena una aparició divina. El primer vers situa l'acció en un temps mític: el número “quaranta” és clau en l'ordenació del calendari religiós, sobretot amb la quaresma; apareix, a més, sovint en la cançó popular en estructures que repeteixen nombres. En la tradició popular, hi ha la versió d’“El pont d'Arta” que comença “σαράντα μαστορόπουλα και εξήντα δύο μαστόροι” (“quaranta fills i seixanta-dos mestres d'obra”), i una altra, la més difosa, que comença amb el vers “σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες” (“quaranta-cinc mestres d'obra i seixanta aprenents”). Hi ha també una cançó de nadal que comença amb el vers “Σαράντα μέρες, σαράντα νύχτες, η Παναγιά μας κοιλοπονούσε” (“quaranta dies, quaranta nits, la Mare de Déu tenia dolors al ventre”), que es relaciona directament amb el naixement del Messies. En Embirikos aquesta fórmula introdueix els “quaranta anys i quaranta-cinc dies” que faltaven per a l'eclosió dels elements naturals que s'obren, brollen o es transformen en els versos següents. Així, els sis primers versos rememoren l'espera del moment clau, un “moment inimaginable”, en què, com Venus naixent de les aigües, apareix la xiqueta. La

⁷¹⁰ EMBIRIKOS, A., *Terra interior*, op. cit., p. 20. El subratllat és meu.

comparació final “com l'aigua d'una font” evoca aquesta imatge, al mateix temps que reactiva la idea de “brollar”, “emergir”, tan sovint relacionada amb l'esperma i amb la paraula.

Tant l'anunci de la presència femenina a través del pronom com a través d'aquestes estructures que en preparen l'espera converteixen l'aparició final en l'esclat del meravellós. La dona, la nena, en qui perduren, per més que es perdin, s'oblidin o es transformin, el passat i el present, el plaer i el dol, es projecta esclatant cap al futur.

En la creació de l'espera i de l'esclat de l'aparició de la dona col·laboren igualment altres estratègies textuais, en què juguen un paper clau els noms que reben els personatges femenins. De vegades, són una forma de captar el valor emocional del llenguatge religiós. Molt sovint participen de la creació d'atzars i coincidències, que uneixen els somnis, els records o les visions, amb la vida real.

Un clar exemple de com Embirikos posa en joc tots els recursos de la llengua grega, reprenent i utilitzant expressions de la mitologia pagana, de la poesia grega moderna i de la religió ortodoxa, per elevar la dona a un rang diví és el relat “Venus”, d'*Escrits o mitologia personal*. La visió d'ella esdevé un descobriment del meravellós i de l'estat de goig, d' “αγαλλίασις”, la plenitud psíquica a què aspira la poesia d'Embirikos.

El relat comença amb la contemplació de les estrelles i de les constel·lacions en una “nit plena de meravelles, nit sembrada de màgia”, reprenent el famós vers de Dionisios Solomós. Entre les estrelles, el narrador hi imagina la seva estimada i l'evoca amb un “Εσύ” (“Tu”) en majúscules, situant-la ara al cel, ara al seu cor. Després d'imaginar-la repetidament, el narrador introdueix un canvi, un “θαύμα” (“miracle”, “cosa meravellosa”), en què la dona ocupa el lloc del tot:

Τότε συνέβη ένα μεγάλο θαύμα. Έσβησαν όλα τα άστρα μονομιάς, και έμεινες μόνον Εσύ στον ουρανό μαζί μου, μέσα σε μιαν ανέσπερη ημέρα, στο πλευρό μου. Εγώ σε κοίταζα αγαλλιών, και έλεγα και ξαναέλεγα το όνομά σου. Και Συ;
Εσύ, γλυκειά και Μεγαλόχαρη, μέσα στο χέρι σου, κρατούσες την καρδιά μου.

Aleshores s'esdevingué un miracle. De cop s'apagaren tots els estels i romangueres només Tu a dalt del cel amb mi, en un dia inextingible, al meu costat. Jo et mirava exultant i deia i tornava a dir el teu nom.
I Tu?
Tu, dolça i Plena de Gràcia, en la teva mà sostenies el meu cor.⁷¹¹

La dona es transforma en objecte de culte. El narrador repeteix “el (s)eu nom” una i altra vegada, sense dir, però, en el text de quin nom es tracta. En canvi, li atribueix una de les apel·lacions de la

⁷¹¹ EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 96-97. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 84.

Mare de Déu, “Μεγαλόχαρη” (aquí traduït per “Plena de Gràcia”). I fins i tot li n'atribueix la postura: en moltes representacions, la Mare de Déu sosté o el nen o el món a la mà. Aquí sosté el cor del narrador, el qual, contemplant-la, està en plena exultació. I li atribueix en el títol i en la qualitat de trobar-se “dalt del cel”, el nom de l'astre i de la deessa de l'amor, “Αφροδίτη” (“Venus”). Ella esdevé indicible, una imatge en el lloc del buit que sustenta l'amor, una aparició a través de les imatges que la divinitzen i la projecten en l'infinit. El jo, amb el cor a “la mà” d'aquest “Tu” divinitzat i sense nom, s'imagina ell mateix “αγαλλιών” (“exultant”) en l'impossible del gaudi.

Amb el nom d’“Αφροδίτη” (“Venus”) torna a jugar Embirikos al relat “Mandalènia” d'*Escrits o mitologia personal*. El narrador d'aquest conte s'adorm en un plaent locus amoenus acompanyat de la cançoneta que entona per a si mateix “Νάνι Μανταλένια! Νάνοι πηδούν κοκκινοπρόσωποι μ'άκουρα γένεια” (“Nin nan, Mandalènia! Salten nans caravermells amb barba espessa, amb barba negra”⁷¹²), els elements de la qual, a tall de restes diürnes, seran representats en un somni.

El somni comença amb la caiguda del narrador, “de comparança en comparança”, fins que, arribat a la platja, –la de Niborió, a Andros, lloc originari d'Embirikos– i mentre veu com s'apaga Venus en el cel –“tal com s'apaguen els ulls d'una dona lliurada al plaer”–, albira en la llunyania una nau altament atractiva. Llavors salta en un bot i de seguida es troba sota el mascaró de proa, on rep una gran sorpresa i ensurt: s'adona que la nau és viva i respira a través del mascaró, que no és sinó una bonica sirena. En aquest primer encontre amb la dona de fusta, trasbalsat i influenciat per la visió de Venus, el narrador l'anomena amb el nom de la dea, però ella parla i es fa dir, sorprenentment, “Mandalènia”. Tot seguit apareixen nans a la coberta del vaixell i l'insten a ser-ne el capità, però al moment d'acceptar-ho i besar la sirena, el plaer és tan fort que cau a l'aigua i es desperta.

El desig del narrador, tanmateix, no desapareix després del somni, ans al contrari, reapareix en una escena final en què el narrador, despert, troba una còpia de la Venus de Milo en la clariana d'un bosc. La sorpresa que en rep s'intensifica encara en veure escrit sobre el pedestal el nom “Mandalènia”.

Amb aquest joc de coincidències Mandalènia esdevé Venus i Venus, Mandalènia. Les dues dones-estàtues apareixen fruit d'una trobada fortuïta amb el narrador, que alhora és, però, una trobada desitjada. La sirena ha estat predita pel seu propi desig abans d'adormir-se. Venus ho ha estat en l'apel·lació que ha donat a la sirena.⁷¹³ Totes dues es troben en el seu camí, però totes dues, com a

⁷¹² EMBIRIKOS, A., *Escrits...*, op. cit., p. 105. Per a la traducció catalana, op. cit, p. 89.

⁷¹³ Tal com assenyala Maria Iatrou, els mecanismes del somni es fan presents per la transposició del mecanisme de

estàtues que són, resten inabastables, com a promesa de l'eros i del plaer. La qüestió del desig es desplaça de la interpretació del somni, esdevingut profètic, a la interpretació de la realitat.

El joc de noms i coincidències continua a *El Gran Oriental*, en què s'afegeix, a més, una hipercaracterització de la dona. N'és un exemple l'inici de la relació de la petita Alexandra amb Algernon Clifford. Aquest lord anglès, després de la tempesta en què ha actuat com a salvador del vaixell, està a la coberta llegint les gestes d'Alexandre el Gran narrades per l'historiador grec Konstantinos Paparrigopoulos. Absort en la lectura, Clifford imagina fins i tot que sent la remor de la batalla i el so distint de les armes. De sobte, però, és interromput pels sorolls dels jocs de dues nenes, l'americana Alexandra i la grega Irini, la identitat de les quals Clifford encara desconeix. Prefereix llavors abandonar la lectura i observar aquests jocs, que es transformen ben aviat en jocs eròtics. Es converteix així en l'observador novel·lat de l'escena. Quan, al final, Clifford descobreix el nom de la petita americana, aleshores, associant-ne el nom amb la seva lectura, exclama:

Η φιλήθονος μικρά Αμερικανίς ελέγετο Αλεξάνδρα!⁷¹⁴

La petita americana amant del plaer es deia Alexandra!

La sorpresa de Clifford ve de l'atzar que fa coincidir el nom de la nena amb el de l'heroi admirat. L'emoció que es desprèn d'aquesta coincidència trasbalsa Clifford alhora que dota la petita Alexandra de les qualitats heroïques d'Alexandre el Gran. L'admiració per ella es multiplica. Justament aquests jocs de noms i coincidències, i la seva repetició, permeten veure la dona d'*El Gran Oriental* com una “dona èpica”. A mesura que el text repeteix el nom de les figures femenines i l'associa a diversos aspectes de l'eros, la dota de qualitats heroïques, com aquí Alexandra, i la fa portadora de la utopia embiriquiana.

Les figures femenines d'*El Gran Oriental* apareixen i es desenvolupen seguint l'estructura temporal

desplaçament, que converteix la paraula en imatge i vicerversa, fàcilment reconeixible en el relat, especialment en l'homofonia entre les paraules νάνι (“nones”) i “νάνοι” (“nans”). Vide Μαρία ΙΑΤΡΟΥ, Μ., “Ο ύπνος της Μαντελένιας· σημειώσεις σε κειμενικά όνειρα από τον Γρυπάρη στον Εμπειρικό” (“El son de la Mandelènia: notes sobre somnis textuais de Griparis a Embirikos”), en la revista www.poeticanet.com, abril de 2008. Per a la relació entre Embirikos i Griparis, vide també VALAORITIS, Ν., “Μια μικρή ένδειξη για το πώς δούλευε ο Εμπειρικός στα Γραπτά” (“Una petita mostra de com treballava Embirikos en els *Escrits*”), a VALAORITIS, Ν., *Ανδρέας Εμπειρικός (Andreas Embirikos)*, Atenes, 1989, p. 85-87, i MITSAKIS, Κ., “Φιλολογικό σχόλιο στο ποίημα “Η Μανταλένια” του Ανδρέα Εμπειρικού” (Comentari filològic al poema “La Mandalènia” d'Andreas Embirikos), a *Τα δοκίμια της Βοστώνης (Els assaigs de Boston)*, Atenes, 1993, p. 65-72 i SAUNIER, G., op. cit., p. 69-75.

⁷¹⁴ EMBIRIKOS, Α., *El Gran Oriental*, op. cit., vol 5, p. 113.

pròpia de la novel·la. Són personatges que sofreixen una evolució. La narració del viatge i sobretot les incursions del narrador en els somnis, visions, records i associacions dels personatges de què es narra la història o que contempen les gestes dels altres, en permeten seguir els canvis i transformacions. El que els fa dignes de ser els protagonistes d'aquesta novel·la és la seva qualitat de “φιλήδονοι” –“amants del plaer”, segons l'adjectiu inventat per Embirikos. Essent una novel·la iniciàtica els personatges o tenen aquesta qualitat abans de pujar al vaixell o la descobreixen al llarg del viatge. Els noms i apel·lacions que acompanyen les figures femenines acompanyen també aquest desenvolupament, alhora que creen per al lector una alternança entre expectació i reconeixement.

A més dels adjectius que denoten la gran característica comuna a tots ells, la recerca del plaer, Embirikos crea en *El Gran Oriental* un seguit de combinacions de substantius i adjectius que, a la manera dels epítets èpics, fan reconeixibles els personatges per al lector sense dir-ne el nom i activen diverses associacions. Per exemple, aquests aplicats a noies i nenes:

« η υπερατλαντική παιδίσκη » (« la xiqueta transatlàntica ») o « η εξ Αμερικής παιδίσκη » (“la xiqueta d'Amèrica”): Alexandra, anomenada així pel seu origen americà

« η αγγελική παιδίσκη » (« la xiqueta angelical ») : Ethel, la nena amb la cara angelical capaç de salvar els homes en perill per mitjà de contactes eròtics

« η απαλή ως μαγνόλια πιας » (« l'infant dolça com una magnòlia ») : Flossy

« η ωραία μυστικοπαθής νεάνις » (« la bonica noia mística ») : Evangelini, la noia de gran fervor religiosa i mística, amb el nom inspirat de la protagonista del poema *Evangeline : A Tale of Acadie* de Longfellow⁷¹⁵.

Aquestes apel·lacions són utilitzades tant pel narrador com pels altres personatges, quan estan en contacte o quan s'observen els uns als altres, cosa que provoca coincidències sorprenents. Els epítets són coincidents en la ment i en la boca de personatges diferents sense haver-s'ho dit entre ells. De vegades els personatges entren en acció només amb els epítets, sense que el narrador en digui el nom, ans incitant el lector a endevinar-lo. És doncs una manera de crear figures distintes i fer-les reconeixibles.

La katharevusa que Embirikos desenvolupa en la novel·la, permet, a més, utilitzar el lloc de

⁷¹⁵ Agraïxo a Leonidas Embirikos aquesta informació.

l'adjectiu amb encara més efectes. És perfectament possible, per exemple, d'incloure sintagmes sencers davant del substantiu. Embirikos juga sovint amb aquesta possibilitat, combinant els adjectius amb la utilització de sintagmes sencers. Amb aquesta “hipercharacterització” s'arriba a augmentar l'expectativa o a provocar una sorpresa, sovint humorística. En les aventures d'iniciació en marquen el desenvolupament i els punts culminants.

Un exemple és la iniciació d'Irini, que té lloc durant els deu dies que dura el viatge i que, narrada amb tots els detalls en les escenes eròtiques, s'erigeix com un triomf de l'alliberació de l'eros que promou Embirikos i com un model a seguir. Irini és una nena de tretze anys, orfe de mare, que viatja a Nova York acompanyada de la seva institutriu Maria, per tal de trobar-se amb el seu pare. Una de les seves característiques principals al començament del viatge és l'encant que emana de la seva total ignorància en matèria de sexualitat unida a una gran curiositat. Una particularitat que ho il·lustra és la seva habitud de tocar-se sense saber que es masturba. Aquesta circumstància, que apareix reiteradament, queda clarament il·lustrada en aquest fragment de la primera part de la novel·la, en què la seva institutriu, que n'està enamorada, la contempla i enumera els noms que ha inventat per a ella:

Ω, πόσον ωραία ήτο, αλήθεια, η παιδίσκη! Εις την θέσην που εβρίσκετο τώρα η κεφαλή της, έτσι όπως διεφαινετο μέχρι τινός, ανάμεσα από τα βλέφαρά της, το άσπρο των ματιών της, έτσι όπως είχε τα χείλη της ημιανοιγμένα, η όλη στάσις της και η έκφρασις της την έκαναν να ομοιάζη με κόρην ηδονιζομένην. Και ενώ εις την πραγματικότητα η μικρά Ελληνίς ελέγετο Ειρήνη, την ώραν εκείνην η παιδαγωγός της (όπως της συνέβαινε ουχί σπανίως, εις στιγμάς διαπύρου εξάρσεως των αισθημάτων της) την ωνόμαζε ενδομύχως “Ερατώ”, “Μπεάτα Μπεάτρικα”, και “Μίννυ”, όπως εις άλλας στιγμάς, όταν την έβλεπε με γυμνωμένα τα βυζέττα της, κατά την ώραν που ενεδύετο ή εξεδύετο, την ωνόμαζε “Λητώ” ή “Μυρτώ”, όπως εις άλλας πάλι στιγμάς, όταν η Ειρήνη εκάθετο ως λχ. χθες, κατά

ωρισμένον τρόπον και διεκρίνετο το τρυφερόν αιδοίον της, την έλεγε, τότε, ενδομύχως, με ηδυπάθειαν, “Φανερωμένη”, ή “Γλυκέρα”, και όπως ακόμη, εις άλλας εξαισίας στιγμάς, όταν την έβλεπε να κάμνει μαλακίαν, πράγμα που της συνέβαινε πολύ συχνά, και μάλιστα ενίοτε ενώπιόν της (διότι η Ειρήνη ήτο από εκείνα τα κοράσια που ανανίζονται πολύ, αλλά εν πλήρη αθωότητι, πιστεύουσα ότι έτριβε το μουνέττον της, μόνον και μόνον δια να απαλλαγή από οξυτάτους και συγχούς, αλλά, κατά την αφελή της γνώμην, ασχέτους με τον ήμερον και την λαγνείαν τοπικούς ερεθισμούς, που εφαντάζετο ότι ήσαν απλαί φαγούραι), την ωνόμαζε τότε η Μαρία χωρίς ποτέ να την εμποδίζη, παρά μόνον εάν ο αυνανισμός επρόκειτο να γίνει ενώπιον τρίτων, την ωνόμαζε τότε, προσποιουμένη ότι δεν έβλεπε εις αυτήν την πράξιν τίποτε άλλο απ'ό,τι είπιστευε η Ειρήνη, την ωνόμαζε τότε ενδομύχως, με περιπάθειαν φλογεράν, “Μουνέλλα”, “Γλυκομουνέλλα”, ή “Αλκμήνη”.⁷¹⁶

Oh, que bonica que era, de debò, la xiqueta! En la posició en què es trobava ara el seu caparró, de la manera com s'entreveia fins a cert punt, per entre les parpelles, el blanc dels seus ulls, de la manera com tenia els llavis mig oberts, tota la seva postura i la seva expressió li donaven l'aspecte d'una noia en ple gaudi. I mentre que en la realitat la petita grega es deia Irini, en aquell instant la seva institutriu (tal com li succeïa no pas rarament, en moments d'abusadora excitació dels seus sentiments) l'anomenava interiorment “Èrato”, “Beata Beatrix”, i “Minnie”, tal com en altres moments, quan la veia amb les popetes nues, l'hora que es vestia o es desvestia, l'anomenava “Letona” o “Mirtó”, com, igualment, en altres moments, quan l'Irini s'asseïa com per exemple ahir, d'una determinada manera, i s'entreveïa la seva tendra vulva, l'anomenava, aleshores, interiorment, amb voluptuositat, “Apareguda”, o “Dolcíssima”, i tal com, encara, en altres moments exquisits, quan la veia masturbant-se, cosa que li succeïa molt sovint, i fins i tot de vegades davant seu (perquè la Irini era d'aquelles nenes que es masturben molt, però amb tota innocència, pensant que es fregava el conyet, només i només per treure's de sobre agudíssimes i freqüents, però, segons la seva càndida opinió, independents del desig i de la lascívia, irritacions locals, que li semblaven que eren simples picors), la Maria l'anomenava llavors, sense obstaculitzar-la mai, només quan la masturbació havia de tenir lloc davant de tercers, l'anomenava llavors, fent veure que no veia en aquesta acció res més que el que creïa la Irini, l'anomenava llavors interiorment, amb una passió abusadora, “Xoneta”, “Dolça xoneta”, o “Alcmena”.

La innocència i el desig sexual sense límits són les qualitats definidores de la “παιδίσκη”. No les perd mai, ni tan sols en créixer.

Aquest fragment mostra, a més, el contingut emocional amb què Embirikos dota els noms dels seus personatges. Aquí, els diversos noms tenen primer un valor idealitzador i humorístic: al moment en què s'entreveu la “tendra vulva”, Irini rep epítets de la Mare de Déu (“Apareguda” o “Dolcíssima”); en les altres posicions, es barregen noms antics, noms literaris amb noms moderns (com “Minnie”) i amb formes més vulgars, com “Μουνέλλα” o “Γλυκομουνέλλα” (“Xoneta”, “Dolça xoneta”), escandaloses per a un lector d'un text escrit en katharevusa. L'últim nom, “Alcmena”, és potser el més enigmàtic: què hi fa aquí el nom del personatge tràgic que donà la seva vida per salvar la del seu marit? El misteri es resol unes pàgines més avall quan, a través del somieig i rememoracions de la institutriu Maria, apareix la seva història passada i el seu amor per una “Alcmena” que fou posteriorment violada. Amb aquest nom Embirikos crea una expectativa en el text. Alhora, a la idealització del personatge d'Irini hi suma la càrrega emocional que suposa la referència al passat eròtic i existencial del personatge que la contempla i li dona interiorment tots aquests noms. “Irini”, a més, significa “pau”, el que necessita en la novel·la el que serà el seu company, el turmentat fins

⁷¹⁶ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 3, p. 11-12.

llavors Andreas Sperhís, poeta i alter ego d'Embirikos.

Irini coneix l'amor al llarg de la novel·la de la mà de tres personatges: Alexandra, la institutriu Maria i el poeta grec Andreas Sperhís. És una iniciació acompanyada de l'evolució dels adjectius i apel·lacions, en un crescendo que va de la innocència del principi al goig del final. Així, en el primer volum Irini és “η μικρά Ελληνίς” (“la petita grega”), “η χαρίεσσα κόρη” (“l'encisadora noia”) o “η χαρίεσσα παις” (“l'encisadora infant”), com en el fragment següent, en què fa preguntes a la seva institutriu sobre el membre d'un mariner que ella havia notat primer entre les natges i havia vist després entre les mans del seu posseïdor:

Αίφνης η χαρίεσσα παις ανεσκίρτησε επί του καθίσματός της και είπε με οξείαν φωνήν: “Δεσποινίς Μαρία, μου ήρθε μια ιδέα... Μήπως αυτό το πράμα που ένιωσα πίσω μου, χθες, στην παραλία, όταν με έσπρωχνε αυτός ο άνθρωπος, μήπως το πράμα αυτό ήταν το πιπί του;”⁷¹⁷

De sobte l'encisadora infant féu un bot sobre el seu seient i digué amb una veu aguda: “Senyoreta Maria, he tingut una idea... Que potser aquesta cosa que vaig sentir al meu darrere, ahir, a la platja, quan m'empenyia aquell home, que potser aquesta cosa era la seva titolina?”

Maria no li respon. Li diu només que hi ha certes coses molt emocionants que les nenes de la seva edat no han de conèixer, cosa que evidentment fa augmentar la curiositat d'Irini.

L'etapa següent té lloc al llarg del seu encontre amb la petita americana Alexandra. Jugant a perseguir-se, Alexandra la tira per terra i la masturba primer amb els dits i després fregant-se a sobre seu. En aquesta aventura, Irini, mentre que al principi encara és anomenada “la petita grega” o “la jove grega”, a la fi esdevé, sota la mirada de lord Clifford, l'espectador adult de l'escena, “η ηδονιζόμενη Ελληνίδα” (“la grega que gaudeix”) i “η υφισταμένη την περιπαθή μουνοπλάκωσιν Ελληνίδα φίλη της”⁷¹⁸ (“l'amiga grega que rep el fregament voluptuós al cony”). D'aquesta aventura, Irini aprèn que els seus propis fregaments no eren innocents. Alexandra l'inicia i més endavant li ensenyarà el vocabulari de l'amor.

Alguns centenars de pàgines més tard, arriba el torn de la institutriu Maria, que arriba a superar les pors i fa l'amor amb Irini. Tanmateix, amb l'aparició del vaixell Alberta sofreix un xoc que li provoca un daltabaix psicològic i desapareix de l'escena. En aquest moment, Andreas Sperhís, també grec, es fa càrrec de la petita i esdevé el tercer iniciador d'Irini, cosa que afegeix a les apel·lacions la de “la petita compatriota”. Amb ell, les descobertes sexuals s'entrellacen amb el

⁷¹⁷ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol. 1, p. 35.

⁷¹⁸ op. cit., vol. 5, p. 90.

desenvolupament d'un amor passional entre els dos. Assistim fins i tot al somni despert d'Irini en què es veu a si mateixa el dia de les seves noces amb el poeta. A través d'aquest amor, s'opera el canvi que salva Spherhís, que oblida una gran decepció amorosa viscuda abans del viatge, alhora que s'obren a Irini les portes de la sexualitat.

El seu primer contacte actiu amb el sexe masculí és la visió i degustació d'una taca d'esperma del seu protector, que s'havia masturbat just abans. Pren l'esperma de terra i esdevé “η νεαρά « ντεγουστατρίς »” (“la jove “degustadora”). Al llarg dels contactes següents esdevé “η μικρά του ερωμένη” (“la seva petita amant”), “η γαμουμένη κορασίδα” (“la vaileta cardada”) i “η τυχερά και ευτυχής παιδίσκη”⁷¹⁹ (“la xiqueta afortunada i feliç”).

Aquesta aventura d'iniciació eròtica apareix com un model universal, per la seva inclusió en el viatge iniciàtic coral vers el Nou Món, alhora que s'individualitza gràcies a la incursió en els pensaments dels personatges i al desenvolupament dels adjectius. Terriblement escandalosa en altres contextos, aquí aquesta iniciació és acompanyada del vocabulari que en subratlla la bellesa, l'humor i la participació d'Irini. És adjectivada segons el punt de vista del narrador o dels altres personatges, que n'observen les reaccions físiques i psíquiques i els plaers que experimenta. De fet, la “paidiski” procura plaer perquè és també un subjecte de plaer. El desig de saber la porta al plaer de l'amor. La seva història és potser la més romàntica i sentimental de la novel·la, ja que al final s'enamora del seu iniciador. Això li dona un caràcter encara més subversiu: Embirikos fa aflorar el desig de la nena i el fa l'incitador d'una aventura perfectament legítima.

Les aventures de tots els personatges i el seu desenvolupament van acompanyats d'aquest desenvolupament dels adjectius i epítets. La llengua crea així un seguit de figures femenines singulars, com en una mitologia. Totes aspiren al plaer. Algunes són l'exemple positiu de la seva realització, com la comtessa Paolina Crinelli, la jove actriu Jane Boswell, la xiqueta brillant Ethel o la mateixa Alexandra. Tanmateix, el món idealitzat d'Embirikos no està absent de l'altra cara de la moneda. Algunes figures femenines experimenten un o altre tipus de frustració, com la institutriu Maria, que perd el seny, la noia morta del vaixell Alberta, violada i assassinada pel seu pare, o el cas de Markelini Durantel, que tot i que arriba a tenir relacions sexuals amb l'home que desitja, Nathanael Lane, aquest li infringeix una violència que traspassa els límits que pot suportar.

Embirikos té la necessitat de dir totes les formes de l'eros. Sense excloure'n tampoc el més violent. Segons la seva visió de la relació entre el surrealisme i la psicoanàlisi en l'esborrany de carta a

⁷¹⁹ op. cit., vol. 8, p. 208, 210 i 213.

Breton, l'assoliment de totes les tendències reprimides no s'havia d'aturar davant de cap impediment. Aquest altre vessant de l'amor, el “*déplaisir souffrance*” que Embirikos considera dins de les formes de ““devenir” permanent du plaisir”⁷²⁰ està representat a *El Gran Oriental* per un personatge carregat de simbolisme. És una dona que, contràriament a la resta de personatges femenins, apareix sense nom i sense història. És anomenada “*η προσωπιδοφόρος*” (l’“emascarada”) i surt directament de la novel·la que inspira Embirikos, *Une Ville flottante* de Jules Verne. En Verne és el personatge de la noia que perd el cap i no torna en si fins que retroba el seu veritable amor. En Embirikos és una dama que pot aparèixer en tot moment del relat per tal de satisfer el seu desig sexual amb els homes que troba a coberta. Va vestida només amb un domino negre, sota el qual va completament nua, i duu una màscara a la cara. Durant tot el trajecte resta desconeguda, no se sap res del seu passat. A més d’ “emascarada” rep també l’epítet de “*μελανειμονούσα*” (“endolada”, “vestida de negre pel dol”).

El desig que guia l’“emascarada”, obscur, misteriós i lligat al dol, al passat, s’oposa al d’Irimi i al de les xiquetes, brillant i lligat al futur, però tots dos tenen en comú el fet d’estar lligats a la paraula. Irimi canvia d’epítets al llarg dels seus descobriments alhora que ella mateixa es fa preguntes i també descobreix, gràcies a Alexandra i a Spherhís, el vocabulari de l’amor. En la narració d’Embirikos l’“endolada” no diu res. La seva anàlisi, igualment, és absent. És el desconegut. Però la pista que dóna el relat per arribar a comprendre-la és el pas a la paraula d’un altre. En una estratègia de mise en abyme, Embirikos imagina que el personatge de Jules Verne imagina dalt del vaixell com serà l’escriptura d’*Une ville flottante*. En aquesta ficció, en lloc d’haver-se inspirat Embirikos de Verne és el personatge d’aquest darrer que s’inspira del que veu a coberta per crear la seva novel·la. I entre el que hi veu hi ha la dona emascarada, a qui donarà un paper principal a *Une ville flottante*:

Θα υπήρχε μια μυστηριώδης μελανειμονούσα, που θα ενθύμιζε πολύ την μυστηριώδη προσωπιδοφόρον που είχε ιδεί ο Βερν να γαμιέται από έναν ναύτην, εις ένα έρημον σημείον του πλοίου, κατά τις πρώτες ώρες της θυέλλης... Η γυναίκα αυτή θα ήτο μια δυστυχής γυνή, πάντοτε με πέπλους πυκνούς κεκαλυμμένη, θύμα ενός ανδρός που θα ενθύμιζε κάπως τον ταχυδακτυλουργόν Grégoire, και η οποία, εν τέλει, θα εσώζετο κατά την διάρκεια του περιγραφομένου εν τω έργω ταξιδίου από έναν άνδρα εις τον οποίον ο Βερν θα έδιδε τα χαρακτηριστικά του Αιμιλίου Μπερτιέ.⁷²¹

Hi hauria una misteriosa endolada, que recordaria molt la misteriosa emascarada que Verne havia vist com la cardava un mariner, en un racó desert del vaixell, durant les primeres hores de la tempesta... Aquesta dona seria una dona desgraciada, sempre coberta d’espesses túniques, víctima d’un home que recordaria d’alguna manera el

⁷²⁰ EMBIRIKOS, A., “Le surréalisme et la révolution”, edició de N. Sigalas a *Andreas Embirikos i la història del surrealisme grec*, op. cit., p. 325.

⁷²¹ EMBIRIKOS, A., *El Gran Oriental*, op. cit., vol 8, p. 58.

prestidigitador Grégoire, i que, finalment, seria salvada durant el viatge descrit en l'obra per un home a qui Verne donaria les característiques d'Émile Bertier.

En aquest joc d'intertextualitat, la dona queda absolutament lligada a la paraula. El personatge voluptuós i alhora desgraciat de l'endolada resta sense identitat. El misteri ha de ser desvelat en el passatge d'un relat a l'altre.

Les diverses figures femenines d'*El Gran Oriental* recullen així l'ambivalència de l'amor en Embirikos. Els personatges estan a l'espera d'un descobriment, esperen el reconeixement del desig. En aquest camí poden emergir la violència, la mort, els secrets, el dol. En la utopia de futur d'Embirikos cap emoció no desapareix. Igual que Embirikos capta la força emotiva de les paraules per a la seva literatura, capta també la força d'aquestes emocions, per integrar-les en la recerca del goig, de l'“αγαλλίασις”. Tant la “παιδίσκη” que passa de la innocència al descobriment del plaer com l'“endolada” de passat obscur són la “dona multicomposta” que es projecta com a capdavantera de la revolució.

De les dones observades en la vida real a les que poblen l'obra aparentment més codificada d'Embirikos, *El Gran Oriental*, s'espera una espurna capaç de traspalsar el jo i de portar-lo a un coneixement. D'una punta a l'altra de la seva experiència en la vida i en la literatura, se'n projecta la corporalitat: de la visió de la vulva del jove Embirikos a la iniciació sexual que té lloc a *El Gran Oriental*.

La imatge desitjada de la dona apareix com la de la dona en plaer, que comporta, tanmateix, algunes contradiccions. Essent l'objectiu l'encontre amb ella, aquesta dona apareix alhora com a absent, submergida en si mateixa. D'altra banda, si bé en algunes figures com Irini, el camí cap al plaer és absolutament lluminós, també apareix el plaer lligat a sentiments més obscurs, com el dol de l'“endolada”.

L'aparició d'aquestes figures de la dona formen part de la recerca embiriquiana de l'amor, del “dir” l'amor. La dona apareix i desapareix en la plasticitat de les associacions dels seus textos, en imatges insòlites i com un ésser desitjant. Fer-la emergir a ella equival a fer emergir el “dir” de l'amor, tant si apareix només anunciada, com amb els pronoms, com si apareix totalment anomenada i singularitzada.

3.3.3. Engonópulos: la dona metafísica

La “Vierge inviolable métaphysique et surréaliste-sonore” que va dibuixar Engonópulos als anys 30, al principi de la seva aventura, es retroba de cap a cap de la seva obra. “Verge” remet a la relació més o menys velada amb la sexualitat que tenen les “dones completament nues” omnipresents en la seva poesia; “metafísica”, a la seva relació amb les distorsions de l'espai i del temps i amb els objectes; “surrealista-sonora” a la seva relació amb la música, estretament lligada a la poesia, a l'amor i a la veu.

La poesia d'Engonópulos és plena de presències femenines. Alguns poemes estan totalment dedicats a una dona o a les dones. En d'altres simplement apareixen citades “les dones” o una “dona” a través de comparacions o d'associacions a objectes –com a “El poeta místic”– o apareix el seu nom, com una aparició sobtada o com el final d'una sèrie de transformacions. Altres vegades, només un pronom, sense context, n'evoca la presència. O, altres vegades, objectes que s'hi relacionen. Ella i el seu cos es fan presents, a voltes com una imatge llunyana, a voltes fosa en la natura, ocupant el lloc del tot. En aquest joc d'evocacions i d'apel·lacions, l'epifania de la dona –com un ésser que apareix de sobte per canviar l'estatut del jo– es combina amb l'explicitació dels mitjans pels quals és construïda com objecte; es passa constantment de la sensació que existeix fora dels poemes, com una dona absent que serà pertot i ferventment evocada, a la impressió que el poeta i pintor la vesteix i la construeix, dotant-la de tots els ideals. La paraula poètica que la construeix apareix, al seu torn, constantment lligada a l'aparició de la veu, ja sigui a través d'objectes que parlen o la mateixa veu de la dona. L'amor, la dona i la paraula poètica, així, s'identifiquen.

A “Els clavicèmbals del silenci”, dins el recull homònim, es combinen tres formes d'evocar i de dir la dona. El poema, construït a base d'associacions, imatges i objectes que s'insereixen els uns dins dels altres, presenta un jo que es mou en paisatges enigmàtics i canviants fins a arribar a una comparació final de tota la “situació” amb un vidre amb “un pou/ profund/ i al/ fons/ un/ ocell”. Al llarg de les associacions, la dona és evocada almenys tres vegades (i suggerida moltes més). A la primera estrofa, el protagonista és “l'esperma/ dels licantrops”, amb qui s'identificarà uns versos més avall el jo poètic. Entre les accions que duu a terme hi ha la de llançar

αναμμένες φλογέρες
μέσα
στα ματωμένα φουστάνια
που κρέμονται
στα πυκνά κλαργιά
των δέντρων

flautes enceses
en
els vestits ensangonats
que pengen
a les branques espesses
dels arbres

No es fa cap referència a la dona com a tal. Tanmateix els “ματωμένα φουστάνια” (“els vestits ensangonats”) l'evoca de la forma més violenta. És una al·lusió a la pèrdua de la virginitat? No se sap. Tant l'esperma, els licantrops, com els arbres transporten aquest objecte femení a un espai salvatge. La dona o les dones que portarien aquests vestits ja no hi són, però sí les restes de la seva presència i de la violència que s'ha exercit sobre elles.

Uns versos més avall, apareix el “jo” que actua sobre “ella”:

εγώ
–όμως–
βάζω κόκκινα λουλούδια
μέσ' στα μαλλιά της

jo
–però–
poso flors vermelles
en els cabells d'ella

Qui és el referent del pronom? És la mateixa dona que portava els vestits? Això tampoc no se sap. Les “flors vermelles” poden portar a associacions sexuals, com els “pètals carnals” que Embirikos atribuïa a les figures engonopulianes, subratllades per la insistència en els cabells femenins, que s'acaben erigint en símbol del seu erotisme, romàntic, metafísic i físic. Aquí, però, res no ho indica explícitament. Hi ha la imatge d'un “jo” que decora, com el pintor o l'escultor, el cos d'un “ella”, de la qual, d'altra banda, ja no es tornarà a parlar.

El poema segueix amb noves al·lusions sexuals: la referència al jo poètic com a “tot nu”, i la seva presència en espais connotats de la literatura eròtica, com els jardins, en aquest cas “porpres”, i les

“coves”, al·lusió tradicional al sexe femení, que és, a més, acompanyada d'objectes que han esdevingut símbols sexuals en el surrealisme, com les “màquines de cosir” i els “peixos”, que en el poema “parlen/ com flors”. La narració de l'escena segueix amb el fet de col·locar una escala “als llavis” i l'intent del narrador, acompanyat de la poesia i de l'amor, d'arribar a l'últim graó d'aquesta escala, al final de la qual troba un gran jardí, ple del seu art (la música i l'amor) i ple de “llençols”. Al llarg de les associacions que segueixen, apareixen no ja la dona, sinó “dones” seguides dels adjectius recurrents en Engonópulos de “completament nues/ i belles”. Apareixen encaixades dins de les accions que duen a terme els llençols que es troben al jardí:

κι' άλλα
έντυναν
με δροσιά
και τραγικές κραυγές
γυναίκες ολόγυμνες
κι' ωραίες⁷²²

i uns altres [llençols]
vestien
amb frescor
i amb crits tràgics
dones completament nues
i belles

Els “crits tràgics”, forma extrema de la “veu”, aquí són transformats en objectes. Reflecteixen tota l'atmosfera del poema, entre la violència i la idealització de l'amor, i la que envolta en general la dona engonopuliana, que ve i se'n va, sovint entre la vida i la mort, sovint evocada com un record. L'alternança d'aquests diversos mecanismes per dir la dona crea un espai on ella pot aparèixer en qualsevol moment, on tot s'hi refereix tant si és citada com si no, i amb totes les seves contradiccions. Ella és la imatge del meravellós però també la de la violència de l'amor. L'aparició sobtada del seu cos revesteix els trets de l'eternitat i alhora, sobretot quan és evocada parcialment, els d'una presència inquietant, incomprensible.

El mecanisme més clar per evocar aquesta presència absent és el dels pronoms, al qual Engonópulos dóna una importància evident, tal com es desprèn de poemes com “Simbad el mariner”, en què el jo poètic “viu” en “els cables/ electròfors/ del ventre d'ELLA”⁷²³ o a “Exactament com” en què a la

⁷²² ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 82-87.

⁷²³ op. cit., p. 72.

“figura de fusta” “LI/ brilla/ el ventre/ com/ un far”⁷²⁴. En tots dos casos, el pronom “ΤΗΣ” està en majúscules i en tots dos casos es refereix a aquesta part del cos tan eròtica i sovint sacralitzada que és el ventre. Amb aquest “της” es construeixen també poemes que estan completament dedicats a una figura femenina, com “Eleonora”, “Dumont d'Urville” o “Mostra de vol”, en què tot el text constitueix una enumeració de dalt a baix de les parts del cos de la dona, seguides del “της”. En molts altres poemes, en canvi, el fil conductor és un altre i quan “ella” apareix a través del pronom pren la forma d'una presència sobtada dins d'una narració o dins d'una altra imatge, cosa que la fa més enigmàtica i metafísica, com seria una ombra o una part del cos sola en la pintura.

A “Dansa sentimental i noble”, per exemple, diverses parts del cos de la dona apareixen isolades inesperadament a través dels diversos mecanismes poètics engonopulians, entre els quals el pronom. El fil conductor del text és el relat de l'execució musical que feia “el gran poeta Kalfoglous” disfressant-se d'estàtua de marbre i, un cop mort, colpejant sense pietat un piano, de tal manera que tot –vaixells, ocells, làmines de ferro– tremolava i tot de sons possibles entraven en acció, mentre el món es capgirava i transformava. En aquesta “fúria de Déu”, apareixen sense altre referent la “càlida nuesa de les dones boniques”, mentre que, després, quan el poeta deixa el martell, torna la pau i són decorades “les trenes d'ella”:

*Κι' όταν ο ποιητής, πάνω στο κορύφωμα της λυρικής μανίας, εναπόθετε χάρω, ήρεμα, την τρομερή βαριά, απαλή ειρήνη απλώνονταν στον κόσμο και πράσινα λαμπρά όστρακα κοσμούσαν τις μακρυνές χρυσές πλεξούδες της.*⁷²⁵

I quan el poeta, al cim de la mania lírica, deixava a terra, calmosament, la maça terrible, una dolça pau s'estenia en el món i unes petxines verdes brillants ornaven les llargues trenes daurades d'ella.

Excepte si el “της” remet a una personificació dels objectes femenins que apareixen en el text, és a dir, o “la mania lírica” o “la maça terrible” o la “dolça pau”, cal llegir aquí l'aparició, a través de les trenes seguides del pronom, d'un dona no dita: fins ara no se n'havia dit res i tampoc no se'n dirà res més. Qui és ella no se sap. El “της” que s'hi refereix és al final de la frase, després de la imatge pictòrica i eròtica que forma la combinació d'objectes, de les “petxines” –tòpic en les metàfores del sexe femení, que aquí són de color verd i “brillants”, com també brillava el ventre de “la figura del vaixell” i altres parts del cos de les dones amb qui comparteix el seu amor– amb les “trenes”, element recurrent en Engonópulos, que aquí precisament són “daurades”, d'alguna manera també

⁷²⁴ op. cit., p. 138.

⁷²⁵ op. cit., p. 168.

sacralitzades.

Aquestes trenes, amb la delectació amb què les fa aparèixer Engonópulos, juntament amb “els ulls tristos i bells” que apareixen més avall en el mateix text, són justament alguns dels elements que apareixen més sovint d'aquesta forma isolada, com un record llunyà de la dona, jugant entre la presència d'una part del seu cos i l'absència d'ella sencera. És la imatge inversa, igualment dotada d'humor i d'estranyesa, de la dona de qui una part del cos és substituïda per objectes, com la mateixa “Vierge inviolable métaphysique et surréaliste-sonore”, o en conté, com la “púdica verge” Pulquèria que tenia, entre d'altres, una “gran papallona groga” i “flors de paper” dins “del seu cap”⁷²⁶. És la manera de fer sorgir el seu cos i fer sentir la seva presència alhora que, per la partició, la seva absència.

A “Amargor gòtica” reapareixen acompanyats del “της” justament els “ulls tristos” i les “trenes”, aquesta vegada qualificades de “tràgiques”:

*Ἐστω και αν η θυσία που απαιτείται και πάλιν από ημάς είναι τόσον οδυνηρή όσον τα δάκρυα που κυλούν από τα θλιμμένα μάτια της, οι τραγικές πλεξίδες των μαλλιών της.*⁷²⁷

Fins i tot si el sacrifici que es demana, altra vegada, de nosaltres és tan dolorós com les llàgrimes que ragen dels ulls tristos d'ella, les tràgiques trenes dels cabells d'ella.

A “Hidra dels ocells”, entre els objectes que gravarà en el bronze, hi ha també “la nit dels cabells d'ella” entre animals i referències militars i geogràfiques:

*περιστέρια, λιοντάρια, των μαλλιών της τη νύχτα, του στρατιώτου το όπλο, τ'αρβανίτικο χρώμα*⁷²⁸

coloms, lleons, la nit dels cabells d'ella, l'arma del soldat, la terra arvanita

La utilització recurrent d'aquest pronom “της” per evocar la dona o el seu cos sense que el poema n'hagi parlat abans ni en parli després crea la imatge d'una dona a qui es refereixen contínuament els poemes, com si existís fora d'ells i vingués a fer-s'hi parcialment present. La dona de qui s'espera sempre l'arribada, i de qui la presència sobta, alhora pertorba i consola el poeta, apareix així com un ideal omnipresent però inabastable, perquè d'ella només n'apareix una part.

⁷²⁶ op. cit., p. 128-130.

⁷²⁷ op. cit., p. 178.

⁷²⁸ op. cit., p. 209.

L'ambigüitat en la presència i l'absència de la dona es deixa sentir en la majoria de poemes, fins i tot quan el cos d'ella n'és el protagonista. “La setena cançó de l'amor”, per exemple, és un dels textos amb més sensualitat d'Engonópulos. Des del primer vers, s'hi fusionen les visions i les vivències eròtiques. Comença evocant les “φωταψίες του έρωτα/ σαν άνεμος ωτακουστής σε σύννεφο διαβατικό” (“il·luminacions de l'amor/ com vent escolteta en núvol passatger”), que es converteixen en l'evocació d'una figura en segona persona, les parts del cos de la qual es fonen amb el paisatge, com en una idealització panteïsta. Descobrint-ne el cos s'arriba del “των ζωντανών χειλιών σου το χάδι” (“la carícia dels teus llavis vius”) a les “υποσχέσεις ζωής και χαράς και ζωής και χαράς” (“promeses de vida i de joia i de vida i de joia”), els objectius de la recerca engonopuliana, i a una escena que suggereix la culminació en el contacte físic:

σύθαμπο ονειρίου πέρ' απ' τα σκέλη τα λεπτά με ανταύγειες ρόδων
στη σκάλα της ηδονής όλο και πιο τρελλά
ορθώσου τριφύλλι γιοφύρι παλμών ψαλμών σπασμών
σε σώματα διάφανα –με λαμπρότητα κρίνων– που τόσο εβασάνισ' η δίψα
σε σύμβολα όρμων θα σημάνη ο ήλιος ως θα' ρθη να κοπάση ο πόθος

esplendor del somni dellà les cuixes delicades amb reflexos de roses
a l'escala del plaer cada cop més bojament
dreça't trèvol pont de palpitations de psalms d'espasmes
en cossos diàfans –amb brillantor de lliri– que tant torturà la set
amb símbols de cales el sol assenyalarà quan minvarà el desig

Poques vegades Engonópulos fa referència tan clarament al plaer, aquí acompanyat de les al·literacions de “τριφύλλι γιοφύρι” (“trèvol pont”) i de “παλμών ψαλμών σπασμών” (“de palpitations de psalms d'espasmes”) que marca una sacralització de la paraula i de les reaccions corporals del moment eròtic. L'últim dels versos d'aquest fragment porten però un canvi, amb l'anunci de la minva del desig. Aquest canvi s'accentua al final del poema, primer amb el vers que ho situa tot al nivell del record i més avall amb el dubte del final de tot:

μακρυνά ταξιδεύουν του βραδιού οι στερνές αναμνήσεις
–πώς αλλιώς να ιστορηθούν τα κρυφά του αγέρα τραγούδια
τα τραγούδια που είχες πει και θα πης και θα ζήσης
σ' αδεή προσμονή στις λατρείας τη φλόγα
οι φωτεινές σου παλάμες τους ορίζοντες σμίγουν
η φωνή σου θωπεύει τη δροσιά που απλώνει η δύσις
το κορμί σου δονεί στα θερμά παρακάλια της νύχτας

και στο βλέμμα σου ηχεί η χαρά;⁷²⁹

lluny viatgen els darrers records del vespre
–de quina altra manera es poden narrar les cançons ocultes del vent
les cançons que has entonat i entonaràs i viuràs
l’espera sense temor en la flama de l’adoració
els teus palmells lluminosos atenyen els horitzons
la teva veu acarona la frescor que estén la posta
el teu cos tremola en les càlides demandes de la nit

i en el teu esguard ressona la joia?

El “vent escolteta” del principi reapareix en les “cançons ocultes del vent”, una veu estrangera com la de les arpes eòliques o la del vent que corre per les xemeneies i que aquí coneix els secrets i, sobretot, aquesta escena tan íntima. El cos, al seu torn, segueix sent el protagonista: els “palmells” són “lluminosos”, eternitzats, i la “veu” i el “cos” es fusionen amb els signes del capvespre.

Fins aquí podria semblar un poema clàssic d'amor. L'últim vers, però, introdueix un element desestabilitzador: l'interrogant final. L'esguard amb la joia que ressona, en una sinestèsia, seria un final harmònic. Amb l'interrogant, però, arriba de sobte un anticlímax: introdueix un dubte respecte a aquesta figura sensual i idealitzada. Un dubte mirant els ulls com un mirall, ja que, de fet, adreçant-li la pregunta a ella, introdueix la qüestió que travessa la seva poesia: arribarem a retrobar aquelles “visions fugaces/de la joia” de “quan era petit”, les dels “ulls/ rodons/ dels ocells”⁷³⁰? Cercant en la dona una resposta, hi torna a trobar un enigma. La revelació, les notícies d'un altre per a si mateix, són això, l'enigma, l'únic que no pot perdre ni profunditat ni sentit.

L'ambigüitat és encara més present en els poemes eròtics dedicats a una dona morta. És el cas del “Poema mancat de joia dedicat a una dona excepcional donant de desig i de calma”, a qui el poeta li demana que li ofereixi totes les emocions lligades al seu cos i en què no és fins a l'últim vers que apareix la paraula que dóna a entendre que aquesta dona ja no és viva:

αφού το θέλεις
γυναίκα αρμονική κι' ωραία
έτσι καθώς ένα βράδυ του Μαΐου ετοποθέτησες απλά κι' ευγενικά μιάν άσπρη ζωντανή γαρδένια
ανάμεσα στα νεκρά λουλούδια
μέσα στο παλιό –ιταλικό μου φαίνεται– βάζο με παραστάσεις γαλάζιες τεράτων και χμαιρών
έλα
πέσε στα χέρια μου

⁷²⁹ op. cit., p. 228-229.

⁷³⁰ op. cit., p. 34.

–αφού το θέλεις–
τη θλίψη του πρασίνου βλέμματός σου
τη βαθείά πίκρα των κόκκινων χειλιών σου
τη νύχτα των μυστηρίων που είναι πλεγμένη μέσα στα μακρὰ μαλλιά σου
τη σποδό του υπέροχου σώματός σου

ja que ho vols
dona harmònica i bella
tal com un vespre de maig col·locares amb senzillesa i generositat una gardènia blanca i viva
entre les flors mortes
en el gerro antic –italià, em sembla– amb representacions celestes de monstres i quimeres
vine,
cau als meus braços
i regala'm
–ja que ho vols–
la tristesa del teu esguard verd
l'amargor pregona dels teus llavis vermells
la nit dels misteris trenada en els teus cabells llargs
les cendres del teu cos excepcional

El jo poètic demana la presència del cos d'una “dona harmònica i bella” que ja no hi és, evocant els estats psíquics lligats a parts del seu cos: la tristesa de l'esguard, l'amargor dels llavis. Apareixen altre cop les trenes. I, sorprenentment, el poema acaba amb la referència a l’“σποδός” “del teu cos excepcional”. Aquesta paraula, com hem vist també en l'ús que en fa Embirikos, designa o la cendra mig apagada de la crema de fusta i carbó o, en segona accepció, la cendra de les explosions d'un volcà i la cendra de la crema d'un mort⁷³¹. Amb aquest final ens adonem que el poeta es dirigeix a una dona morta, per contrast a la gardènia del qual el poeta ha volgut subratllar la seva qualitat de “ζωντανή” (“viva”), enmig de les “νεκρά λουλούδια” (“flors mortes”) del record passat. El jo poètic li atribueix l'exercici de la voluntat –“αφού το θέλεις” (“ja que ho vols”), li diu– i li demana un renaixement, com el d'aquesta flor blanca “entre les flors mortes”. I en aquesta evocació és el cos entrelaçat amb els estats psíquics i els misteris que és cridat a reparèixer. El pronom “σου” (“de tu”, “teu”) en epífora als quatre últims versos reforça la intensitat d'aquesta demanda.

Aquest final justifica d'alguna manera la primera part del títol “Poema mancat de joia” i augmenta la poeticitat de la segona part, “dedicat a una dona excepcional donant de desig i de calma”. L'aparició d'aquesta dona porta a reinterpretar fins i tot altres aparicions en què no es parla de la mort, però una insistència en la “vida” deixa suposar el seu contrari. Això explicaria l'estranyesa que neix d'anomenar “vius” els “llavis” de la dona de la “Setena cançó de l'amor” i, fins i tot potser, la insistència en la repetició de “promeses de vida i de joia de vida i de joia”.

⁷³¹ BABINIOTIS, G., op. cit., entrada corresponent.

Els substantius que designen les figures femenines que Embirikos citava a la “Conferència sobre Nikos Engonópulos” com a exemples de personatges engonopulians, “κόρη” (“noia” o “nena”) i “παρθένα” (“verge”), són, al costat de “γυναίκα” (“dona”), els més recurrents en la seva obra. Els segueixen els més quotidians “κοπέλλα” i “κορίτσι”. Amb els adjectius i caracteritzacions que els envolten, adquireixen de vegades valor eròtic, de vegades ritual, de vegades violent, alhora que es posen en joc les seves connotacions per portar el lector de nou a l'ambigüitat de la figura femenina, sobretot respecte a la sexualitat, respecte a la seva absència i presència, i respecte al seu pas entre el món dels vius i el dels morts.

El substantiu “κόρη” és utilitzat en el llenguatge corrent amb el sentit de “filla”. Tradicionalment, és la donzella, verge, és a dir, no domesticada pel matrimoni. És el nom de Persèfone, filla de Demèter, quan és al món dels vius. Tenint en compte els seus múltiples *clins d'oeil* a l'art i a l'antiguitat, és inevitable relacionar-lo també amb les estàtues arcaïques denominades precisament així, cosa que s'adiria amb el caràcter absent, com d'una visió llunyana, de moltes d'aquestes noies, així com amb la possibilitat per a l'artista de construir-les, d'afaiçonar-les, com un altre ideal en què s'emmiralla.

L'ús de “παρθένα” (“verge”) per parlar de la dona és un terme molt connotat. Les “verges” són caracteritzades com a tals justament pel seu sexe, intacte, i en la seva figura es recullen diverses tradicions romàntiques. Una és la de la noia que mor verge, figura que remet a l'Aurèlia de Nerval o la Sofia de Novalis o, en el món grec, la dona morta de Solomós, poetes que Engonópulos llegia amb passió i amb els quals estableix moltes referències intertextuals. Una de claríssima es troba en aquests versos del poema *L'Atlàntic*:

κι'η ωραία παρθένος πλάι στο παραθύρι ακόμη ράβει
και να σε λίγο θ'αποθέσει τη βελόνα
και στα σγουρά της τα μαλλιά τοποθετεί του μαρτυρίου κορώνα
ως πρόκειται μονορρούφι να κατεβάσει
το φαρμάκι που έχει ετοιμάσει απ'το πρωί⁷³²

i la bella verge encara cus a la vora de la finestra
i de seguida deixarà l'agulla
i en els cabells arissats col·loca la corona del martiri
car està a punt d'empassar-se d'un glop
el verí que ha preparat al matí

i l'“Enverinada” («Φαρμακωμένη») de Solomós, dedicat a una noia que es va enverinar per por que

⁷³² ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 286.

l'amor que tenia per un home no li fes perdre l'honor, amb versos com:

θα πεθάνω, φαρμάκι θα πιώ

Με σκληρότατο χέρι το πήρες,
Ωραία κόρη, κι' αυτό το κορμί,
Όπου τούπρεπε φόρεμα γάμου,
Πικρό σάβανο τώρα φορεί

mouriré, un verí prendré

Amb una mà duríssima el prengueres,
Noia bella, i aquest cos,
a qui esqueia un vestit de noces,
una amarga mortalla ara duu

i més avall:

Και κοιμάται παρθένα σεμνή⁷³³

I ara dorm la verge púdica

Justament “σεμνή παρθένα” és també la noia d’”Albada”, morta la nit abans de les noces.

També recull la tradició romàntica que les sacralitza, i la que les fa víctimes de la violència sexual.

Al poema “Allà”, per exemple, apareix de sobte “la sang d'una verge”:

τα δικτυωτά ανύπαρκτα ριπίδα
της λησιμονιάς
ήταν η μόνη
παρηγοριά
μέσα στα αίματα μιας
παρθένου
που δεν είπε ποτέ τ' όνομά της
μέσ' στά τραγούδια
της τεφρής ουσίας
μέσα στους κόκκινους λεπτομερείς ανέμους⁷³⁴

els inexistents ventalls de malla
de l'oblit
eren el sol
consol
en la sang d'una
verge
que mai no digué el nom
en les cançons

⁷³³ SOLOMÓS, D., *Άπαντα. (Obres completes)*, a cura de L. Politis, Íkaros, Atenes, 1998-1999.

⁷³⁴ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 53.

Els “vents vermells” recullen metonímicament el color de la sang. L'adjectiu “detallats” pot fer referència a l'exhaustivitat de la paraula que porten aquests vents, la seva veu, en contrast amb el fet que la verge no hagi dit mai el seu nom.

Aquestes dones privades de sexualitat, tot i fer-hi contínuament referència *a contrario*, estan, íntimament lligades a la paraula. A “El morter de les verges heroiques”, el lloc on han caigut pren propietats importantíssimes per al poeta, entre d'altres, la d'oferir-li “fruits estranys i bells” per a “les seves amargors/ futures”⁷³⁵. I “les verges” formen part justament dels objectes i personatges que tenen la paraula a “Als amics de les ciutats”, l'últim poema d'*Els clavicèmbals del silenci*:

τόν λόγον ἔχουν
τα ξόανα
τον λόγον ἔχουν οι ιππουρίδες
και τα μελέμια
της συμφοράς
τον λόγον ἔχουν τα ἄλογα
των παρθένων
τα νυκτερινά
κηρύγματα
της αισιοδοξίας
τ'ανεξερεύνητα πελάγη της ζωής⁷³⁶

tenen la paraula
els xoanes
tenen la paraula les que duen cues de cavall
i els torbs
de la dissort
tenen la paraula els cavalls
de les verges
els sermons
nocturns
de l'optimisme
les mars inexplorades de la vida

Cadascun d'aquests elements i personatges tenen el “λόγος”, que significa “paraula” i “raó”, però el vers que precedeix “de les verges”, destaca per un joc de paraules. Tenen el “λόγος” els “ἄλογα” de les verges, és a dir, “els cavalls”, que es relacionen directament amb la paraula “ιππουρίδες”, que en grec antic designa “les que dues cues de cavall” o directament les “cues de cavall”. “Ἄλογα”, d'altra

⁷³⁵ op. cit., p. 113-115.

⁷³⁶ op. cit., p. 140-141.

banda, significa en grec antic “els que estan mancats de “λόγος”, és a dir, els que no parlen i, per extensió, els animals, d'on ve el significat modern de “cavalls”. Així, al mateix temps que els “cavalls”, el poema està dient: “tenen la paraula els “sense paraula”/ de les verges”. Amb aquest oxímoron, Engonópulos subratlla el caràcter contradictori de la paraula poètica. Fa de la paraula de les verges una paraula irracional, lligada a la caracterització de la seva pròpia com a paraules “ασυνάρτητα και ωραία” (“inarticulades i belles”)⁷³⁷.

La presència i l'absència, la vida i la mort i la paraula s'entretreixen així en aquestes misterioses figures engonopulianes. Els adjectius que acompanyen noies i verges formen sovint, al seu torn, combinacions insòlites, que subratllen l'absència i el desig. Hi ha les “τρελές παρθένες” (“verges folles”) o el seu contrari “σεμνή” (“púdica”, “modesta”, “decent”, “casta”), com l'Enverinada de Solomós, que adjectiva l'engonopuliana “verge/ tràgica i púdica/ que es deia Pulquèria”⁷³⁸ o “les verges púdiques/ que caigueren/ -ai las! tan prematurament-/ lluitant/ heroïcament/a les barricades”⁷³⁹, així com –recordem-ho– la “joia púdica/ de les piconadores”⁷⁴⁰. A “La cançó d'un soldat”, les dones són “blanques/ harmòniques”⁷⁴¹, com si tractés de música o de l'harmonia d'una composició. A “Automatisme binari”, les cariàtides són les “ποθοκρατόρισσες των ερωτικών μας χρόνων” (“senyores del desig dels nostres anys eròtics”), adjectivades amb un neologisme, “ποθοκρατόρισσες”, que remet al “pantocràtor”, “senyor de totes les coses”, substituint el “πάντο-” (“tot”) pel “πόθο-” (“desig”) i feminitzant-se. Els “anys eròtics” aquí són “nostres”, però qui senyoreja el desig és l'altre, aquestes figures estatuàries apilades, segons el mateix poema, en “postures iròniques”⁷⁴².

La “noia morta”, la més absent, és anomenada tal qual a “Para-pluges”, on és la “νεκρή κοπέλλα/ π' αγαπούσαμε όλοι/ παράφορα”⁷⁴³ (“la noia morta/ que estimàvem tots/ amb follia”). Sovint és acompanyada de l'adjectiu “ωραία” (“bella”, “bonica”), com a “Fatxenderies sota la pluja”. L'adjectiu hi contribueix a crear una expectativa en la relació amorosa que es tenyeix d'ambigüitat en descobrir als següents versos que es tracta justament d'una noia morta:

⁷³⁷ op. cit., p. 117.

⁷³⁸ op. cit., p. 128.

⁷³⁹ op. cit., p. 113.

⁷⁴⁰ op. cit., p. 42.

⁷⁴¹ op. cit., p. 176.

⁷⁴² op. cit., p. 191.

⁷⁴³ op. cit., p. 92.

η ωραία κόρη
Κύριε
π' αγαπούσαμε
ήτανε ωσάν
κυκλάμινο
μέσα
στο νεκρικό της
το κρεβάτι⁷⁴⁴

la noia bonica
Senyor
que estimàvem
era com un
ciclamen
en
el seu llit
mortuori

Al començament d'“Es lloga” torna a ser “bonica”:

μέσα σ' αυτό το δωμάτιο
παρέδωσε το πνεύμα
η ωραία αθηναία κόρη⁷⁴⁵

en aquesta cambra
lliurà l'ànima
la bella noia atenenca

L'article determinat amb què apareix en els dos poemes aquesta figura pot fer pressuposar que és un personatge conegut. Sembla com si existís fora dels poemes i hi fos evocada per fer-s'hi present. O fins i tot com personatge tret tal qual de la tradició. En aquest sentit, alguns estudiosos com Dialismás i Valaoritís, proposen una interpretació de les figures femenines d'Engonópulos com a relectures de figures literàries, especialment dels autors del simbolisme grec d'entreguerres i de la generació dels 30.⁷⁴⁶ Si bé això és cert, també ho és que la seva forma d'aparició i la seva significació s'insereixen perfectament en el món surrealista i metafísic d'Engonópulos. Pel que fa concretament a la dona morta, les seves reminiscències romàntiques i el seu caràcter de dona absent per excel·lència s'adiu perfectament en un món en què es distorsionen les fronteres del temps i

⁷⁴⁴ op. cit., p. 25.

⁷⁴⁵ op. cit., p. 310.

⁷⁴⁶ Vide DIALISMÁS, S., “Culs-de-sac de la poesia neoromàntica del període d'entreguerres i camins de fugida del surrealisme”, op. cit. i VALAORITIS, N., “L'absurd i el lògic en Engonópulos”, op. cit., i VALAORITIS, N., “Νίκος Εγγονόπουλος, ο απόκρυφος και ο αναφορικός” (“Nikos Engonópulos, ocult i referencial”), *I lexi*, 179, gener-març 2004, p. 9-23.

l'espai i en què l'ideal i l'inquietant apareixen junts. En Engonópulos, experimenta un renaixement gràcies al mite i, com els fantasmes que circulen en el seu món poètic, se situa ella també en aquell cert punt “d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement”, segons les paraules de Breton que Engonópulos cita com a llegenda a *Els clavicèmbals del silenci*. Lligades igualment al desig turmentat, als límits de l'amargor i de la joia, que es configura al llarg de la poesia d'Engonópulos, són la seu i la imatge de les emocions ambigües de l'amor.

Al costat de la dona evocada només amb un pronom o amb un genèric, Engonópulos desplega a més un ampli repertori de figures femenines que duen un nom propi. Igual que la dona que apareix de sobte, aquestes dones amb nom apareixen en els poemes com si ja fossin conegudes, com l'evocació d'una presència sencera, tant si els dedica una línia com un poema sencer o com si apareixen repetidament en diversos poemes, formant un cicle. Com si, com suggeria Embirikos, el món engonopulià preexistís i fes la seva aparició en el desenvolupament del moment de l'escriptura. Com en les altres figures engonopulianes, a més de la seva aparició sovint inesperada, possible sempre i en tot lloc, sobta també la combinació de la seva idealització amb l'ambigüitat respecte a la vida i la mort.

La primera d'aquestes figures amb nom és la “senyora Àrtemis” de la segona part de “No parleu al conductor”, del recull homònim:

Αιωνία η μνήμη του ευγενεστάτου Οθωμανού Αλή Χαντζάρ εφένδη, ποτέ ανωτάτου υπαλλήλου της Αυτοκρατορίας, όστις μεγάλως ευεργέτησε την ανθρωπότητα, βοηθούμενος από Ιταλόν τινα, Γουλιέλμο Τσίτζη λεγόμενο. Αυτής άλλωστε της γνώμης είναι και η κυρία Άρτεμις. Της “κυρία Άρτεμις” η βεβαίως γαλιηνεύει τις ανήσυχες ψυχές, και συνεισφέρει μεγάλως εις την προσπάθειαν γάλλων ποιητών του ΧVΙου αιώνος να συμπήξουν νέαν σχολήν υπό την επωνυμίαν “Πλειάδα”. Άλλωστε κανείς εξ υμών δεν λησμονεί ότι ο μοναχός Σβάρτς ανεκάλυψε την πυρίτιδα. Και έτζι διά τα άλλα...⁷⁴⁷

Eterna la memòria del nobilíssim efendi otomà Ali Hantzar, temps ha altíssim funcionari de l'Imperi, i gran benefactor de la humanitat, amb l'ajuda d'un italià, un tal Guglielmo Tsitzis. D'aquest parer, d'altra banda, és també la senyora Àrtemis. La confirmació de la “senyora Àrtemis” calma les ànimes inquietes, i contribueix en gran mesura en l'esforç d'uns poetes francesos del segle XVI de formar una nova escola amb el nom de “Plèiade”. D'altra banda, ningú de vosaltres no oblida que el monjo Schwarz descobrí la dinamita. I així per a la resta...

Mentre que el personatge Guglielmo Tsitzis va precedit de l'adjectiu “τινα”, que introdueix un desconegut, “la senyora Àrtemis” apareix amb l'article determinat com si fos un personatge

⁷⁴⁷ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 15-16.

conegut, tot i que no se n'ha fet esment abans. El nom d'Àrtemis, d'altra banda, tot i remet a la deessa antiga, aquí evoca una figura contemporània, que pot ser anomenada “senyora” i pot ser fins i tot una citació o una expressió fossilitzada, ja que en la segona vegada que és citada ho és entre cometes i sense flexionar. La sorpresa s'incrementa per les associacions que desenvolupen les frases. Amb Tszis la lliga el fet de ser també “d'aquest parer”, ignorem quin, en una fórmula clixé en katharevusa, mentre que la seva relació amb els poetes de la Pléiade travessa l'espai i el temps.

A aquesta “senyora Àrtemis” seguiran, entre d'altres, els noms de Maria Nocturna, Polixena, Eleonora, Hipolita, Marika, “una prostituta anomenada Euterpe”, Hipàtia, la verge Pulquèria, Pasífae, Rodamni, Genoveva, Adelaïda, entre d'altres. Sovint, com aquesta “senyora Àrtemis” de “No parreu el conductor”, el personatge apareix per provocar una sorpresa, pel caràcter insòlit de les associacions. Altres vegades, el poema recupera, reinterpreta o renova en la història personal el mite a què va lligat el nom, com quan s'esmenta al poema “Orfeu” que “mai –però mai- res no consolà Orfeu/ de la doble pèrdua/ d'Eurídice”⁷⁴⁸. Altres vegades, es tracta d'una referència al personatge històric o mític que canvia de cop el to i registre del text, com l'aparició d'Hipàtia, filòsofa i màrtir del paganisme, a “Conseqüència”.

A “Conseqüència”, el nom de la filòsofa apareix al final d'una sèrie d'oracions subordinades i indicacions espacials, en definir la filosofia “του τελευταίου/ αλεξανδρινού γλύπτου/–και φιλοσόφου–/ των πρώτων μεταχριστιανικών/ χρόνων” (“de l'últim/ escultor bizantí/ –i filòsof–/ de la primera era/ postcristiana”), del qual es necessita el permís perquè funcioni “η βυθοκόρος/ των ονειρών” (“la draga/ dels somnis”). Apareix, doncs, com la més petita d'un joc de nines russes:

όταν σκεφτούμε πως
όλη του η φιλοσοφία
συνοψίζεται
σε τρεις αρμαθιές
κλειδιά
κρεμασμένες
σε τρία
διαφορετικά
δέντρα
ανάμεσα στα
χείλη
τα δόντια
και τα στήθη
της Υπατίας⁷⁴⁹

⁷⁴⁸ ENGONÓPULOS, N., *A la vall dels rosers*, op. cit., p. 126.

⁷⁴⁹ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 119.

quan pensem que
tota la seva filosofia
es resumeix
en tres feixos
de claus
penjats
en tres arbres
diferents
entre els
llavis
les dents
i els pits
d'Hipàtia

L'aparició de la dona permet, a més de la referència antiga, lligar tant la filosofia com el somni a l'erotisme de la figura femenina: per arribar a l'evocació d'Hipàtia el text travessa els seus “llavis/ les dents/ i els pits”. Els tres feixos de claus, els tres arbres i les tres parts del cos –els uns dins dels altres, com agrada a la metafísica engonopuliana– transmeten un caràcter màgic.

La impressió de figures que preexisteixen és més forta quan els noms formen part de cicles, o minicicles, dedicats a una figura. És evidentment una forma de construir la dona d'un poema a l'altre i alhora de transmetre la sensació que ella és allà, eternament, per al poeta.

Els tres noms que es repeteixen en poemes de diversos reculls són Polixena, Eleonora i Eurídice. En els seus “cicles” es desenvolupa la relació entre la paraula i l'amor. Els tres noms tenen en comú, a més, evocar personatges entre la vida i la mort. La “molt acollidora” Polixena, va ser heroicament sacrificada sobre la tomba d'Aquil·les. Eurídice va ser perduda dos cops per Orfeu: per la seva primera mort natural, i per la segona, quan en el seu rescat Orfeu no es pogué estar de mirar enrere. “Eleonora”, nom relacionat amb el germànic antic “ali”, “estranger”, s'associa a les cases reials occidentals, entre les quals la catalana Leonor de Xipre, evocada per Seferis. És també el nom que dona Stendhal a la seva estimada a *De l'Amour*. La més famosa, però, en la literatura és potser l'Eleonora d'E.A. Poe, model de la noia morta, reprès també pels literats grecs del principi del s.XX, com Kosmàs Politis, que li dedica un conte. A aquesta referència se li afegeix la de la balada “Lenore”, de G.A. Bürger, molt influent en el romanticisme, en què la protagonista homònima rep la visita del seu estimat que se l'emporta de nit a cavall cap a unes noces d'ultratomba.

Dels tres personatges, tanmateix, només en el cas d'Eurídice hi ha referències explícites al seu mite. El poema en què apareixen ella i Orfeu han estat àmpliament estudiats per Rena Zamarou, que la

veu com una imatge de la poesia i com una afirmació de la vida davant de la por a la mort. Cal remarcar, a més, que la pèrdua i la violència amb què es relaciona amb la vivència del poeta té a veure amb la pèrdua real de la seva estimada Vivika Zisi, que va deixar Engonópulos justament per Embirikos i al nom de la qual fa referència el nom d'“Eurídice”.⁷⁵⁰

El poema en què apareix més extensament és “El retorn d'Eurídice”. Té estructura de cercle: en el paisatge d'un port, amb el so de fagots, arriba un somni en què se senten veus i una processó amb un brau antropomorf i “les verges”, que mostren al jo poètic amb “ματωμένα χέρια” (“mans ensangonades”) l'arbre de la vida i de la mort. A partir d'aquí ve una sèrie d'adversatives que es contraposen a aquesta imatge i culminen en l'afirmació que

το δέντρο
όπου
εφάνταξε
είναι
το δέντρο
της ζωής
μονάχα

l'arbre
que ha aparegut
és l'arbre
de la vida
tan sols

S'identifica immediatament a l'arbre que té “l'etern/ secret/de/l'oblit”, a l'arbre amb qui el jo poètic s'hauria volgut unir, ser un, al que té flors que canten i, sobretot, s'identifica a Eurídice:

κι' είν' η Ευρυδίκη

η Ευρυδίκη που έρχεται
και φεύγει
και ΧΑΝΑΡΧΕΤΑΙ
για
να
σταθή
οριστικά
μέσ' στη
φρικτή
πληγή
των
αγριεμένων

⁷⁵⁰ Vide p. 210.

σωθικών
μου

i és Eurídice

Eurídice que ve
i se'n va
i TORNA A VENIR
per
quedar-se
definitivament
en la
ferida
esfereïdora
de les meves
entranyes
enfurides

Després d'una breu referència a Orfeu, amb qui el “jo” s'identifica explícitament tornem al paisatge inicial, amb el port, les palmeres, el sol que se'n va, i els fagots que sonen “quan arriba la nit”. Aquesta estructura converteix el poema en una visió, en què apareix gradualment la implicació emocional del jo poètic, des de «τις κραυγές/ των/ πόθων» (“els crits/ dels/ desigs”) o l'anunci que “πιο γρήγορα/ θα ξεχαστή/ του χωρισμού/ το κλάμμα” (“s'oblidarà/ més prompte/ el plor/ de la separació”), que apareixen com imatges generals, fins a la vinculació clara del jo en les adversatives:

όμως δεν με γελούν
γιατί τα
χειλία
μου
τα ξέσκισ' άσπλαχνα
η
εκδίκησις

però no m'enganyen
perquè
els meus
llavis
els esquinçà sense pietat
la
venjança

I l'aparició d'Eurídice que resta en les seves entranyes, i que s'identifica ella mateixa amb el celador del “secret de l'oblit”:

είναι
το δέντρο
που
στις
δροσερές
παλάμες του
κρατά
το αιώνιο
μυστικό
της
λήθης⁷⁵¹

és
l'arbre
que
sosté
en els seus
frescos
palmells
l'etern
secret
de l'oblit

Eurídice sembla ser, doncs, en aquest poema la causant dels patiments del jo i alhora l'arbre de la vida amb el gran secret de l'oblit. El món surrealista d'Engonópulos sosté totes les contradiccions: Eurídice és entre la pèrdua i l'oblit, una presència que arriba amb les veus, el somni i la música, entre la vida i la mort, mitjancera del coneixement. En ella vida i poesia es reuneixen de la forma més tràgica.

Els poemes dedicats a Polixena i a Eleonora, contràriament als d'Eurídice, no pressuposen en el lector un coneixement del seu mite ni de les seves elaboracions literàries. Totes dues conformen la imatge més clara de la dona com a mirall idealitzat del poeta. Sempre evocada i alhora inabastable, ella esdevé la font de la veu i de la imatge en què el poeta pot reconèixer l'objecte del seu amor i del seu patir.

Polixena apareix a “Maria Nocturna”, de *No parleu al conductor*, quan en la missiva del personatge imaginari de Guglielmo Tsitzis apareix el jo poètic identificat alhora a Polixena i a un gramòfon. No se'n parla en la resta del poema; només aquesta escena final el relaciona tot amb ella: la dona i el poeta, l'endemà de la seva mort, s'identifiquen a aquest objecte tòpic del surrealisme com a imatge de la veu de l'altre. Però “Polixena” ja havia aparegut abans; és el títol del poema en què el mateix nom també apareix enigmàticament al final:

⁷⁵¹ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 180-189.

Βρυκόλακες αλαλάζοντες και σιδηροπαγείς αύραι μου έφερνα χτέσ, περί το μεσονύκτιον, μεσουρανούντος του ηλίου της δικαιοσύνης, το μήνυμα του Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσσέτι, του Isidore Ducasse* και του Παναγή του Κουταλιανού. Η πίκρα μου στάθηκε μεγάλη! Μέχρι της στιγμής εκείνης επίστευα εις τα προφητικά οράματα των τορναδόρων, πρόσμενα τους χρησμούς των αλλοφρόνων ιπέων, προσδοκούσα τας μεταφυσικάς επεμβάσεις των αγαλμάτων. Με γαλήνευε η ιδέα του πτώματός μου. Η μόνη μου χαρά ήτανε οι πλόκαμοι των μαλλιών της. Έσκυβα ευλαβικά και φιλούσα την άκρια των δακτύλων της. Παιδί ακόμα, στην δύσιν του ηλίου, έτρεχα ωσάν τρελλός να προφτάσω να κλέψω, πριν νυχτώση, τα λησμονημένα σκιάχτρα μέσ'απ'τα χωράφια. Και όμως την έχασα, μπορώ να πω μέσ' από τα χέρια μου, ωσάν να μην ήταν ποτέσ παρά ένα απατηλόν όραμα, παρά ένα κοινότατο σφυρί. Στη θέση της βρέθηκε μονάχα ένας καθρέπτης. Κι' όταν έσκυπα να δω μέσα σ' αυτόν τον καθρέφτη, δέν είδ' άλλο τίποτεσ παρά μόνο δύο μικρά λιθάρια: το ένα ελέγετο Πολυξένη, και το άλλο, Πολυξένη επίσης.

*comte de Lautréamont⁷⁵²

Vampirs estridents i brises ferroses em dugueren ahir, vora la mitjanit, al zenit del sol de la justícia, el missatge de Dante Gabriel Rosseti, d'Isidore Ducasse* i de Panaguís Kutalianós. Fou gran la meva amargor! Fins en aquell moment creia en les visions profètiques dels torners, glatia pels oracles dels cavallers enfollits, anhelava les intervencions metafísiques de les estàtues. Em calmava la idea del meu cadàver. La meva única joia eren les trenes dels seus cabells. M'ajupia amb devoció i li besava la punta dels dits. Petit encara, a la posta de sol, corria com un boig per arribar a robar, abans no fos de nit, els espantalls oblidats enmig dels camps. I tanmateix, la vaig perdre, puc dir d'entre les meves pròpies mans, com si mai no hagués estat sinó una visió enganyosa, un martell dels més comuns. Al seu lloc només es trobà un mirall. I quan em vaig ajupir per mirar dins d'aquest mirall, no hi vaig veure sinó dos petits codolells: un es deia Polixena, i l'altre, Polixena, també.

*comte de Lautréamont

Aquí en lloc de dur-se a terme la identificació del poeta amb la figura femenina a través d'una veu desconeguda, és a través de dos objectes: el mirall que troba en el lloc de la dona perduda i els “dos petits codolells” que troba en el lloc de la seva pròpia imatge quan mira dins del mirall i que es diuen tots dos “Polixena”. Hi ha una mediatització de la relació amb la dona: ella no apareix com a tal, sinó el seu nom com a nom de les pedres, objecte immòbil i impassible, que són, al seu torn, reflex del jo. La repetició del nom crea textualment un efecte humorístic i alhora intensifica el desdoblament del jo en el mirall. Tota l'escena remet a símbols lligats a l'amor en la tradició literària, al mite de Narcís i a les seves versions i recreacions, i especialment al *Roman de la Rose*. Quan el protagonista entra en el jardí, troba al costat d'una font una inscripció que li recorda que aquell és el lloc on va morir Narcís. Lorris esmenta el mite de Narcís segons la versió d'Ovidi, i, dins de la font, on es reflecteix perfectament la seva imatge, troba justament dues pedres de cristall, en què es pot veure reflectit tot el jardí, i un ram de roses. El lloc dels dos cristalls, el seu poder encantador i absorbent cap a l'amor i la mort, com en el mite de Narcís, és ocupat en Engonópulos per la doble enunciació del nom de l'heroïna també lligada a l'amor i la mort.

⁷⁵² op. cit., p. 29-30.

El poema d'Engonópulos no deixa clar si Polixena és també la figura femenina que apareix unes línies més amunt, a través del pronom “της” lligat a les trenes i a la punta dels dits, per besar els quals el poeta executa el gest devot d'ajupir-se. Aquella ha estat perduda; Polixena és retrobada com a reflex del jo.

Si Polixena s'identifica directament amb el poeta, Eleonora ho fa amb el seu art, desplegant-se en quatre poemes com una figura eròtica i desitjada. El nom d'Eleonora apareix a “Tel-Aviv”, a “Eleonora”, a “Χαίρε(σ)τε” (“Alegreu-vos” o “Salut”, si ho pronunciem sense la “s”) i a “Eleonora II”, els dos primers de *No parleu al conductor* i els dos darrers d'*El retorn dels ocells*. La cohesió entre elles ha fet dir a I. Giatromanolakis que mentre la dona d' “*Alts Fornes* és arquetípica, en Engonópulos, “quan descriu o dóna nom a una dona roman la sensació de la forma concreta” com en “els poemes “Eleonora”, “Tel-Aviv” i “Eleonora II””⁷⁵³. La repetició del nom i la implicació del jo poètic en els quatre poemes (Giatromanolakis oblida “Χαίρε(σ)τε”) reafirma aquesta observació, més encara quan apareixen en reculls distants en el temps i amb canvis en l'evolució de la poètica.

L'Eleonora de “Tel-Aviv” i d'“Eleonora” conforma la imatge de la “noia musical metafísica” tal com apareix en els reculls d'abans de la guerra, amb els jocs espacials i les referències a la música i a la poesia. A “Tel-Aviv”, “Eleonora/ la noia daurada” (“η χρυσή κόρη”) és doblement un mirall del poeta: per l'aparició dels mateixos objectes que el configuren a ell a “El vaixell del bosc”, l'arpa i la pastilla de sabó verd, i pel fet de tocar precisament aquesta arpa, metàfora de la creació poètica i de l'aparició de la veu. Eleonora toca l'arpa, doncs, estranyament, d'aquest instrument no en surt cap so. En una nova distorsió espacial, la música és en els seus ulls i en els seus cabells. La música se situa, doncs, en el cos de la noia, mentre que de l'arpa en surten objectes: l'ocell, la pastilla de sabó verd i una planxa, associada, a través de la veu d'un altre, els Ziguiotes, a l'amor:

κι' ένα
σίδερο
του σιδερώματος
–από τα κοινότατα–
αυτά ακριβώς
που οι ζυγιώται
ονομάζουν
εν ώρα καταγίδος
Ars Amantis

i una

⁷⁵³ GIATROMANOLAKIS, G., *Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn*, op. cit., p. 55.

planxa
de planxar
—de les més comunes—
precisament d'aquelles
que els Ziguïotes
anomenen
en plena tempesta
*Ars Amantis*⁷⁵⁴

L'insòlit i el meravellós que embolcallen aquí la figura d'Eleonora i la seva forma de creació, mirall de la d'Engonópulos, com un mag que fa sortir objectes inesperats, es constitueix en declaració de principis. El títol “Tel-Aviv” és sorprenent. El nom d'aquesta ciutat que el 1938, quan es publicà *No parleu al conductor*, estava sota protectorat britànic i era de població majoritàriament àrab, però també jueva i cristiana ortodoxa, aporta al poema una referència a Orient, sempre car a Engonópulos. A més, inclou un calembur: es pot llegir com un homòfon de “Tel à vivre” o de “Telle à vivre”⁷⁵⁵, una invocació a viure tal com en el poema o tal com la dona que hi apareix. A l'últim vers, tal com assenyala Giatromanolakis, trobem un sintagma en llatí que remet a l'*Ars Amandi* d'Ovidi.⁷⁵⁶ És interessant remarcar com Engonópulos, transformant aquest títol en “*Ars Amantis*”, fa el pas de “l'art de l'amor” en general a “l'art de l'amant”, en singular. L'art de l'amant, individualitzat, s'identifica així als objectes de la creació de l'arpa d'Eleonora, és a dir, a través del seu sistema de nines russes, a la creació mateixa i a la dona.

El poema “Eleonora” continua la poètica del meravellós de “Tel-Aviv”. Precedit del lema més aviat inquietant “For hands she haath non, nor eyes, nor feet, nor golden treasure of hair”⁷⁵⁷, constitueix una descripció del cos de la dona comparant-lo en una primera part a les imatges que li suggereix la vista frontal i en una segona, a les que li suggereix la vista del darrera. Engonópulos explica a les notes als poemes com un amic seu li va fer notar la similitud del seu poema amb “un poema semblant d'A. Breton”, sense especificar de quin poema es tracta. Siaflekis⁷⁵⁸, d'altra banda, compara aquest poema amb un fragment d'*Arcane 17*, en què Breton construeix un retrat de la dona a partir de l'enumeració de parts dels seu cos i de la comparació amb les imatges que suggereixen.

⁷⁵⁴ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 21-22.

⁷⁵⁵ Cf. VALAORITIS, N., “L'absurd i el lògic...”, op. cit., p. 148.

⁷⁵⁶ GIATROMANOLAKIS, G., “Introducció”, a KOUMPÍS, op. cit.

⁷⁵⁷ Salteri Cacouros observa com el poema d'Engonópulos constitueix el model positiu d'aquests versos reproduïts a l'inici del poema i que ofereixen el retrat negatiu d'una dona. SALTERI CACOUROS, V., *Typologie et thématique de la métaphore dans l'oeuvre poétique de N. Engonopoulos: Présence, genèse et mort de la métaphore en être*, Thèse de Doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 1994, p. 343.

⁷⁵⁸ SIAFLEKIS, Z., *De la nit dels llamps al poema esdeveniment. Lectura comparada de surrealistes grecs i francesos*, op. cit., p. 79.

Hi ha el mateix meravellament. A les mateixes notes, Engonópulos vol posar-lo en relació, en canvi, amb un poema de Sourís i, amb certa ironia, amb pintors clàssics:

Με επηρέασε και η μνήμη των πινάκων των Γκόγια, Γουσταύου Κουρμπέ, και άλλων, που εξωγράφιζαν την καλή τους, στην ίδια πάντα στάση, άλλοτε ντυμένη, άλλοτε γυμνή, άλλοτε την εμπροσθία της όψη, άλλοτε την οπισθία, κλπ.⁷⁵⁹

Em va influenciar també el record dels quadres de Goya, de Goustaue Courbet, i d'altres, que pintaven la seva estimada, sempre en la mateixa postura, de vegades vestida, de vegades nua, de vegades la seva vista frontal, de vegades la del darrere, etc.

Aquest comentari és altament significatiu. En primer lloc, perquè la poètica d'Engonópulos ve d'un pensament pictòric, sobretot pel pensament de l'espai, en què els objectes –que en la poesia poden equivaldre a idees abstractes o fins i tot frases i comparacions i associacions– es col·loquen a sobre o a sota com en una composició o les unes dins de les altres. I en segon lloc, perquè subratlla com el poeta, com el pintor, es delecta en la creació i recreació d'aquest cos de “l'estimada”, tot descobrint, indiscutiblement, la seva nuesa i les emocions que hi van associades.

En la seva enumeració, d'altra banda, hi ha inevitablement la repetició continuada del pronom “της”, que arriba a conjugar-se també amb un “μου” (“a mi”, “meu”), en dos moments essencials, quan parla del seu art:

τα δυο της στήθη είναι
σαν τη ζωγραφική μου

els seus dos pits són
com la meua pintura

I quan parla dels “desigs”, en un contrast que afegeix força a la imatge:

οι ώμοι της
είναι
το σφυρί
των πόθων
μου⁷⁶⁰

les seves espatlles
són
el martell

⁷⁵⁹ ENGONÓPULOS, N., *Poemes*, op. cit., p. 339.

⁷⁶⁰ op. cit., p. 42 i 43.

dels meus
desigs

Aquestes dues Eleonores semblen construïdes com una obra plàstica, una escultura o una pintura amb objectes superposats. Com l'“explosante fixe”, alhora en repòs i en moviment, que defineix la “beauté convulsive” de Breton, Eleonora evoca una figura estàtica per la qual es passeja el desig del poeta i alhora en moviment, amb elements com la música que sona dins de la “noia daurada” o aquest “σφυρί” (“martell”) de les espatlles que descobreix els desigs alhora que està en assonància amb l'arada que “σφυρίζει” (“xiula”), uns versos més avall, “en la seva cintura”.

La numeració del poema “Eleonora II” –tot i que presenta un canvi de grafia en el nom, canviant Ελεωνόρα per Ελεονώρα– invita a llegir-lo com a una revisió del primer, com una Eleonora renovada. En comparació a la primera cal assenyalar un lirisme propi de molts poemes d'*El retorn dels ocells*. Això i els dos últims versos, que exhorten a guardar l'amor en el record, el converteixen en el més clàssic dels poemes dedicats a aquesta figura, sense abandonar ni la nostàlgia metafísica ni l'ambigüitat i la ironia que emanen de la textualitat.

El poema comença amb una clàssica referència al temps, la nit, i l'espai, “els palaus de Dioclecità”, que ens porten a les magnífiques ruïnes de Dalmàcia. Aquests darrers, però, van seguits d'una interrogació, signe d'un diàleg, interior o amb un altre personatge:

η νύχτα λύσσαξε στο παραθύρι
αυτά είναι –που λεν– του Διοκλητιανού τα παλάτια;

la nit s'enfuri a la finestra
aquests són –que diuen– els palaus de Dioclecità?

Per tota resposta es dirigeix a una segona persona, marcada pel pronom “σου” (“teu”, “de tu”), de la qual s'evoca el cos fusionat amb el paisatge:

ακολουθώ τα ίχνη του βλέμματός σου πάνω στη θάλασσα
οι μυστικές χαρές του σώματός σου είναι ξαπλωμένες πάνω στα βράχια στο περιγιάλι
ο ήλιος έζωσε μέσα στα μάτια τα πιο ψηλά του κυπαρίσσια

ressegueixo les petges del teu esguard sobre el mar
les gràcies secretes del teu cos s'han estès sobre les roques de la platja
el sol s'ha cenyit als ulls els seus xiprers més alts

El paisatge, que pren un aire metafísic recomponent l'espai de les ruïnes antigues sobre la platja,

existeix per la mirada i per l'evocació del cos de l'altre. La primera persona del singular del moment en què la figura masculina s'apropa a la dona –a “ressegueixo les petges del teu esguard sobre el mar”– es transforma de seguida en una primera persona del plural, en una exhortació en què el desig s'entrellaça amb la música, el moviment, en què objectes del món industrialitzat –“el cotxe”, les “serres hidràuliques”, a la manera dels futuristes- s'insereixen en el món natural per arribar a la imatge dels “amants”:

ας προχωρήσουμε στις μουσικές των τροπικών
τ'αύλα λόγια πόθου και πίστεως γρηγορούν
Αμαληκίται γρηγορούν
τ'άλογα που καλπάζουν
τ' αμάξι άφισε τώρα το δρόμο και προχωρεί στην καρδιά του δάσους
ταχύτης και αδράνεια
κόρη της Αλασίας ωραιοτική
υπερφίαλοι κι αλαζόνες και βέβηλοι ερασταί
–όμως ερασταί–

adherim-nos a les músiques dels tròpics
els mots eteris del desig i la fe s'afanyen
Amaliquites s'afanyen
els cavalls que galopen
el cotxe ha abandonat el camí i s'endinsa al cor del bosc
velocitat i inèrcia
la noia d'Alasia tan bella
amants arrogants ufanosos i profans
–amants però–

Dues referències ens fan retornar, com “Tel-Aviv”, a Orient: els “Amaliquites”, grup de tribus nòmades del Magreb que van lluitar contra els israelites durant el regnat de Saül i de David; i l'epítet “la noia d'Alasia tan bella” (“κόρη της Αλασίας ωραιοτική”). Alasia és el nom d'una ciutat de Xipre i és també un nom antic, que fa referència a una zona productora de bronze relacionada amb Síria, Ugarit i Egipte i que probablement es localitza a Xipre. La noia d'aquest poema respon a una bellesa oriental i antiga. L'adjectiu que la qualifica, “ωραιοτική”, és un derivat d'ωραίος, “bell”, almenys inusual en grec modern.

La paraula “amants”, d'altra banda, ofereix una interpretació a tot aquest moviment i uneix de nou el “tu” i el “jo” del poema. La seva repetició amb l'adversativa dóna un to col·loquial, de conversa. Segueix un altre paisatge en què el jo torna a convertir-se en “nosaltres”:

εδώ εγκατεστάθηκαν υδραυλικά πριόνια ανάμεσα στο χρώμα το κόκκινο και το πράσινο των πεύκων
εκεί το τέμενος της Σοφίας

πιο πέρα το γεφύρι το κάστρο η σπηλιά
που ζούμε

aquí instal·laren serres hidràuliques entre la terra vermella i el verd dels pins
allà el temple de Sofia
més enllà el pont el castell la cova
on vivim

La descripció del paisatge recupera de les descripcions pictòriques les indicacions espacials “aquí”, “allà”, “més enllà”, l'èmfasi en la combinació de verd i vermell, i l'enumeració d'elements com si fossin motius que s'han de trobar en la composició, com si se seguissin indicacions. I en aquest espai pictòric, o en tot o en l'últim element, “la cova”, és on “vivim”, és a dir, on viuen el jo poètic i el “tu” a qui s'adreça el poema.

En els últims versos la relació entre els dos es transforma en una reflexió de caire més clàssic. Reprenent un tòpic que es troba ja en la poesia grega antiga, el poeta diu a la seva estimada com els seus cossos es prendran, mentre que romandran per sempre les paraules, aquest “t'estimo”, l'expressió del qual no és sinó la mateixa poesia:

τα σώματά μας θα χαθούν θα σβύσουν
από μας θα μείνη μέχρι της συντελείας των αιώνων
αυτό το “σε αγαπώ” που σου ψιθύρισα στις ώρες μας τις πιο κρυφές⁷⁶¹

els nostres cossos es perdran s'esvaniran
de nosaltres romandrà fins a la fi dels segles
aquest “t'estimo” que et vaig xiuxiuejar en les nostres hores més secretes

Eleonora perdura en l'enllaç entre el món i ella, mentre que tant la por a la mort com la necessitat de fer-la poesia es fan explícites.

“Χαίρε(σ)τε” no està dedicat, com els tres precedents, exclusivament a una figura femenina concreta. El títol pot significar “Salut”, com una salutació, si ho llegim sense la sigma que hi ha entre parèntesis, o “Alegreu-vos”, si ho llegim amb la sigma. La presència explícita d'Eleonora es redueix a un vers (“sempre Eleonora sempre”) i s'incorpora al desenvolupament d'un poema que gira al voltant de la figura del poeta i de les seves recerques, al llarg de les quals s'identifiquen, entre d'altres, les “dones estimades” i els “paisatges enigmàtics”. Hi apareixen parts del cos clarament erotitzades com “els ulls negres curulls/ de roses/ grogues/ amb tot/ el temor/ pregon/ de la/ primavera” o “els peus/ blancs/ llavis devots de l'embriaguesa/ amb flors/ silvestres”. Entre tot

⁷⁶¹ op. cit., p. 220-221.

això, el poeta evoca una recerca per “tota la terra”, fins a l'estrofa en què apareix Eleonora:

μαύροι πρωτογέννητοι
λοφία
λόφοι
πάντα η Ελεονόρα πάντα
–αρκούσε το περίστροφο στων κροτάφων τα ερωτηματικά–
δείχτε μας την
καρδιά
σας
το πνεύμα σας
και θα σας πουμε

negres primogènits
crineres
carenes
sempre Eleonora sempre
–bastava el revòlver als interrogants de les temples–
mostreu-nos
el vostre
cor
el vostre esperit
i us direm

L'estrofa es forma per associacions d'imatge i fonètiques –“λοφία/ λόφοι” (“crineres/ carenes”).– entre les quals el vers “πάντα η Ελεονόρα πάντα” (“sempre Eleonora sempre”) apareix de sobte. En aquest poema, en què manca la presència física tan palpable al blasó que conforma l’*“Eleonora”* de *No parlev al conductor*, la font de les imatges ja no és la seva presència, sinó justament la seva absència. Evocar el seu nom és evocar tot el que ja és Eleonora: la poesia que s'ha de viure, com una creació inesgotable, la dona identificada a tots els elements de l'univers, la dona estimada que restarà en les paraules.

Després d'aquesta estrofa hi ha una sèrie d'exhortacions: als poetes a gesticular, a buscar, a llegir “en els núvols els [seus] neguits”. Fins a l'estrofa final, en què apareix la revelació:

σταθήτε:
γυρνώντας μέσ' στα χωράφια
απόγεμα
–υπό βροχίν–
βρήκαμε
τις περιπέτειες της νοσταλγίας⁷⁶²

espereu:
voltant enmig dels camps

⁷⁶² op. cit., p. 194-197.

a la tarda
–sota la pluja–
trobarem
les aventures de la nostàlgia

Aquestes “aventures de la nostàlgia” són també les de la dona. L'enyorada aquí Eleonora, la dona esperada, la dona imatge del meravellós, la que apareix en una epifania i es perd en una imatge dins d'una altra imatge.

3.4. Conclusions

La dona del surrealisme és la que trasbalsa i ve a donar notícies al poeta. És la dona esperada amb emoció, tant si és imaginada com a súcube, Ondine, o una dona real. Aquesta mateixa emoció és evident tant en la imatge de la dona en Embirikos com en Engonópulos, al moment de la seva epifania i en tota la seva construcció.

En els relats d'encontres en el surrealisme es volia arribar a llançar un pont entre la poesia i la vida. Fins a quin punt, però, la dona de l'encontre real és la mateixa que la del relat de l'encontre? La dona n'és protagonista perquè, igual que l'amor i igual que la poesia, trasbalsa el jo i posa en evidència alguna cosa que abans no sabia. En el relat del seu encontre es pretén renovar aquest trasbals, però la dona real, a través de les paraules, esdevé indefugiblement un personatge, una construcció de les paraules. Aquesta dona està totalment lligada a l'escriptura: tant a la del seu relat com a la que es revela profètica a posteriori. Més enllà dels encontres amb “dones reals”, el que els defineix és l'atzar que fa aparèixer la dona i el trasbals que suposa per al poeta, –que constitueix una manifestació del propi desig.

En Engonópulos i en Embirikos s'escenifiquen aquests encontres com una recerca de coneixement; un coneixement de l'Altre, del món i del jo. El poeta en la vida real està a l'espera de l'encontre amb la dona. I en la poesia, també. La dona sembla sorgir directament de les paraules i de les associacions, de les visions i dels records.

En els encontres engonopulians, la dona que arriba ho fa sota formes pròpies del meravellós, idealitzades per la llengua poètica, de vegades inquietants, que conformen la imatge d'una dona

absent, instigadora del desig del poeta, una dona pintada que es passeja per paisatges metafísics o apareix en paisatges textualment metafísics, al fons de l'encaix de comparacions i associacions. En Embirikos, la visió porta a una epifania de la dona espermàtica, anunciadora de la bona nova però igualment absent, absorta en la seva fantasia, imatge de les alternances entre l'espera i l'explosió del plaer. Tots dos coincideixen en el meravellament per l'altre i pel seu cos, i en la recerca de la seva veu i el seu desig.

Els mecanismes de construcció de la dona –els pronoms, els noms, i els noms propis– constitueixen també una construcció de l'expectativa que la converteix en l'altre que arriba, que sobta i que dóna al poeta notícies sobre si mateix. L'aparició de la dona només a través del pronom es basa en un pacte amb el lector, que per habitud literària accepta imaginar referents que no han estat anomenats. En la poesia d'Embirikos i d'Engonópulos, que juga contínuament amb l'inesperat, contribueix a reproduir a nivell textual el misteri que envolta la figura femenina. Se n'evoca alhora la presència i l'absència, en tant que el poeta troba alguna cosa seva, però ella no hi és. Aquest procediment permet parlar del cos de la dona sense parlar de la dona o parlar només del que se li associa, sense necessitat de citar-la. En el moment que ella és anomenada, alhora que la presència pren cos, l'apel·lació que rep esdevé una forma de transmetre el meravellament que provoca en el poeta. Es crea d'aquesta manera una determinada mitologia femenina, la de les “παιδίσκες” embiriquianes o la de les “κόρες” i “παρθένες” d'Engonópulos. Són mots que exalcen la feminitat en contrast amb una tradició grega en què les paraules exalten l'ideal masculí, com “παλικάρι”, “λεβέντης”, entre d'altres.

Malgrat que parteixen tots dos de procediments semblants, cal assenyalar, però, la gran diferència entre la figura femenina en un poeta i en l'altre. En Embirikos l'ús del pronom sol alimenta l'expectativa del lector, suggerint la presència de la dona en el tot sense arribar a anomenar-la o utilitzant el pronom com a catàfora anomenant-la després i fent de la seva aparició una epifania. Comença a crear expectatives al lector sobre un personatge que encara no es coneix, que les paraules tot just comencen a construir. En Engonópulos esdevé una forma de crear una aparició sobtada, trencant precisament les expectatives del lector. La dona pot aparèixer en qualsevol context, per més que sigui només a través d'un pronom. Alhora contribueix a cobrir la seva figura d'ambigüitat, per la dels termes mateixos amb què s'associa i pels dubtes i jocs de clímax i anticlímax que s'hi desenvolupen.

A l'hora de donar-li noms, Embirikos desenvolupa una recerca en el desig i també en el de la dona: el de les nenes que arriben a descobrir l'amor i també el més obscur i enigmàtic, com el de l'“emascarada”, que, tot i que ve d'una altra història, és una dona sense història. Engonópulos, al seu torn, amb la creació de la dona entre la vida i la mort i causant d'alts i baixos en el jo poètic, posa en escena la construcció de la imatge de la dona com a reflex del seu propi desig.

En tota la construcció de la seva imatge, en Embirikos les recerques tendeixen al plaer i al “goig”, a l'“αγαλλίασις”, l'exultació captada del sentiment religiós; en Engonópulos el meravellós es mescla alhora amb la ironia i amb els patiments del desig. Embirikos sembla voler fer explotar la plenitud; en Engonópulos l'adoració es diu subtilment, per mitjà d'insinuacions o associacions.

Tots dos coincideixen a oferir una imatge idealitzada i alhora violenta de la dona. Igualment, tant en Embirikos com en Engonópulos, l'encontre arriba al seu punt àlgid quan hi ha la visió o la coincidència amb el més íntim, simbolitzat sovint pel descobriment del sexe de la dona. És omnipresent en Embirikos, però, malgrat que sovint de forma enigmàtica, també ho és en Engonópulos.

Tendeixen tots dos a una persecució del meravellós en la seva figura i a una persecució del més gran trasbals. Aquesta dona idealitzada, violenta o violentada, desitjada i desconeguda, és la imatge ideal, el reflex convertit en objecte d'amor.

L'aventura del “dir”, à l'écoute d'una veu qualificada com a “altra” i portadora d'una llengua sentida també com a “altra”, culmina en el dir la dona, en què es concentren les recerques dels dos poetes.

Quan Embirikos parla de l'“exteriorització”, es tracta sobretot d'exteriorització de la paraula i, a través d'ella, del món interior. El seu discurs sobre Engonópulos sembla suggerir que els personatges de l'obra d'un poeta també s'“exterioritzen”. Podria semblar que això implica una preexistència del contingut abans de sorgir, com si ja existissin abans del gest d'alçar la cortina que suposa escriure, però en realitat ni la llengua ni el contingut ni els personatges a exterioritzar no existeixen si no es posa en procés els mecanismes d'aquesta exteriorització. És a dir, si no es desenvolupa el procés d'escriptura. S'alça la cortina, però el que s'hi veu no és un quadre estàtic sinó una escena “en fervent acció”, amb transformacions que tenen lloc perquè s'escriu.

Aquesta escriptura seria el que els fa “emergir”, el que fa descobrir la llengua estranya de què Engonópulos es declara l'amant, el que fa aparèixer la dona que li porta la paraula o la “παιδίσκη”

entre les paraules embiriquianes. El que fa descobrir, en definitiva, la llengua de l'amor i totes les seves implicacions: el seu lligam amb la llei i el record de tot el que s'oblida però no es perd del tot en Embirikos; el seu lligam amb la veu dels morts i amb l'enyorada dona morta en Engonópulos.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

L'objectif de ce travail a été de poursuivre la démarche d'Embirikos et d'Engonopoulos à partir de l'élan commun du surréalisme dans leur construction d'une poétique de l'amour. Cet objectif est né directement de ce que l'on entend par amour, qui est le fait même de le dire. Rechercher son sens originel équivaut à le créer, à le doter d'une nouvelle signification chaque fois qu'il est dit. La découverte d'une poétique est, donc, la découverte de l'amour.

Les deux auteurs partent du surréalisme et en partagent quelques idées clés. La première est l'ouverture à l'autre, l'attente que l'autre –soit la voix intérieur, soit la rencontre avec la femme–, donne du sens à des questions jusqu'alors inconnues. De cette ouverture naît la création d'une poétique. L'écriture automatique, le mécanisme fondateur du surréalisme, fondée elle-même sur cette ouverture à l'altérité, a le même objectif que la rencontre amoureuse, donner à (re)connaître le désir, dans ce cas dans le langage même.

Ce besoin de découverte se retrouve dans les concepts que les poètes proposent eux-mêmes pour leur écriture. Embirikos parle du « poème évènement » comme possibilité d'écrire le devenir même du poème, (et non pas une description ou idée préconçue). Le processus pour y arriver, avec les moyens que procure le surréalisme, est ce qu'il appelle, en suivant Breton, « εξωτερικεψη » (« extériorisation »).

Son aventure commence avec l'écriture automatique de *Haut fourneau*, où cette méthode est poussée jusqu'aux dernières conséquences, afin de découvrir dans la parole intérieure, entendue comme parole de l'autre, ce devenir constant qui est le devenir de la psyché. Toute son œuvre s'escrime à comprendre les mouvements du psychisme et à y parvenir à travers la parole. L'écriture embiriquienne est un constant flux et reflux entre les objets du monde extérieur et tout ce qui frappe l'intérieur, ces mêmes objets, les hasards et les coïncidences, pour constituer un continent intérieur, où sont explorés les rêves, les visions, les successions et les associations de souvenirs. Il y a une érotisation de l'univers, où tout prend du sens selon les réactions psychiques. En même temps, tous les types d'émotions, du deuil au plaisir, –comme faisant partie de la psyché–, sont recueillies et transformées dans sa poétique. Pour Embirikos, libérer l'amour, l'objectif pour lequel il lutte selon ses propres mots dans l'entretien à Andromachi Skarpalezou, signifie libérer l'âme, la « ψυχή », et cela signifie, à son tour, laisser la voie libre à la voix intérieure. Toute son œuvre renvoie à cette libération, et non seulement quand il proclame l'utopie ou décrit la ville future, mais dans la

récréation des émotions dans l'univers, et surtout dans l'image de l'autre, de la femme.

Engonopoulos part, à son tour, d'une poétique fondée sur l'objet et sur la création d'un espace métaphysique. Dans sa poésie, tout apparaît médiatisé : les émotions se font jour à travers la surprise, l'inattendu, à travers la confrontation avec des espaces impossibles ou à travers l'implication subjective avec laquelle apparaissent les objets. Le désir apparaît ainsi réfléchi en l'autre, un autre qui, néanmoins, se dérobe ou disparaît. L'objet n'est plus qu'un miroir, ou « deux petits cailloux » où se regarder, comme dans le poème « Polyxène ». La révélation chez Engonopoulos porte d'une énigme à une autre, ce qui apparaît comme la seule solution pour que l'existence ne perde pas ni de sens ni de profondeur.

Quelle est, donc, la signification de l'amour ? Pour Embirikos, c'est le chemin de recherche dans le psychisme. Toute la corporalité, si présente et si scandaleuse dans son œuvre, est nouée à la psyché et à la parole, au « dire », à la possibilité d'extérioriser, ce qui n'est pas seulement une proposition poétique, sinon ce qui portera à la vraie révolution. Pour Engonopoulos, c'est la recherche entamée dans les mots révélateurs des hauts et des bas, de la joie et de la tristesse, et surtout du secret qui, en étant indicible, devient salvateur.

Dans la démarche vers sa découverte, surgit, en premier, l'ambiguïté inhérente à l'amour. Embirikos aspire à la plénitude de l'amour, une complétude en même temps physique et psychique, qui devient, néanmoins, ambivalente, par l'excès qu'elle représente et par la présence plus ou moins voilée de la mort. La violence et la mort faisant partie de l'amour, elles sont très présentes dans son opus magnum, *Le Grand Oriental*. La poésie d'Embirikos les transforme en « οίστρο ζωής » « élan de vie », comme dans « Dans la rue des Philhellènes », mais elles ne disparaissent pas. Elles reviennent toujours. Chez Engonopoulos, la « χαρά », la « joie » ardemment désirée, aux « visions fugaces » de laquelle aspirent les recherches dans l'amour et dans la poésie, est en même temps une source de doutes et même objet d'ironie.

Il naît également la constatation que la langue qui dit l'amour et construit l'image merveilleuse de l'autre est elle-même aussi une figure de l'autre. La voix de l'autre porte aussi une langue de l'autre, reflet de toutes les autres voix. Elle porte une déstabilisation du je.

Embirikos explique comment lui-même se sent interpellé par cette langue, qui naît de sa propre histoire personnelle. Cette réapparition de la langue et de la mémoire qu'elle forme et véhicule constitue en même temps un des principaux sujets qui se développent dans *Haut Fourneau*. Dans

les images de ce recueil apparaît à plusieurs reprises le besoin de faire affleurer la parole, sous la forme d'une histoire oubliée qui ne disparaît jamais entièrement. Tout perdure. Engonopoulos, à son tour, se déclare l'amant de cette langue qui se découvre dans ses poèmes et il en ressent aussi les souffrances, comme dans une relation amoureuse.

L'étrangeté qui se dégage de la langue des surréalistes grecs du point de vue formel, de leur « langue mixte », qui a provoqué tant de réactions entre le public et les critiques littéraires, comme une provocation politique et littéraire, est en étroite rapport avec cette altérité de la parole poétique exposée par le poètes eux-mêmes. Pour Embirikos, c'est la langue de l'inconscient, de l'autre qui parle en moi ; pour Engonopoulos, une langue venue directement de la ville métaphysique si recherché, une autre figure de l'autre et objet d'amour.

La femme se fait elle-même porteuse de la parole tandis que sa présence et son corps deviennent l'espace pour son apparition. Embirikos fait allusion à la femme chez Engonopoulos comme une Pythie. Engonopoulos reconnaît dans le sexe de la femme, comme Embirikos, l'espace de la poésie et du salut. Le sexe de la femme, en plus de la valeur subversive qu'a sa seule présence, peut même fonctionner comme une métaphore du « dire », considérée aussi selon une conception surréaliste de la poésie, où le poète ne sait pas tout avant de parler, mais il laisse les mots lui parler. Embirikos lui applique le même adjectif qu'il applique à l'inconscient, « χαίρον », « béant », comme une fleur ou comme une blessure.

La représentation de la femme est très différente chez les deux auteurs. Embirikos y projette le besoin de « visibilité » qui caractérise sa lutte pour la libération de l'amour, il souligne le sentiment de révélation qui arrive du fait de la « voir », de voir ses parties les plus intimes, et surtout dans l'éclat du plaisir physique et psychique, dans l'« αγαλλίασις » (« exultation », avec toutes ses connotations religieuses). Tout prépare cette épiphanie, les mots avec lesquels se construit la femme et l'idéalisent, des pronoms qui l'annoncent jusqu'à la hyper-caractérisation de la femme épique de *Le Grand Oriental*, matérialisation de la femme « multi-composée » qui apparaît dans *Haut fourneau*. Chez Engonopoulos, par contre, il y a une création délibérée du secret. Elle est l'incarnation de l'énigme salvatrice. Avec les pronoms, il porte à terme aussi bien le détail exhaustif de son corps, comme dans le cas d'Eleonora -où chaque partie est identifiée à un objet-, comme l'apparition inquiétante de tout juste quelques parties du corps de la femme. C'est ainsi qu'Engonopoulos joue à montrer comment il construit l'image de la femme et en même temps faire

imaginer qu'elle existe en dehors de la parole pour être évoquée et y faire son apparition.

Chez les deux poètes, elle est une figure de l'absence. Chez Embirikos, en l'imaginant plongée dans son propre plaisir. Chez Engonopoulos, soit parce qu'elle apparaît et disparaît entre les images et les mots, soit parce qu'elle est imaginée avec le trait de la plus grande absence, celui de la mort. Dans la quête de la femme comme objet d'amour il y a une quête du propre désir, de la connaissance de soi. La femme, l'autre, fascine par son caractère inabordable et, donc, la possibilité d'un désir infini.

Qu'en est-il, enfin, du désir de l'autre sur lequel se fonde le propre désir? Embirikos paraît le poursuivre en construisant des personnages désirants, dans ses recherches dans les visions, dans la parole et dans la communication de désirs, comme les « cercles à la surface de tes désirs/dans les cercles de mes propres désirs ». Chez Engonopoulos, cette quête se dirige vers le miroir que représente l'autre, de telle façon qu'il le cherche littéralement dans l'expérience du propre désir comme désir de l'autre. Il apparaît, alors, à travers dans sa quête d'auto-connaissance. Celui-ci est aussi l'objectif de Breton dans sa définition de l'amour, l'« attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de *notre vérité* « dans une âme et dans un corps ». L'espoir de reconnaître son propre désir équivaut inévitablement à essayer de faire apparaître celui de l'autre.

BIBLIOGRAFIA

1. Obres d'Andreas Embirikos

1.1. Llibres

Υψικάμινος (Alts forns) (1935), Agra, Atenes, 1980

Ενδοχώρα (Terra interior) (1945), Agra, Atenes, 2008

Γραπτά ή προσωπική μυθολογία (Escrips o mitologia personal) (1960), Agra, Atenes, 1980

Αργώ ή πλους αεροστάτου (Argo o vol d'aeròstat) (primera edició completa 1980) Ύpsilon, Atenes, 1990

Ο Δρόμος (El camí), Tram, Tossalònica, 1974

Οκτάνα (Oktana) (1980), Ίkaros, Atenes, 2000

Αι Γεναί πάσαι ή Η σήμερον ως αυριον και ως χθες (Totes les generacions o L'avui com a demà i com a ahir), a cura de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 1984

Ο Μέγας Ανατολικός (El Gran Oriental), 8 vols., edició i epíleg als volums I i VIII de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 1990-1992

Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία (U.R.S.S. Rússia), edició i nota de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 1995

Ζεμφύρα ή το μυστικόν της Πασιφάης (Zemfyra o el secret de Pasífae), edició i epíleg de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 1998

«Νικολάος Εγγονόπουλος, ή το θαύμα του Ελμπασσάν και του Βοσπόρου» και «Διάλεξη για τον Νίκο Εγγονόπουλο» (“Nikólaos Engonópulos o el miracle d'Elbassan i del Bòsfor” i “Conferència sobre Nikos Engonópulos”), edició i epíleg de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 1999

Ταξίδι στη Ρωσσία. Ημερολόγιο και φωτογραφίες. Δεκέμβριος 1962 (Viatge a Rússia. Dietari i fotografies. Desembre 1962), edició i epíleg de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2001

Μία περίπτωση ιδεοψυχαναγκαστικής νευρώσεως με πρόωρες εκσπερματώσεις και άλλα ψυχαναλυτικά κείμενα (Un cas de neurosi obsessiva amb ejaculacions precoces” i altres textos psicoanalítics), ed. a cura de G. Κούριας, epíleg de Th. Tzavaras, traduccions del francès d'A. Sideri, Agra, Atenes, 2001

Γράμματα στον πατέρα, τον αδελφό του Μαράκη και την μητέρα [1921-1935] (Cartes al pare, al seu germà Marakis i a la mare [1921-1935]), introducció i edició de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2009

Περί σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935 (Sobre surrealisme. La conferència de 1935), introducció i edició de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2009

Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων (Els amulets de l'amor i de les armes), introducció i edició de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2013

1934. Προϊστορία ή Καταγωγή (1934. Prehistòria o Origen), introducció i edició de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2014

1.2. Antologies

Ο Μέγας Ανατολικός. Ανθολόγιον (El Gran Oriental. Antologia), a cura de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2011

1.3. En revistes (selecció)

“Άνδρος-Υδρούσα” (“Andros-Ydrousa”), a cura de G. Giatromanolakis, *Chartis*, 17/18, 1985, p. 663-667

“Άρμαλα ή εισαγωγή σε μια πόλι” (“Àrmala o introducció a una ciutat”), *Chartis*, 17/18, 1985, p. 531-544, KALOKYRIS, D., “Άρμαλα ή ο δρόμος για την πόλι” (“Àrmala o el camí cap a la ciutat”), *Chartis*, 17/18, 1985, p. 560-562

“Λεωνίδας Εμπειρίκος” (“Leonidas Embirikos”), entrada de la *Προσωπική Εγκυκλοπαίδεια (Enciclopèdia personal)*, a cura de D. Polemis, Pétalon, 5, 1990, p. 3-76

“Η άσπρη φάλαινα” (“La balena blanca”), a cura d'A. Pagoulatos, *Syntéleia*, 2-3, 1991, p. 34-46

“Ένα ανέκδοτο ποίημα του Ανδρέα Εμπειρικού για τον πόλεμο του ‘40” (“Un poema inèdit d'Andreas Embirikos sobre la guerra de 1940”), a cura de G. Giatromanolakis, *O politis*, 57, 1998, p. 4-5

“Σκηνές μελλοντικών γεγονότων, ή Ο θρίαμβος του ιστορικού μας υλισμού: μια λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Ανδρέα Εμπειρικού” (“Escenes d'esdeveniments futurs, o El triomf del nostre materialisme històric: una composició poètica latent d'Andreas Embirikos”) i “Τώρα” (“Ara”), a cura de G. Giatromanolakis, *O politis*, 58, 1998, p. 39-43

“Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων” (“Our dominions beyond the seas o La vivència dels versos”), a cura de G. Giatromanolakis, *O politis*, 59, 1998, p. 32-36.

“Ηβη” (“Joventut”) (1926), “Ποιήματα ενός ερωτευμένου” (“Poemes d'un enamorat”) (1945), 6 fragments de “Το λεξικό του προσωπικού του σύμπαντος” (“El diccionari del seu univers personal”), i fragment de “Τα τεκταινόμενα” (“Els esdeveniments”), a cura de G. Giatromanolakis, *Prósopa 21 aionas*, 64, *Ta Nea* 27-5-2000

“Ένα “παράδοξο” ποίημα του Ανδρέα Εμπειρικού” (“Un poema “paradoxal” d'Andreas Embirikos”), a cura de G. Giatromanolakis, *To Vima*, 3-12-2001

“Δύο ανέκδοτα κείμενα και ένα ποίημα” (“Dos textos inèdits i un poema”), a cura de G. Giatromanolakis, *Antí*, 731, 2001, p. 16-19

“Δέλεαρ” (“Esquer”), [Sense títol], “Ο Ανδρέας Μπρετόν ή Ο αστερόεις ουρανός” (“André Breton o El cel estrellat”) “Ανδρών επιφανών πάσα γή τάφος” (“D'hommes il·lustres tota terra és tomba”), *Délear*, 2n període, núm. 3, 2001, p. 7

“Άίγες μέρες προ των εκλογών της 17ης Νοεμβρίου 1974” (“Pocs dies abans de les eleccions del 17 de novembre de 1974”), a cura d'A. Matthaίου i de P. Polemi, *Archeiotáxio* 3, 2001, p. 109-113

“Όροι υπερ ψηφίσεως της ΕΔΑ” (“Termes per la votació de l'EDA”), *Archeiotáxio*, 4, 2002, p.145-146

“Αποσπάσματα από γράμματα στην Βιβίκα” (“Fragments de cartes a Vívika”), a cura de G. Giatromanolakis, *Outopia*, 49, 2002, p. 39-44

“Ουρμαχάλ” (“Ourmachal”), *Outopia*, 49, 2002, portada

“Οι ορίζοντες” (“Els horitzons”), a cura de G. Giatromanolakis, *Néa Syntéleia*, 1-2, 2004, p. 17

“Μια λανθάνουσα παράγραφος της *Οκτάνας*” (“Un paràgraf desconegut d'*Oktana*”), *Délear* 7, 2006, p. 5-7

“Τηλεγράφημα” (“Telegrama”) i “Σχέδια Επιστολής” (“Projectes de carta”), *Délear*, 8, 2006, p. 9-12

“Μια ανέκδοτη εκδοχή του καταλόγου των “Μπεάτων” και μια ανέκδοτη εκδοχή του καταλόγου του “Αιγάγρου”” (“Una versió inèdita del catàleg dels “Beats” i una versió inèdita del catàleg del “Boc”), a cura de L. Embirikos, *Nea Syntéleia*, 5-6-7, 2006, p. 78-87

““Η έξοδος” 17-3-1940” (““L'èxode” 17-3-1940), a cura de N. Sigalas, *Nea Syntéleia*, 11, 2012-2013, p. 10-17

“Τολστόη Λέων (1818-1910)” (“Tolstoi, Leon (1818-1910), a cura d'A. Prosiánkova, *Odós Panós*, 164, 2014, p. 3-11

1.4. En altres publicacions

“Κρωγή” (“Crit”), “Παραλειπόμενα του αρχικού χειρογράφου της διάλεξης” (“Fragments omesos del manuscrit original de la conferència”), “Ημιτελές σχέδιο επιστολής στον Μπρετόν” (“Projecte de carta inacabat a Breton”), “Le surréalisme et la révolution”, “Σχέδιο επιστολής του Εμπειρικού στη Μαρία Βοναπάρτη” (“Projecte de carta d'Embirikos a Maria Bonaparte”), “Σχέδιο επιστολής Εμπειρικού προς Κορυζή” (“Projecte de carta d'Embirikos a Koryzís”), edició de N. Sigalas a SIGALAS, N., *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας (Andreas Embirikos i la història del surrealisme grec i davant l'implacable principi de realitat)*, Agra, Atenes, 2012, p. 203-205, p. 317-328 i p. 337-338

Fragments de l'entrada “Όμηρος” (“Homer”) de l'*Enciclopèdia personal*, a cura de L. Embirikos, a *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού (L'Andros d'Andreas Embirikos)*, Agra, Atenes, 2004, p. 43-44

“Τρία ανέκδοτα γαλλικά ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρικού της περιόδου 1938-1941 σχετικά με τη Μάτση Χατζηλαζάρου” (“Tres poemes inèdits en francès d'Andreas Embirikos del període 1938-1941 en relació amb Matsi Chatzilazarou”), a CHATZILAZAROU, M., *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου (Cartes des de Paris a Andreas Embirikos (1946-1947) i altres poemes i proses inèdits del mateix període)*, introducció i edició de Ch. Daniil, Agra, Atenes, 2013

“Από το ημερολόγιον του 1943” (“Del diari de 1943”), a EMBIRIKOS, A., *Ο Μέγας Ανατολικός. Ανθολόγιον (El Gran*

Oriental. Antologia), a cura de G. Giatromanolakis, Agra, Atenes, 2011

1.5. Obra com a traductor

P. Picasso, *Ta téssera koritsákia* (traducció de l'obra teatral *Les quatre petites-filles*), Agra, Atenes, 2001.

1.6. Entrevistes, gravacions i transcripcions (selecció)

Enregistrament per A. Embirikos de la conversa Elitis-Embirikos (1960), presentat al documental “Ανδρέας Εμπειρικός”. Sèrie “Epochés kai syngrafeís” de T. Psarrás, ERT, 2002-2003

“Ο κ. Εμπειρικός εξηγεί τον σουρρεαλισμόν του” (“El Sr. Embirikos explica el seu surrealisme), entrevista a G. Roussos (12-10-1938), reeditat a TRIVIZÁS, S., *To Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο (L'escàndol surrealista)*, Kastaniotis, Atenes, 1996

“Συνέντευξη στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου” (“Entrevista a Andromachi Skarpalezou”), *Iridanós*, 4, 1976, p. 13

“Συζήτηση στη Θεσσαλονίκη” (“Conversa a Tessalònica”), *Chartis*, 17/18, Atenes, 1985, p. 629-640

1.6. Obra fotogràfica

Ο φωτοφράκτης (L'obturador), a cura de G. Stathatos i S. Petsópoulos, Agra, Atenes, 2001

Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού (L'Andros d'Andreas Embirikos), amb textos de L. Embirikos, D. Polemis, G. Stathatos, Agra, Atenes, 2004

1.7. Traduccions d'Embirikos al català

Escrits o mitologia personal, trad. Helena Badell Giralt, Adesiara, 2009

“Poemes de *Terra interior*”, trad. Helena Badell Giralt, *Reduccions*, 104, 2014, p. 68-83

2. Obra de Nikos Engonópulos

2.1. Llibres

Ποιήματα (Poemes), Atenes, 1999 (Inclou els reculls *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν (No parlevu al conductor)*, 1938; *Τα κλειδοκούμβαλα της σιωπής (Els clavicèmbals del silenci)*, 1939; *Μπολιβάρ (Bolívar)*, 1944; *Η επιστροφή των πουλιών (El retorn dels ocells)*, 1946; *Ελευσις (Eleusi)*, 1948; *Ο Ατλαντικός (L'Atlàntic)*, 1954; *Εν ανθρῶ ἑλληνι λόγω (En resplendent paraula grega)*, 1957)

Στην κοιλάδα με τους ροδώνες, με είκοσι ἐγχρόμους πίνακες (A la vall dels rosers, amb vint quadres en color) (1978), Íkaros, Atenes, 1992

Πεζά κείμενα, (Textos en prosa), Ύpsilon/Vivlia, Atenes, 1987

...και σ'αγαπό παράφορα (...i t'estimo amb bogeria), Íkaros, Atenes, 1993

οι αγγελιοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά... Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες, (els àngels del paradís parlen en grec...Entrevistes, comentaris i opinions), a cura de G. Kentrotís, Ύpsilon/Vivlia, Atenes,, 1999

Το μέτρον: ο άνθρωπος. Πέντε ποιήματα και δέκα πίνακες (La mesura: l'home. Cinc poemes i deu quadres) Ύpsilon/Vivlia, Atenes, 2005

2.2. En revistes (poemes no inclosos en altres volums)

“Το νησί με τη δοξασμένη πολιτεία” (L'illa amb la ciutat gloriosa”), *I lexi*, 179, gener-març 2004, p. 3

2.3. Obra com a traductor editada separadament

“Ο Πικάσσο ποιητής” (“Picasso poeta”), *Tetráδιο déftero*, 1945, p. 63-68

“Μία νύχτα” (“Una nit”) de Giorgio de Chirico, *I lexi*, 179, gener-març 2004, p. 4-5

Federico García Lorca, *Η άπιστη σύζυγος ή η μοιχαλίσ (L'esposa infidel o l'adúltera)*, Etaireia Spoudon Neoellinikou politismou kai genikis paideias, Atenes, 2007

2.4. Obra pictòrica

Ελληνικά σπίτια (Cases gregues), amb una introducció del propi Engonópulos, Ethnikó Metsóvio Polytechnio, Atenes, 1972

Σχέδια και χρώματα (Dibuihos i colors), Ύpsilon, Atenes, 1996

Νίκος Εγγονόπουλος, ο Βυζαντινός : Σαράντα μία αβογοτέμπερες, επτά σχέδια, είκοσι ποιήματα και μια σινική μελάνη σε χαρτί (Nikos Engonópulos, el Bizantí: quaranta-una temperes amb ou, set dibuihos, vint poemes i una tinta xinesa sobre paper), a cura d'A. Delivorriás, introducció de N. Zias, Atenes, edició particular, 2001

Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγραφικός του κόσμος. Nikos Engonopoulos. Son univers pictural, catàleg a cura de K. Perpinioti-Agazir, Mouseio Benaki, Atenes, 2007

3. Antologies del surrealisme grec

Δεν άνθησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμου (No floriren en va. Antologia del surrealisme), a cura de Fr. Abazopoulou, Nefeli, Atenes, 1980

Surrealism in Greece. An anthology, edited and translated by Nikos Stabakis, University of Texas press, Austin, 2008

4. Revistes surrealistes citades

La Révolution Surréaliste (núm. 1, desembre de 1924-núm.12, desembre 1929), Jean-Michel Place, París, 1975

Le Surréalisme au service de la révolution. (Numéros 1 à 6. Juillet 1930 à Mai 1933. Collection complète), Jean-Michel Place, París, 1976

Υπερρεαλισμός Α (Surrealisme I), (1938), Ekdoseis Govostis, Atenes, 1992

5. Altres obres surrealistes i afins al surrealisme

ARAGON, L., *Les yeux d'Elsa*, Collection "P.S.", Seghers, París, 1942

—*Le paysan de Paris*, Gallimard, París, 1988

—*Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie annotée et préfacée par M. Dachy, à partir du manuscrit original inédit de 1923, Digraphe, Gallimard, París, 1994

—*Aragon parle avec Dominique Arban*, Séghers, París, 1968

BRETON, A., *Oeuvres Complètes*, a cura de M. Bonnet, 3 vol. La Pléiade, Gallimard, París, 1988-1999

—*Entretiens*, Gallimard, París, 1969

—*Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, París, 1972

—*Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, París, 1965

—*Signe ascendant*, Gallimard, París, 1968

CHATZILAZAROU, M., *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρίκο (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου (Cartes des de París a Andreas Embirikos (1946-1947) i altres poemes i proses inèdits del mateix període)*, introducció i edició de Ch. Daniil, Agra, Atenes, 2013

DE CHIRICO, G., *Hebdomeros*, Collection Bifur, Editions du Carrefour, París, 1929

DALÍ, S., *El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*, traducció de Joan Vinyoli, Tusquets, Barcelona, 2002

—*L'alliberament dels dits. Obra catalana completa*, presentació i edició de Fèlix Fanés, Quaderns Crema, Barcelona, 1995

ELITIS, O., *Ανοιχτά χαρτιά (Amb les cartes sobre la taula)*, Íkaros, Atenes, 1996

—*Εν λευκώ (En blanc)*, Íkaros, Atenes, 2000

ELUARD, P., *Oeuvres Complètes*, édition établie par M. Dumas et L. Scheler, La Pléiade, Gallimard, París, 1968

KALAS, N., *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής (Textos de poètica i d'estètica)*, a cura d'Al. Argyriou, Pléthron, Atenes, 1982

PÉRET, B., *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, París, 1956

TZARA, T., *Oeuvres Complètes*, vol. I, 1912-1924, Flammarion, París

—“Essai sur la situation de la poésie”, a *Le Surréalisme au service de la révolution*, 4, desembre 1931

6. Altres obres literàries

Αληπασιάς του τουρκοαλβανού Χατζή Σεχρέτη (Alipasiada del turcalbanès Hatzi-Sechreti), a SATHAS, K. N., *Ιστορικοί Διατριβαί, (Estudis històrics)* (1870), Vivliopoleion Noti Karavia, Atenes, 1978

An Anthology of modern greek poetry, edited by Nanos Valaoritis and Thanasis Maskaleris, Talisman House, Publishers, Jersey city, New Jersey, 2003.

Benvingudes la joia i la tristesa. Poemes del romanticisme anglès, traducció de M. Manent, Editorial Alpha, Barcelona, 2011

FOTOPOULOU, L., *Μουσικές σελίδες (Pàgines musicals)*, Υπαλεκτρίον, 1939

FREIGNAU, A., *L'amour vagabond* (1948), Rocher, 1987

KARIOTAKIS, K., *Ποιήματα και πεζά (Poemes i proses)*, a cura de K.G. Savvidis, Estia, Atenes, 2001

KAVAFIS, K., *Poemes*, traduïts i anotats per C. Riba. Pròleg d'A. E. Solà, Barcelona, 1993

—*Poemes*, traduïts i anotats per A. Eudald Solà, Barcelona, Curial, 1988

KONTOGLOU, F., *Η Πονεμένη Ρωμιοσύνη (L'adolorida Grecitat)*, Astir, Atenes, 1963

LAUTRÉAMONT, *Chants de Maldoror*, dins de LAUTREAMONT, GERMAIN NOUVEAU, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1970

Modern Greek Poetry from Cavafis to Elitis, traducció, introducció i notes de K. Friar, Simon and Schuster, Nova York, 1973

de MUSSET, A. *Premières Poésies. Poésies Nouvelles*, preface de Patrick Berthier, Gallimard, París, 1976

OVIDI NASÓ, *Les Metamorfosis*, text revisat i traducció d'A. Ma Trepal i A. Ma de Saavedra, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1929

RAGAVÍS, AL., *Διάφορα ποιήματα (Poemes diversos)*, Atenes, 1837

RIMBAUD, A., *Une saison en enfer*, dins de *Poésies*, Booking International, París, 1993

STENDHAL, *De l'Amour*, a cura de V. Del Litto, Gallimard, París, 1980

THEOTOKÁS, G., *Ελεύθερο πνεύμα (Esperit lliure)*, Ermís, Atenes, 1979

PAPADIAMANTIS, A., *Διηγήματα (Narracions)*, Ídryma Kosta kai Elenis Ourani, Atenes, 2001

SOLOMÓS, D., *Άπαντα (Obres completes)*, a cura de L. Politis, Íkaros, Atenes, 1998-1999

7. Diccionaris i enciclopèdies citats

BAILLY, A., *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, París, 1963

CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, Klincksieck, 1968

BABINIOTIS, G., *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, (Diccionari de la llengua grega moderna)*, Kentro Lexikologias, Atenes, 2002

KRIARÁS, EMM., *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδους γραμματείας (1100-1669) (Diccionari de la llengua vulgar grega medieval (1100-1669))*, Tessalònica, 1969

ROUDINESCO, E. – PLON, M., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, París, 1997

8. Bibliografia sobre literatura, filosofia, lingüística, filologia, antropologia i psicoanàlisi

8.1. Llibres

ALEXANDRIAN, S., *Les libérateurs de l'amour*, Seuil, París, 1977

—*Le surréalisme et le rêve*, préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, París, 1974

BAJTÍN, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE México, D.F., 1986

- La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1998
- BELLEMIN-NOËL, J., *Psychanalyse et littérature*, Que sais-je, P.U.F., 1995
- BONY, J., *Lire le Romantisme*, Dunod, Paris, 1992
- BÜRGER, P., *The Theory of Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984
- BURKE, E., *Indagación filosófica sobre nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987
- BRAUNSTEIN, N., *La jouissance, un concept lacanien*, Érès, Paris, 2009
- DE PAZ, A., *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, traducción de M. García Lozano, Tecnos, Madrid, 1992
- DEVEREUX, G., *Baubo, la vulve mythique*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011
- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza editorial, Madrid, 1980
- DOOLITTLE, H., *Pour l'amour de Freud*, préface d'Élisabeth Roudinesco, traduit de l'anglais par Nicole Casanova et par Édith Ochs pour la correspondance entre H.D. et Bryher, des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2010
- FREUD, S., *Introducción a la psicoanálisis*, Traducción catalana d'À. Planella, Ed. 62. Barcelona, 1986
- Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1997
- Psicología de las masas y análisis del yo*, trad. de José L. Etcheverry, dins de *Obras completas*, vol. XVIII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1999
- HUBERT, E.-A., *Circonstances de la poésie*, Klincksieck, Paris, 2000
- JAKOBSON, R., *Lingüística i poètica i altres assaigs*, trad. J. Casas, Edicions 62, Barcelona, 1989
- KOJÈVE, A., *Introduction à la lecture de Hegel, Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau*, Gallimard, Paris, 2005
- KRISTEVA, J., *Histoires d'amour*, Ed. Denoël, Paris, 1983

- LACAN, J., *Le Séminaire-Livre I. Les écrits techniques de Freud*, Seuil, Paris, 1975
 —*Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986
 —*Le séminaire. Livre VIII, Le transfert*, Seuil, Paris, 1991
 —*Écrits*, Seuil, Paris, 1966
- MAINGUENEAU, D., *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, Paris, 2010
- NYGREN, A., *Érôs et agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, Les éditions du Cerf, Paris, 2009
- PERRIER, F., *L'Amour. Séminaire 1970-1971*, Hachette Littératures, Paris, 1998
- PLATÓ, *Diàlegs, vol. VI, El Convit*, traducció d'Eulàlia Presas, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1983
 —*Diàlegs, vol. IX, Fedre*, traducció de Manuel Balasch, Fundació Bernat Metge, Barcelona
- REY-FLAUD, H., *La névrose courtoise*, Navarin Éditeur, Diffusion Seuil, Paris, 1983
- ROUDINESCO, E., *Histoire de la psychanalyse en France, La bataille de cent ans*, Seuil, Paris, 1986
 —*La part obscure de nous-mêmes. Une histoire des pervers*, Albin Michel, Bibliothèque Idées, Paris, 2007
- RHODE, E., *Psyche. La idea del alma y la immortalidad entre los griegos*, trad. W. Roces, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1948
- de ROUGEMONT, D., *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1958
- TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981
- VERNANT, J.-P., *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, Paris, 1989
- WITTELS, F., *Freud. L'homme, la doctrine, l'école*, Alcan, Paris, 1925

8.2. Volums col·lectius

- BADIOU et alii., *De l'Amour*, sous la direction de l'École de la Cause freudienne. Préface par Rose-Paule Vinciguerra, Champs, Flammarion, 1999

8.3. Articles en revistes

JUNYENT, J., “ “Joaia” en la poesia de Carles Riba”, *faig revista literària*, núm. 23-24, 1985

9. Bibliografia sobre el surrealisme

9.1. Llibres

ABASTADO, C., *Introduction au surréalisme*, París, Bordas, 1971

ALEXANDRIAN, S., *Le surréalisme et le rêve*, Seuil, París, 1974

ALQUIÉ, F., *Philosophie du surréalisme*, París, Flammarion, 1995

BENAYOUN, R., *Érotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, París, 1978

BÉHAR, H., *André Breton. Le grand indésirable*, Fayard, 2005

—*Tristan Tzara*, Oxus, París, 2005

BONNET, M., *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*. Librairie José Corti, 1975

CHÉNIEUX-GENDRON, J., *Le surréalisme*, P.U.F., París, 1984

Giorgio de Chirico: la fabrique des rêves, catàleg de l'exposició al Musée d'art moderne de la ville de Paris (13 febrer -24 maig 2009). Commissaire, Jacqueline Munck; textos de P. Picozza, W. Bohn, M. Gale et al., Paris Musées, París, 2009

NADEAU, M., *Histoire du surréalisme*, París, Seuil, 1964

PLOUVIER, P., *Poétique de l'amour chez André Breton*, José Corti, París, 1983

RAYMOND, M., *De Baudelaire au surréalisme*, José Corti, París, 1952

RUBIO, E., *Les philosophies d'André Breton*, Bibliothèque Mélusine, L'Age d'Homme, 2009

STEINMETZ, J.-L., *André Breton et les surprises de l'Amour Fou*, PUF, Paris, 1994

VASILAKOS, N., *Τζιόρτζιο ντε Κίρικο. Ο μέγας μεταφυσικός (Giorgio de Chirico. El gran metafísic)*, Ύpsilon/vivlia, Atenes, 1986

9.2. Articles

BERRANGER, M.-P., “De la confession au discours: l'autorité de la poésie”, dins del volum col·lectiu *André Breton*, a cura de Michel Murat, Cahiers de l'Herne, núm. 72, 1998, p. 179-182

BOROT, M.F., “*André Breton: del psicoanálisis a los Campos Magnéticos*”, *Freudiana*, núm.18, 1996

CAWS, M.-A., “*Regardez-les regarder, Breton-Tzara*”, *Mélusine*, 17, Chassé-Croisé. Tzara-Breton, 1997

—“The verbal of Tzara's imagery. All words are forgotten limitless”, *Cahiers Tristan Tzara*, Tome 1, 2010, p. 366-368

MOUREY, J.-P., “Paysage architectural et paysage métaphysique dans la peinture de de Chirico, Delvaux et Magritte”, dins del volum col·lectiu *Lire le paysage. Lire les paysages. Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Centre Interdisciplinaire d'étude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 130-142

PIANCA, J.-M., “Umour/Hamour”, dins de *Mélusine*, núm. 10, “Amour-Humour”, Ed. L'Âge d'Homme, 1988, p. 75-85

RIFATERRE, M., “La métaphore filée dans la poésie surréaliste” dins de *La production du texte*, Seuil, Paris 1979, p. 217-234

9.3. Volums col·lectius sobre el surrealisme

André Breton, Les Cahiers de L'Herne, sous la direction de C. Tacou. Cahier dirigé par M. Murat, Éditions de L'Herne, Paris, 1998

Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste, sous la direction de F. Hulak, Z'Éditions, Niça, sense data

La Femme Surréaliste. Supplément au *Obliques*, núm. 14-15, 1977, dirigé par R.Borderie assisté par M.Camus

Surrealism and language. Seven Essays. Edited by I. Higgins, Scottish Academic Press, Edimburgh, 1986.

Violence, théorie, surréalisme. Textes réunis par J. Chénieux-Gendron et T. Mathews, Pleine Marge, Lachenal & Ritter, 1994.

Si vous aimez l'amour...Anthologie amoureuse du surréalisme. Suivi du *Lexique succinct de l'érotisme*. Réunie par V. Gille. Préface d'A. Le Brun, Éditions Syllepse, Paris, 2001

10. Bibliografia general sobre Grècia, la llengua i la literatura gregues

10.1. Llibres

ALEXIOU, M., *After Antiquity. Greek Language, Myth and Methaphor*, Cornell University Press, 2002

BEATON, R., *Εισαγωγή στη νεότερη νεοελληνική λογοτεχνία (Introducció a la literatura grega moderna)*, Nefeli, Atenes, 1996

CLOGG, R., *A Concise History of Greece*, C.U.P., Cambridge, 2002

DIMIROULIS, D., *Ο ποιητής ως έθνος. Αισθητική και ιδεολογία στον Γ. Σεφέρη (El poeta com a nació. Estètica i ideologia en I. Seferis)*, Pléthron, Atenes, 1997

MACKRIDGE, P., *Language and national identity in Greece, 1766-1976*, Oxford University Press, Oxford, 2009

POLITIS, L., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (Història de la literatura neogrega)*, Morfotikó Ídryma Ethnikís Trapezis, Atenes, 2002

VITTI, M., *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή (La generació dels trenta. Ideologia i forma)*, Atenes, Ermís, 1977
—*Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (Història de la literatura neogrega)*, Odysseas, Atenes, 1978

- ARGYRIOU, A.I., *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*, (*Història de la literatura grega i la seva recepció els anys d'entreguerres*), Kastaniotis, Atenes, 2001
- ARSENIΟΥ, E., *Νοσταλγοί και Πλαστουργοί. Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, (*Nostàlgics i creadors. Revistes, textos i moviments en la literatura de postguerra*), Typothito, Atenes, 2003
- ΑΤΖΙΝÁ, L., *Η μακρά εισαγωγή της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα (La llarga introducció de la psicoanàlisi a Grècia)*, Exantas/ Tríapsis logos, Atenes, 2204
- DIMADIS, K., *Δικτατορία, Πόλεμος, Πεζογραφία 1936-1944 (Dictadura, Guerra, Prosa 1936-1944)*, Gnosi, Atenes, 1991
- ELEFANTIS, A., *Η επαγγελία της αδύνατης επαναστάσης (La proclamació de la revolució impossible)*, Olkós, Atenes, 1976
- THEMELIS, G., *Η νεώτερη ποίηση μας (La nostra poesia moderna)*, G. Fexis, Atenes, 1963
- KARANTONIS, A., *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση. Β' Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση (Introducció a la poesia moderna. Al voltant de la poesia grega contemporània)*. Papadimas, Atenes, 1978
- NTOUNIÁ, Ch., *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο (Literatura i política. Les revistes de l'Esquerra durant l'època d'entreguerres)*, Kastaniotis, Atenes, 1999
- POLITIS, L., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (Història de la literatura neogrega)*, Morfotikó Ídryma Ethnikís Trapezis, Atenes, 2002
- TZIOVAS, D., *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο (Les transformacions de la consciència nacional i la creació ideològica de l'hel·lenitat a l'època d'entreguerres)* Odysseas, Atenes, 1989
- Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας (Després de l'estètica. Assaigs teòrics i lectures interpretatives de la literatura neogrega)*, Gnosi, Atenes, 1987
- VAGENÁS, N., *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση (Per a una definició de la modernitat en la poesia)*, Stigmí, Atenes, 1984
- Ποίηση και πραγματικότητα (Poesia i realitat)*, Stigmí, Atenes, 1985
- Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη (El poeta i el ballarí. Una anàlisi de*

la poètica i de la poesia de Seferis), Kedros, Atenes, 1979

—*Η ειρωνική γλώσσα (La llengua irònica)*, Stigmí, Atenes, 1994

10.2. Articles

BERNAL, J.M., “La qüestió de la llengua a Grècia i a Catalunya: possibles paral·lelismes”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 1993-1994, p. 401-426

PAPATSONIS, T. “Ο ένδοξός μας βυζαντινισμός” (“El nostre gloriós bizantinisme”), *Nea Estia*, gener-juny 1948, p. 462-468 i 659-665

10.3. Volums col·lectius

Greek Modernism and Beyond. Essays in Honor of Peter Bien, a cura de D. Tziouvas, Rowman & Littlefield, Landham, Maryland, 1997

Iannis Ritsos. Compromís i tradició, a cura d'Ernest Marcos, Helena Badell, Francesco Ardolino, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014

Ψυχανάλυση και Ελλάδα (Psicoanàlisi i Grècia), Etaireia Spoudon Neollinikou Politismou kai Genikis Paideias, Atenes, 1984

11. Bibliografia sobre el surrealisme grec, sobre Embirikos i sobre Engonópulos

11.1. Llibres

ABAZOPOULOU, FR., *Le surréalisme en tant que courant poétique en Grèce*, tesi de doctorat, Université de Paris III, París, 1980.

—*Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας (Nikos Engonópulos. La poesia en el temps de l'estrebada de l'escala sublim)*, Stigmí, Atenes, 1987

AKRITOPOULOS, AL., *Για την ποιητική και τη ρητορική του Ανδρέα Εμπειρικού (Sobre la poètica i la retòrica d'Andreas Embirikos)*, University Studio Press, Tessalònica, 2000.

ANAGNOSTOPOULOU, D., *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού (La poètica de l'amor en l'obra d'Andreas Embirikos)*, Ύpsilon, Atenes, 1999

ANAGNOSTOPOULOU, D. - TZAVARAS, Th., *Ψυχαναλυτικές αναψηλαφήσεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού (Revisions psicoanalitiques en l'obra d'Andreas Embirikos)*, Synapseis, Atenes, 2006

ANDRIKOPOULOU, N., *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου (Sobre les petges de Nikos Engonópulos)*, Potamós, Atenes, 2003

ANTHIS, M., *Οι ελληνικές επιδράσεις στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου (Les influències gregues a l'obra de Nikos Engonópulos)*, Tesi doctoral, Univesitat de Ioannina, 2002

ARGYRIOU, Al., *Νεωτετικοί ποιητές του Μεσοπολέμου. Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία/Γραμματολογία (Els poetes moderns d'entreguerres. La poesia grega. Antologia/Crítica)*, Sokolis, Atenes, 1979

—*Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών (Lectures successives de surrealistes grecs)*, Gnosi, Atenes, 1983

ARSENIΟΥ, E., *Η ρητορική της ουτοπίας. Μελέτες για τη μετάβαση στη νέα πρωτοπορία. Πέντε δοκίμια πάνω στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού (La retòrica de la utopia. Estudis sobre la transició a la nova avantguarda. Cinc assaigs sobre l'obra d'Andreas Embirikos)*, Ύpsilon/vivlia, Atenes, 2009

ASLANIDIS, E.G., *Ανδρέας Εμπειρικός και η χαρμολύπη (Andreas Embirikos i la joia-tristesia)*, Kedros, Atenes, 2001

BELEZINIS, D., *Για τον Νίκο Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό (Sobre Nikos Engonópulos i el surrealisme)*, Índiktos, Atenes, 2008

BOUCHARD, J., *Με τον Ανδρέα Εμπειρικό παρά δήμον ονείρων. Δέκα κείμενα (Amb Andreas Embirikos al poble dels somnis. Deu textos)*, Agra, Atenes, 2002

CHRYSANTHOPOULOS, M., *“Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι”. Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης (“Han passat cent anys i un vaixell”. El surrealisme grec i la construcció de la tradició)*, Agra, Atenes, 2012

DEGERMENTZIDIS, S., *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ως φορέας της στάσης του απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλισμό (El mite d'Orfeu en l'obra de Nikos Engonópulos com a portador de la seva postura envers el surrealisme francès)*, tesi doctoral, Universitat de Tossalònica, 2003

FILOKYPROU, E., *Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων (Històries i llegendes del poble dels ciclistes)*, Diavlos, Atenes, 1996

FYLAKTOU, A., *Ο Εμπειρικός συνομιλεί με τον Σικεαλιανό. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού (Embirikos dialoga amb Sikelianós. Contribució en l'estudi de les fonts i de la poètica d'Andreas Embirikos)*, Panepistimiakés Ekdoseis Kyprou, Nicòsia, 2012

GIATROMANOLAKIS, G. *Ανδρέας Εμπειρικός. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου (Andreas Embirikos. El poeta de l'amor i del retorn)*, Kedros, Atenes, 1983

IATRÓPOULOS, DIM., *Μπολιβάρ ο Ελευθερωτής. Μια δοκιμή αφιέρωμα στα 30 χρόνια του Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου (Bolívar; l'Alliberador. Un assaig dedicat als 30 anys del Bolívar de Nikos Engonópulos)*, 1943-1973, Atenes, 1973

IVANOVICI, V., *Υπερρεαλισμός και "υπερρεαλισμοί". Ελλάδα-Ρουμανία-ισπανόφωνες χώρες (Surrealisme i "surrealismes". Grècia-Romania-països hispanòfons)*, Polytypo, Atenes, 1996

KAKNAVATOS, E., *Για τον «Μεγάλο Ανατολικό» (Sobre el "Gran Oriental")*, Agra, Atenes, 1991

KECHAGIOGLOU, G., *«Εις την οδόν των Φιλελλήνων» του Ανδρέα Εμπειρικού ("Al carrer dels Filhel·lens" d'Andreas Embirikos)*, Polýtypo, Atenes, 1984
—*Ανδρέας Εμπειρικός «Αι Λέξεις». Μορφολογία του μύθου (Andreas Embirikos "Les paraules". Morfologia del mite)*, University Studio Press, Tessalònica, 1987

KISKIPA-SÖDERQUIST, M., *La surréalité dans l'oeuvre poétique de Nicos Engonopoulos: affinités avec les surréalisme français*, tesi doctoral, Université de Paris IV-Sorbonne, París, 1999

KOUMPÍS, A., *Πίνακας λέξεων των ποιημάτων του Νίκου Εγγονόπουλου (Quadre de paraules dels poemes de Nikos Engonópulos)*, introducció de G. Giatromanolakis, Panepistimiakés Ekdoseis Kritis, Irakleio, 1999

LOΪZIDI, N., *Ο υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου (El surrealisme en l'art grec. El cas de Nikos Engonópulos)*, Nefeli, Atenes, 1984

MICHAIL, S., *Πλους και κατάπλους του Μεγάλου Ανατολικού, (Travessa i arribada a port del Gran Oriental)*, Agra, Atenes, 2001

- RENTZOU, E., *Littérature malgré elle. Le Surréalisme et la transformation du littéraire*, Pleine Marge, 2010
- SALTERI-CACOUROS, V., *Typologie et thématique de la métaphore dans l'oeuvre poétique de N. Engonopoulos: Présence, genèse et mort de la métaphore en être*, tesi doctoral, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 1994
- SAUNIER, G., *Ανδρέας Εμπειρικός. Μυθολογία και Ποιητική (Andreas Embirikos, Mitologia i Poètica)*, Agra, Atenes, 2001
- SIAFLEKIS, Z., *Από την νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών (De la nit dels llamps al poema esdeveniment. Lectura comparada de surrealistes grecs i francesos)*, Erikkairótita O.E., Atenes, 1989
- SIGALAS, N., *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας (Andreas Embirikos i la història del surrealisme grec o davant l'implacable principi de realitat)*, Agra, Atenes, 2012
- TACHOPOULOU, O., *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου (Primitivisme modernista. Interpretacions del surrealisme en l'obra poètica de Nikos Engonópulos)*, Nefeli, Atenes, 2009
- TRIVIZÁS, S., *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο (L'escàndol surrealista)*, Kastaniotis, Atenes, 1996
- TSAKONAS, D., *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός (El surrealisme grec)*, Kaktos, Atenes, 1988
- VALAORITIS, N., *Ανδρέας Εμπειρικός (Andreas Embirikos)*, Ύpsilon, Atenes, 1989
— *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι (Modernisme, avantguarda i Pali)*, Kastaniotis, Atenes, 1997
— *Για μία θεωρία της γραφής (Per a una teoria de l'escriptura)*, Exantas, Atenes, 1990
— *Για μία θεωρία της γραφής Β' (Per a una teoria de l'escriptura 2)*, Ilektra, Atenes, 2006
- VLACHODIMOS, D., *Διαβάζοντας το παρελθόν στον Εγγονόπουλο (Llegint el passat en Engonópulos)*, Índiktos, Atenes, 2006
- VOUTOURÍS, P., *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού (La coherència del paisatge. Introducció a la poètica d'Andreas Embirikos)*, Kastaniotis, Atenes, 1997

VOURTSIS, I., *Βιβλιογραφία Ανδρέα Εμπειρικού (Bibliografia d'Andreas Embirikos)*, ELIA, Atenes, 1984
— *La poétique surréaliste: versification et figures rhétoriques. Le cas d'Andreas Embiricos et de Nikos Engonopoulos*,
tesi doctoral, Université de la Sorbonne Paris IV, Paris, 1989

ZAMAROU, R., *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη Τόπων και πρόσωπων (El poeta Nikos Engonópulos. Visita a llocs i personatges)*, Kardamitsa, Atenes, 1993

11.2. Volums col·lectius sobre el surrealisme grec, sobre Embirikos i sobre Engonópulos

Ανδρέας Εμπειρικός 2001: άνευ ορίων άνευ όρων (Andreas Embirikos 2001: sense termes sense fronteres), a cura de I. Vourtsis, Ethnikó Kentro Vivliou/ Ypourgeio Politismou, Atenes, 2001

Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Επιλογή κριτικών κειμένων (Introducció a la poesia de Nikos Engonópulos. Tria de textos crítics), a cura de Fr. Abazopoulou, Panepistimiakés Ekdoseis Kritis, Irakleio, 2008

Μνήμη Ανδρέα Εμπειρικού. Εκδηλώσεις στην Άνδρο (10-11.8.1985) για τα δέκα χρόνια από το θάνατό του, (Record d'Andreas Embirikos. Manifestacions a Andros (10-11.8.1985) als deu anys de la seva mort) Ύpsilon, Atenes, 1987

Νίκος Εγγονόπουλος. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του. “Η αγάπη είναι ο μόνος τρόπος”, (Nikos Engonópulos. Cent anys del seu naixement. “L'amor és l'única manera”), a cura de Fr. Abazopoulou, Ethnikó Kentro Vivliou/ Ypourgeio Politismou, Atenes, 2007

Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγράφος και ο ποιητής. Πρακτικά συνεδρίου Παρασκευή 23 & Σάββατο 24 Νοεμβρίου 2007 (Nikos Engonópulos. El pintor i el poeta. Actes de congrés Divendres 23 & Dissabte 24 de novembre de 2007),
Vivliothiki tou Mouseiou Benaki, Atenes, 2010

Νίκος Εγγονόπουλος. Ωραίος σαν Έλληνας (Nikos Engonópulos. Bell com un grec), a cura de G. Giatromanolakis, Ídryma Goulandrí-Chorn, 1996

Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος. Ιστορικές και κοινωνικές ρίζες (Andreas Embirikos i Andros. Arrels històriques i socials), Atenes, 2006

Surréalistes grecs, a cura de Ketty Tsékénis i Nanos Valaoritis, Éd. Centre Georges Pompidou avec le concours de la fondation Basile et Élise Goulandris, Cahiers pour un temps, Paris, 1991

11.3. Dossiers de revistes i publicacions periòdiques gregues dedicats al surrealisme, al surrealisme grec, a Embirikos i a Engonópulos

“Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό-Ελληνικός υπερρεαλισμός” (“Dossier dedicat a Andreas Embirikos-Surrealisme grec”), *Iridanós*, 4, febrer-març 1976

“Αφιέρωμα στον Α. Εμπειρικό” (“Dossier dedicat a “Α. Embirikos”), *To Dentro*, 10, setembre-octubre 1979

Αφιέρωμα “ελληνικός υπερρεαλισμός” (Dossier dedicat al “surrealisme grec”), *Diavazo*, 120, juny 1985

“Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό” (“Dossier dedicat a Andreas Embirikos”), *Chartis*, 17/18, 1985

“Αφιέρωμα στο Νίκο Εγγονόπουλο” (“Dossier dedicat a Nikos Engonópulos”), *Chartis*, 25/26, 1988

“Αφιέρωμα στον Α. Μπρετόν” (“Dossier dedicat a A. Breton”), *Diavazo*, 207, gener 1989

Αφιέρωμα «Υπερρεαλισμός και έρωτας», (Dossier dedicat a “Surrealisme i amor”), *Diavazo*, 335, Maig 1994

“Αφιέρωμα στο Νίκο Εγγονόπουλο” (“Dossier dedicat a Nikos Engonópulos”), *Diavazo*, 381, gener 1998

Αφιέρωμα “Νίκος Εγγονόπουλος, ο ζωγράφος και ο ποιητής”, (Dossier dedicat a “Nikos Engonópulos, el pintor i el poeta”), al suplement *Επτά Ημέρες* del diari *Καθημερινή*, 25-5-1997.

Αφιέρωμα “Ανδρέας Εμπειρικός, Παις εν τη καμίνω” (Dossier dedicat a “Andreas Embirikos. Noi a la xemeneia”), *Prósopa*, 64, 27-5-2000

Αφιέρωμα “Ανδρέας Εμπειρικός” (Especial “Andreas Embirikos”), *Antí*, 731, 9-2-2001

Αφιέρωμα “Στην σκιά μας γενιάς. 30 συγγραφείς μιλούν για την γενιά του ‘30” ((Dossier “A l'ombra d'una generació. 30 escriptors parlen de la generació del 30), *To Dentro*, estiu 2001

Αφιέρωμα “Ανδρέας Εμπειρικός” (Especial “Andreas Embirikos”), *Déleaz*, 3, juny 2001

“Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό” (“Dossier dedicat a Andreas Embirikos”), *Ρόφυρας*, octubre-desembre 2001

Αφιέρωμα “Α. Εμπειρικός (1901-1975)-έννας αιώνας” (Especial “Α. Embirikos (1901-1975) -un segle”), *Omprela*, 5, desembre 2001-febrer 2002

“Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό” (“Dossier dedicat a Andreas Embirikos”), *Outopia*, març-abril 2002

“Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό” (“Dossier dedicat a Andreas Embirikos”), *Nea Estia*, 1744, abril de 2002

Αφιέρωμα “Νίκος Εγγονόπουλος” (Dossier “Νίκος Εγγονόπουλος”), *I Lexi*, 179, gener-març 2004

“Αφιέρωμα στο Νίκο Εγγονόπουλο. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του” (“Dossier dedicat a Nikos Engonópulos. Cent anys del seu naixement”), *Nea Estia*, 1804, octubre 2007

“Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό” (“Dossier dedicat a Andreas Embirikos”), *Odós Panós*, octubre-desembre 2014

11.4. Articles en revistes, actes, volums col·lectius i publicacions periòdiques

ABAZOPOULOU, FR., “Ελληνικός υπερρεαλισμός. Ιστορική θεώρηση. Επεισόδια μιας περιπέτειας” (“Surrealisme grec. Visió històrica. Episodis d'una aventura”), *Iridanós*, 4, febrer-març, 1976, p. 34-50

ANAGNOSTOPOULOU, D., “Η αναζήτηση της ετερότητας του άλλου ως αναγκαία προϋπόθεση διαμορφώσης της ταυτότητας σε γαλλικά και ελληνικά υπερρεαλιστικά κείμενα” (“La recerca de l'alteritat de l'altre com a condició sine qua non per a la formació de la identitat en textos surrealistes francesos i grecs”), a *Πρακτικά του Συνεδρίου «Ταυτότητα και Ετερότητα στη Λογοτεχνία, 18th-20th αι.»*, (*Actes del congrès Identitat i alteritat en la literatura dels segles XVIII-XX*), Domos, Atenes, 2000, p. 287-301

ARAVANTINOÚ, M., “Ανδρέας Εμπειρικός: διάπλους γλώσσας και πολιτισμών” (“Andreas Embirikos: travessa de llengua i cultures”), *Deltio Etairias Spoudon Neoellinikou Politismou kai Genikis Paideias*, 5, 12/1981.

ARGYRIOU, AI., “Οι δυσκολίες ενός υπερρεαλιστή το σκληρό έτος 1935” (“Les dificultats d'un surrealista l'any dur de 1935”), *To Dentro*, 10, setembre-octubre, 1979, p. 161, reeditat a ARGYRIOU, AI., *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων*

υπερρεαλιστών (*Lectures successives de surrealistes grecs*), op. cit., p. 123-132

—“Ο ελληνικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος;” (“El surrealisme grec va ser mutilat?”), *Diavazo*, 120, juny 1985, p. 33-42

ARISTINÓS, G., “Επιθυμία και γλώσσα στο έργο του Α. Εμπειρικού” (“Desig i llengua en l'obra d'A. Embirikos”), *Speira*, 1, estiu 1984

ARSENIΟΥ, E., “Που πάει ο υπερρεαλισμός όταν πεθαίνει; Λογοτεχνική και πολιτική ουτοπία στη μεταπολεμική πρωτοπορία” (“On va el surrealisme quan mor? Utopia literària i política en l'avantguarda de postguerra”), *Planódion*, 26, juny 1999, p. 50-65

AVGERIS, M., “Ο Συρρεαλισμός και η κρίση των μορφών” (“El surrealisme i la crisi de les formes”), *Grámmata* 4, 1944, p. 160-165

BADELL, H., «Εμπειρικός, Καβάφης και η ποίηση των ηδονών» (“Embirikos, Kavafis i la poesia dels plaers”), *Nea Estia*, 1744, abril de 2002, p. 674-684

—“Andréas Embiricos : Le « poème-événement » et les « mécanismes des rêves » dans *Écrits ou Mythologie personnelle*”, *Cahiers Tristan Tzara*, tome I, 2010, p. 309-313

BELEZINIS, A., “Ένας διάλογος με ομοτέχνους και αντιτέχνους. Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην Κοιλιάδα με τους ροδόνες, με είκοσι έγχρωμους πίνακες και ένα σχέδιο*, Ίκαρος, Αθήνα, 1978” (Un diàleg amb homòlegs i no de la seva professió. Nikos Engonópulos, *A la vall dels rosers, amb vint quadres en color i un dibuix*”), *Diavazo*, 21, juny 1979, p.70-72

—“Η “ερμηνεία” του Διονυσίου του εκ Φουρνά ως “ερμηνεύον” κειμένων του Νίκου Εγγονόπουλου” (“La “interpretació” de Dionisios de Furnàs com a “interpretat” de textos de Nikos Engonópulos”), *Chartis*, 25/26, 1985, reeditat a BELEZINIS, D., *Για τον Νίκο Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό (Sobre Nikos Engonópulos i el surrealisme)*, op. cit.

BOUCHARD, J., “Le mythe canadien dans l'oeuvre d'Andréas Embiricos” dins de *Ταυτότητα και Ετερότητα στη Λογοτεχνία, 18^{ος}-20^{ος} αι. (Identitat i alteritat en la literatura, s. XVIII-XX)*, a cura de Z. Siaflekis i P. Polykandrioti, Domos, Atenes, Αθήνα, 2000, p. 105-112

—“La syntaxe érotique d'Andréas Embiricos”, dins de *La littérature grecque de l'après-guerre. Thématique et formes d'écriture. Xiè Colloque International des Néo-hellénistes des Universités Francophones* (maig de 1990), París, Inalco, 1992, p. 83-92

CHRYSANTHÓPOULOS, M., “Μεταφορά και φύση στο ‘Μπολιβάρ’ του Νίκου Εγγονόπουλου” (“Metàfora i natura en el “Bolívar” de Nikos Engonópulos”), περ. *Ο Πολίτης*, 60, Μάιος 1983, σσ. 53-55.

- “Αφηγηματικές συμπτώσεις σε ένα κείμενο του Εμπεϊρικού” (“Coincidències narratives en un text d'Embirikos”), *O politis*, 72, maig-juliol 1986, p. 39-43
- “Φαντασίωση του μυθιστορήματος, μυθιστόρημα των φαντασιώσεων. Ανδρέα Εμπεϊρικού, *Ο Μέγας Ανατολικός*, τόμοι 1-4, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1990-1991” (“Fantasia de la novel·la, novel·la de la fantasia. *El Gran Oriental*, vol. 1-4, Agra, Atenes, 1990-1991”), *Logou Charin*, tardor 1992, p. 93-102.
- DALLAS, G., “Η περιπέτεια του μοντέρνου ποιητικού λόγου” (L'aventura de la paraula poètica moderna”), *Kritiki*, 4/5, 1959, p. 165-173
- “Εμπεϊρικός - Εγγονόπουλος. Η διάσταση μιας ανοιχτής και μιας κλειστής ποιητικής” (“Embirikos – Engonópulos. La dimensió d'una poètica “oberta” i d'una de “tancada”), *I Lexi*, 179, gener-març 2994, p. 24-33
- DANIIL, Ch., “Ο Νικόλαος Εγγονόπουλος, ο Ανδρέας Εμπεϊρικός και η ωραία κόρη ορθή ως στέκονταν εις το παράθυρο του Αναπλιού” (“Nikolaos Engonópulos, Andreas Embirikos i la noia bonica que estava dreta a la finestra de Nàuplia”), *Odós Panós*, 164, octubre-desembre 2014, p. 20-33
- DIALISMÁS, S., “Αδιέξοδα της νεορομαντικής ποίησης του μεσοπολέμου και διαφυγές του υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Νίκου Εγγονόπουλου” (“Culs-de-sac de la poesia neoromàntica del període d'entreguerres i camins de fugida del surrealisme. L'exemple de Nikos Engonópulos”), *Epistimoniki Epetiris tis Filosofikis Scholis tou Panepistimiou Athinon*, Atenes, 1997, p.437-456
- DITSA, M., “Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος και η κριτική” (“El poeta Nikos Engonópulos i la crítica”), *O politis*, 53, desembre 1985, p. 42-43
- EMBIKOS, L., “Η Άνδρος στη βιογραφία και την προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπεϊρικού ή Από το προσωπικό στο οικουμενικό” (“Andros a la biografia i a la mitologia personal d'Andreas Embirikos o Del personal a l'universal”), a *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπεϊρικού (L'Andros d'Andreas Embirikos)*, op. cit., p. 35-63
- “Küh-i Nür. Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”” (“Küh-i Nür. Epíleg als “Esdeveniments””), inèdit
- ENGONOPOULOU, L., “Ποτέ αρκετά!” (“Mai no prou!”), *Chartis*, 25/26, 1988, p.240-241
- FILOKYPROU, E., “Οκτάνα, Σινώπη, Αμοργός: τρεις αόρατοι τόποι “όπου το ρήμα κρουσταλλώθηκε και φέγγει”” (“Oktana, Sinopi, Amorgós: tres llocs invisibles “on el verb cristal·litzà i brilla”), *Elliniká*, vol. 44, núm. 2, 1994, p. 399-422
- FRANTZÍ, A., “Μπολιβάρ: ένα ελληνικό θέατρο σκιών. Δύο προτάσεις και μια ανάγνωση” (“Bolívar: un teatre d'ombres grec”), *O politis*, 72, maig-juliol 1986, p. 44-47

FRÉRIS, G., “Marguerite Yourcenar et la Grèce contemporaine”, *Σύγκριση/Comparaison*, 9, 1998, p. 142-155

GEORGOSÓPOULOS, K., "Μαγνόλια ή περί των πτητικών φυτών" ("Magnòlia o sobre les plantes volàtils"), *I Lexi*, 1, gener 1981, p. 4-7

GIATROMANOLAKIS, G., “Νίκος Εγγονόπουλος, ο Βελισάριος της ελληνικής ποίησης και ζωγραφικής” (“Nikos Engonópulos, el Velissari de la poesia i de la pintura gregues”), *To Víma*, 3-11-1985

—“Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρικό” (“Revelació i renaixement en A. Embirikos”), *Chartis*, 17/18, Atenes, 1985, p. 649-667

—“Ιουλιος Βερν-Ανδρέας Εμπειρικός: Αντικριστοί καθρέφτες” (“Jules Vern-Andreas Embirikos: miralls confrontats”), *O politis*, 18, 1996, p. 46-50

—“Εισαγωγικά για τη γλώσσα του Νίκου Εγγονόπουλου” (“Introducció a la llengua de Nikos Engonópulos”), a ΚΟΥΜΠΪΣ, Α., *Πίνακας λέξεων των ποιημάτων του Νίκου Εγγονόπουλου (Quadre de paraules dels poemes de Nikos Engonópulos)*, op. cit., p. IX-XXXIX

GIOFYLLIS, F., “Ο φουτουρισμός στην Ελλάδα. 1910-1960” (“El futurisme a Grècia. 1910-1960”), *Nea Estia*, 68, 1960, p. 846-853

ΙΑΚΩΒ, Δ. Ι., “Μικρά σχόλια για την παρουσία του Καβάφη στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου” (“Petits comentaris sobre la presència de Kavafis en l’obra de Nikos Engonópulos”), *Entefktírio* 5, 1988, p.37-43, reeditat a ΙΑΚΩΒ, Δ.Ι., *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές (El coneixement de l’Antiguitat d’Odiseas Elitis i altres estudis neohel.lènics)*, Zitros, Tessalònica, 2000, p. 157-169

ΙΑΤΡΟΥΪ, Μ., “Ο ύπνος της Μαντελένιας· σημειώσεις σε κειμενικά όνειρα από τον Γρυπάρη στον Εμπειρικό” (“El son de la Mandelènia: notes sobre somnis textuais de Griparis a Embirikos”), en la revista www.poeticanet.com, abril de 2008

IVANOVICI, V., “Ερμαολάου του ποιητή Τεχνάσματα. Για μια ποιητική του αυτόματου κειμένου” (“Artificis del poeta Hermolau. Per una poètica del text automàtic”), *Mandragoras*, 27, març 2002, p. 56-64

—“Ο Μέγας Ανατολικός (και ο) “προσωπικός μύθος” του Ανδρέα Εμπειρικού” (“El Gran Oriental (i el) “mite personal” d’Andreas Embirikos”), *Nea Estia*, Atenes, Abril de 2002, núm.1744, p. 628.

ΚΑΚΝΑΒΑΤΟΣ, Ε., “Η άλλη οχθη του Αντικείμενου” (“L’altra riba de l’objecte”), *Diavazo*, 40, març 1981, p. 59-63

ΚΑΡΣΟΜΕΝΟΣ, Ε., “Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου “Γύψ και

- φρουρά” (“Per una metodologia d’anàlisi dels textos surrealistes. “Voltor i guarda” de Nikos Engonópulos”), *Dodoni-Filologia*, 15, 1986, p. 83-129
- KARANTONIS, A., “*Η επίδραση του Καρυωτάκη στους νέους*” (“*La influència de Kariotakis en els joves*”), *Ta Nea Grámmata*, 1935, p. 478-478
- “Νίκου Εγγονόπουλου, *Μπολιβάρ 1944*” (“Nikos Engonópulos, *Bolívar 1944*”), *Ta Nea Grámmata*, juliol de 1945, p. 425-428
- KARAVIDAS, Y., “Surrealism and the early poetry of Nikos Engonopoulos”, *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 5, 1, 1987, Baltimore, p. 33-46
- KAROUZOS, N., “Ιούλιος Βερν και Ανδρέας Εμπειρικός” (“Jules Vern i Andreas Embirikos”), *Tram*, 11-12, març 1979, p. 464
- KAYALIS, T., “Modernism and the Avant-garde: The Politics of “Greek Surrealism””, a *Greek Modernism and Beyond. Essays in Honor of Peter Bien*. A cura de D. Tziouvas. Landham, Maryland. Rowman & Littlefield, 1997, p. 95-110
- KATSIGIANNI, A., “Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)” (“Transformacions formals en la poesia grega del final del s.XIX i de principis del s. XX (Quadre sinòptic)”), *Palimpseston* 5, desembre 1987, 154-184
- KAFETSI, A., “Διασημειωτική μεταφορά και λειτουργία του μύθου στη ζωγραφική του Ν. Εγγονόπουλου: ένα ερμηνευτικό πρόβλημα” (“Metàfora trans-semiòtica i funcionament del mite en la pintura de N. Engonópulos: un problema interpretatiu”), *Speira*, 2-3, tardor-hivern, 1984, p. 43-74
- “Σκηνογραφικά παράδοξα του Ν. Εγγονόπουλου” (“Elements d’escenografia paradoxal de N. Engonópulos”), *Chartis*, 25/26, Atenes, 1988, p. 32-49
- KAPSALIS, D., “Ο Μέγας Ανατολικός του Ανδρέα Εμπειρικού” (“El Gran Oriental d’Andreas Embirikos”), *Logou Charin*, tardor 1992, p. 85-92
- KAPSOMENOS, E., “Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου “Τύψ και φρουρά”” (“Per una metodologia d’anàlisi dels textos surrealistes. “Voltor i guarda” de Nikos Engonópulos”), *Dodoni-Filologia*, 15, 1986, p. 83-129
- KEFALLINOÚ, E., “Νίκος Εγγονόπουλος και πολιτική ηθική” (“Nikos Engonópulos i l’ètica política”), *Periplous*, any 17, núm. 50, 2001

KECHAGIOGLOU, G., “Ο Ανδρέας Εμπειρικός ως προφήτης της όγδοης ημέρας, ή περί αναγραμματισμών” (“Andreas Embirikos com a profeta del vuitè dia, o sobre anagrames”), *Pórfyras* 74, 1995, p. 235-236

ΚΙΣΚΙΠΑ-SÖDERQUIST, M., “Το πραγματικό και το φανταστικό αντικείμενο στην ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου” (“L’objecte real i l’imaginari en la poesia de Nikos Engonópulos”), *Thémata logotechnias*, 14, març-juny 2000, p. 119-128

KOUMANOUDI, A., “Η διαδικασία της Αποκάλυψης και ο Θεός Παν στον *Μεγάλο Ανατολικό* του Α. Εμπειρικού” (“El procés de Revelació i el Déu Pan a *El Gran Oriental* d’A. Embirikos”), *Molyvokondylopelekitis*, 6, 1998-9, p. 152-168

KRIARÁS, E. “Το όνομα “Ροδάμνη”. Ετυμολογικά και σημασιολογικά” (“El nom “Rodamni”. Qüestions etimològiques i semàntiques”), *Elliniká*, 22, 1969, p. 436-440
—“Σουρρεαλισμός και δημοτική” (“Surrealisme i demòtic”), *Nea Estia*, 1177, 1976, p. 919-1121

LEONTÍ, A., “Η ελληνική ποίηση στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής, Μια μελέτη της απόθησης του Μοντερνισμού” (“La poesia grega a l’època de la reproductibilitat tècnica. Un estudi del refús del Modernisme”), *Chartis* 13, novembre 1984, p. 100-111

LOÏZIDI, N., “Η υπερρεαλιστική άρθρωση της εικόνας στο ζωγραφικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου” (“L’articulació surrealista de la imatge en l’obra pictòrica de Nikos Engonópulos”), *Neoellinikí paideia*, 8, hivern 1987, p. 41-49
—“Μορφές και ιδιομορφίες του έπους στην τέχνη του ελληνικού υπερρεαλισμού” (“Formes i particularismes de l’èpica en la tècnica del surrealisme grec”), a *Nikos Engonópulos. Bell com un grec*, op. cit., p. 239-247

MAKRIS, C., “Ivresse panique et utopie révolutionnaire dans la cité idéale future d’Andréas Embiricos. Resurrection païenne dans le combat des surréalistes pour la libération de l’amour”, *XVIe Colloque international des néo-hellémistes des universités francophones “Le sentiment religieux dans la littérature néo-grecque”, Strasbourg 27-29 mai 1999*, INALCO, 2001

—“Proposition d’une approche sémio-psychanalytique de l’allégorie surréaliste- À partir du texte Τα κείμενα d’Andréas Embiricos”. *Actes du IIIème congrès de la Société Héliénique de Sémiotique*, (26’29.10.1989, Université de Ioannina, Grèce), Paratiritis, Tessalònica, 1996, p. 288-338

MARONITIS, D.N., “Ποιητική ρητορική και ελληνικός υπερρεαλισμός” (“Retòrica poètica i surrealisme grec”), a *Μνήμη Αίνου Πολίτη (En memòria de Linos Politis)*, Aristotéleio Panepistímio Thessalonikis, Tessalònica, 1988, p. 287-292

- MENTZELOS, D., “Ο Υπερρεαλισμός και οι τάσεις του” (“El surrealisme i les seves tendències”), *Logos*, núm. 7-8-9, 1931, reeditat a *Iridanós*, 4, 1976, p. 88-96
- MITSAKIS, K., “Φιλολογικό σχόλιο στο ποίημα “Η Μανταλένια” του Ανδρέα Εμπειρικού” (“Comentari filològic al poema “La Mandalènia” d’Andreas Embirikos”), a *Τα δοκίμια της Βοστώνης (Els assaigs de Boston)*, Atenes, 1993, p. 65-72
- MYLOGIANNI, G. M., “Ο υπερρεαλισμός και οι εκπροσωποί του” (“El surrealisme i els seus representants”), *Ergasia*, 1-8-1937, p. 738
- NTOUNIÁ, Ch., “Νίκος Εγγονόπουλος” (“Nikos Engonópulos”), *Antí B*, 303, 1985, p. 57-58
 — “Η “Υψικάμινος” και ένα σχόλιο” (“*Alts forns i un comentari*”), *To Dentro*, 36, 1988, p. 115-118
 — “Η παρουσία του Μπωντλαίρ στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού” (“La presència de Baudelaire en l’obra d’Andreas Embirikos”), *Molyvdokondylopelekitis*, 6, 1988-1989, p. 140-149
- PANAGIOTOU, G., “Υπερρεαλισμός και ελληνική αριστερά” (“Surrealisme i esquerra grega”), *I Lexi* 51, gener 1986, p. 18-27
- PERPINIOTI-AGKAZIR, K., “Τα κλειδοκύμβαλα των γραμμών και των χρωμάτων” (“Els clavicèmbals de les lletres i dels colors”), introducció a *Nicos Engonopoulos. Son univers pictural*, op. cit., p. 15-107
- POLEMIS, D., “Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος” (“Andreas Embirikos i Andros”), al volum col·lectiu *Μνήμη Ανδρέα Εμπειρικού. Εκδηλώσεις στην Άνδρο (10-11.8.1985) για τα δέκα χρόνια από το θάνατό του (Record d’Andreas Embirikos. Manifestacions a Andros (10-11.8.1985) als deu anys de la seva mort)*, Ύpsilon, Atenes, 1987, p. 17-32
- RENTZOU, E., “Μερικές προτάσεις για τον ελληνικό υπερρεαλισμό” (“Algunes propostes sobre el surrealisme grec”), *Outopia*, 49, març-abril 2002, p. 119-130
- ROBINSON, Ch., “The Greekness of Modern Greek Surrealism”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 7, 1981, p. 119-137
- SARANTOGLU, G., “Τρεις συναιρέσεις του Νίκου Εγγονόπουλου με τον Ανδρέα Μπρετόν ή πόσο υπερρεαλιστής υπήρχε ο Νίκος Εγγονόπουλος” (“Tres encontres de Nikos Engonópulos amb André Breton o en quina mesura fou surrealista Nikos Engonópulos”), *Dekapenthimeros Politis*, 54, 1985, p. 38-39
- SAUNIER, G., “Elements de la poétique d’Embiricos dans *Octana*. Versification, jeux de sonorités, langue, intertexte”,

dins de *La littérature grecque de l'après-guerre. Thématique et formes d'écriture. XI^e Colloque International des Néohellénistes des Universités Francophones* (maig de 1990), París, Inalco, 1992, p. 83-92

SIAFLEKIS, Z.I., “Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου” (“De Chirico i la poesia surrealista grega d'entreguerres”), *Sýgkrisi/ Comparaison*, 2-3, 1991, p. 88-103

“Ο Γκυγιώμ Απολλιναίρ και οι Έλληνες νεοτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου” (“Guillaume Apollinaire i els poetes grecs moderns d'entreguerres”), *Diavazo*, 231, desembre 1990, p. 79-83

SIGALAS, N., “Ο Ανδρέας Εμπειρικός αναγνώστης του Μπρετόν, του Φρόυδ και του Χέγκελ. Αντίληψη του κόσμου και ποιητική” (“Andreas Embirikos lector de Breton, de Freud i de Hegel. Visió del món i poètica”), *Sýgchrona Thémata*, 84, abril, 2004, p. 35-53.

“Φαινομενολογία του έρωτα του Ανδρέα Εμπειρικού” (“Fenomenologia de l'amor d'Andreas Embirikos”), en premsa

SKOPETEA, S., “Τα κελεύσματα- επί τη 50^η επετείου της *Υψικαμίνου*” (“Les crides – en el 50^e aniversari d'*Alts forns*”), *Simeioseis*, novembre 1985, p. 7-40

SOROGKAS, S., “Ο Εγγονόπουλος και η παράδοση” (“Engonópulos i la tradició”), dins de *Nikos Engonópulos, el pintor i el poeta*, op. cit., p. 57-59

STABAKIS, N., “Υπερρεαλιστική δομή και εικόνα στο έργο του Luis Buñuel” (“Estructura i imatge surrealista en l'obra de Luis Buñuel”), *Sýgkrisi/Comparaison*, 14, 2003, p. 184-203

TSOTSORÓU, A., ““Ο χαλκός ο ηχών της αγάπης, εγώ”” (““Jo, el címbal que dringa de l'amor””), *Chartis*, 25/26, 1988, p. 101-113

VAGENÁS, N., “Περισσότερο από υπερρεαλιστής” (“Més que surrealista”), *To Vima*, 21-1-2007

—“Σημειώσεις για μιá προϊστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού” (“Apunts per a una prehistòria del surrealisme grec”). *I Lexi*, 37, setembre 1984, p. 618-626

—“Ορόσημο” (“Fita”), *To Vima*, 23-6-1991

VALAORITIS, N., “Introduction”, a *Surréalistes Grecs*, op. cit., p. 11-28

—“Nicos Engonopoulos”, a *Surréalistes Grecs*, op. cit., p. 103-107

—“La littérature grecque de l'après-guerre, parti-priis”, *Écritures grecques, Ελληνικές γραφές, Guide de la littérature néo-hellénique*, 1. *Poètes et romanciers*, Éditions Desmos, París 1997, p. 333-349), reeditat a SKLAVENITIS, D. Ch., *Νάνος Βαλαωρίτης. Χρονολόγιο-Βιβλιογραφία-Ανθολόγιο (από το 1933 ως το 1999) (Nanos Valaoritis. Cronologia-Bibliografia-Antologia)*, Nefeli, Atenes, 2000, p. 312-347

- “Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό” (“L’humor en el surrealisme grec”), *Diavazo*, 120, juny 1985, p. 23-32
- “Νίκος Εγγονόπουλος, ο ντελικάτος εραστής της χίμαιρας, του πόθου και του πάθους” (“Nikos Engonópulos, el delicat amant de la quimera, del desig i de la passió”), *Scholiastis*, 34, gener 1986, p. 61-63, reeditat a VALAORITIS, N., *Για μία θεωρία της γραφής (Per a una teoria de l’escriptura)*, op. cit., p. 276-286.
- “Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ένδοξων ονομάτων” (“Sobre el xofer del bell a les cambres dels noms gloriosos”), *Chartis*, 25/26, 1988, p. 77-92
- “Το παράλογο και το έλλογο στον Εγγονόπουλο” (“L’absurd i el lògic en Engonópulos”), *Diavazo*, 381, gener 1998, p. 147-150
- “Νίκος Εγγονόπουλος, ο απόκρυφος και ο αναφορικός” (“Nikos Engonópulos, ocult i referencial”), *I lexi*, 179, gener-març 2004, p. 9-23
- VALAORITIS, N. - PAGOULATOS, A., “Ένας διάλογος για τον ελληνικό υπερρεαλισμό” (“Un diàleg sobre el surrealisme grec”), *Syntéleia* 4-5, 1991, p. 112-119
- VISTONITIS, A., “Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό” (“Sobre Engonópulos i el surrealisme”), *Chartis*, 25/26, 1988, p.173-195
- VOGIATZOGLU, A., “Με αφορμή το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου ‘Περί ύψους’”(“Partint del poema de Nikos Engonópulos ‘Del sublim’”), *O politis*, 126, juny-juliol 1994, p. 50-56
- VOÚLGARI, S., ““Ποιητής και/ή πεζογράφος;” Ο Ανδρέας Εμπειρικός και τα διλήμματα της κριτικής” (““Poeta i/o prosista?” Andreas Embirikos i els dilemes de la crítica”), *Antí*, 731, 2001, p. 32-39
- VOÚLGARIS, K., “N. Εγγονόπουλος και Κ.Γ. Καρυωτάκης (Κάποια σχόλια που ζητούν το σχολιασμό τους...)” (“N. Engonópulos i K.G. Kariotakis (Alguns comentaris que demanen comentari...)”), *Pali kai sfentoni* 2, abril 1988, p. 19-30
- VOURTSIS, I., “Νίκος Εγγονόπουλος. Η δεκαετία 1944-1954” (“Nikos Engonópulos. La dècada 1944-1954”, a *Nikos Engonópulos. Bell com un grec*, op. cit., p. 9-24
- “Ο Εμπειρικός και η κριτική – Η περίοδος 1935-1946” (“Embirikos i la crítica. El període 1935-1946”), *Chartis*, 17/18, 1985 op. cit., p. 610-622
- VOUTOURÍS, P., “Οι μυστικοί ποιητές ή το μυστήριο της ζωής εν τάφω” (“Els poetes secrets o el misteri de la vida a la tomba”), *Planódion*, Vol. 5, 24, desembre 1996, p. 630-634
- XYDIS, A., “Νίκος Εγγονόπουλος. Ένας έλληνας υπερρεαλιστής ζωγράφος” (“Nikos Engonópulos: un pintor

surrealista grec”), *Tetrádio Tritó*, 1945, reeditat a *Introducció a la poesia de Nikos Engonópulos*, op. cit., p. 15-28
—“Νίκος Εγγονόπουλος, ο πρώτος σουρρεαλιστής ζωγράφος” (“Nikos Engonópulos, el primer pintor surrealista”), *Anti B*, 303, 1985, p. 58-59

ZAMAROU, R., “Καρυωτάκης-Εγγονόπουλος. Δρόμοι Παράλληλοι και τεμνόμενοι” (“Kariotakis-Engonópulos. Camins paral·lels i creuats”), *O politis*, 31, gener 1997, p. 38-41 i *O politis*, 32, febrer 1997, p. 39-44
—“Χάρτης αμέριμος και αποκαλυπτικός. Τόποι και πόλεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού” (“Mapa sense neguits i revelador. Llocs i ciutats en l’obra d’Andreas Embirikos”), *Diavazo*, 421, 2001, p.112-113
—“Πόλη και πολιτική στον Α, Εμπειρικό” (“Ciutat i política en A. Embirikos”), *Chartis*, 17/18, 1985, p. 701-710
—“Ο μυστικός ποιητής στους δρόμους τους β(ο)ιωτικούς” (“El poeta secret als camins beocis/vitals”), *I lexi*, 179, gener-març 2004, p. 70-79
—“Σολωμικές απηγήσεις στον ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο” (“Ecos de Solomós en el poeta Nikos Engonópulos”), a *Nikos Engonópulos. El pintor i el poeta*, op. cit., p. 133-156

Nota sobre transcripcions i traduccions

En el cas dels noms propis grecs, citem els noms dels autors transcrits, en la forma comunament acceptada i adaptada a la pronúncia catalana, si existeix, sobretot en el cas de poetes o escriptors coneguts internacionalment, o, si no existeix, en transcripció segons l'ISO 843 1997 TR amb els accents adaptats a la pronúncia catalana, per fer-ne més fàcil la lectura.

Citem els títols en grec i en traducció la primera vegada. Només en traducció a partir de la segona.

Els noms de revistes i editorials apareixen tots transcrits segons l'ISO 843 1997 TR també amb els accents adaptats a la pronúncia catalana, per fer-ne més fàcil la lectura.

Tots els noms de ciutats apareixen en català.

Totes les traduccions dels textos d'Engonópulos són inèdites. Pel que fa a Embirikos, són inèdites totes, tret dels relats d'*Escrits o Mitologia personal*, publicats en català a Adesiara, i alguns poemes de *Terra interior* publicats en català a la revista *Reduccions*. En aquests casos, citem també la referència bibliogràfica de la traducció.

Els textos en grec estan citats en monotònic.

El meu primer agraïment s'adreça a Alexis Eudald Solà, professor de grec modern a la Universitat de Barcelona fins a l'any de la seva mort prematura el 2001. Gran transmissor d'entusiasme i d'amor per les lletres i especialment per la literatura neogrega, l'enyorem encara. Li agraeixo les seves classes, els seus consells, la seva generositat, el seu ajut a l'hora de preparar les meves estades a Grècia i sobretot la força que m'ha encoratjat des del primer a l'últim moment en aquesta tesi.

Aquesta tesi no hauria estat possible sense l'ajut de la meva directora, la Dra. Marie-France Borot, que m'ha acompanyat durant tots aquests anys fent-me descobrir la recerca universitària. Li agraeixo el seu saber, la seva disponibilitat, l'interès per Embirikos i per Engonópulos i les hores que hem passat juntes treballant en aquest text.

Dirigeixo el meu agraïment a la Universitat de Barcelona i especialment al Departament de Filologia Romànica, al programa de doctorat Construcció i Representació d'Identitats Culturals, i a la seva coordinadora, la Dra. Maria Luisa Siguán. Vull destacar l'ajuda del Dr. Francesco Ardolino, que, en les llargues converses que hem mantingut sobre el doctorat, m'ha donat consells molt útils. Igualment vull agrair al Dr. Ernest Marcos, del Departament de Grec, les seves indicacions i informacions precioses. Agraeixo també a Gemma Barea el seu ajut en totes les tasques administratives.

El meu agraïment s'adreça també a la Universitat Kapodistrias d'Atenes, i especialment al Departament de grec bizantí i modern i al Departament de grec antic. Voldria destacar l'ajut del Dr. Yorgis Yatromanolakis, amb qui, des del congrés sobre Embirikos a Andros a què em va convidar a assistir l'any 2001, he tingut un contacte constant, amb llargues converses sobre Embirikos i sobre Engonópulos. Li agraeixo les indicacions de camins de recerca, els comentaris dels meus escrits i la lectura d'aquest treball.

Agraeixo el suport de les universitats on he treballat, la Universitat de Paris 8 Vincennes Saint-Denis i la Universitat de Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Agraeixo especialment a la Dra. Maria Llombart i al Dr. Eric Beaumatin la lectura del meu treball i els consells que m'han donat en tot moment. Agraeixo també a la Dra. Françoise Py i al Dr. Henri Béhar la seva acollida als seminaris sobre el surrealisme en aquestes dues universitats.

Vull adreçar el meu agraïment a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i a l'Institut Català d'Estudis Bizantins i Neohel·lènics que el Dr. Solà va crear en el si d'aquesta institució. Aquest agraïment s'adreça, a més del Dr. Solà que m'hi va acollir, també al Dr. Eduard Ripoll, president de l'Acadèmia fins al 2006, i al Dr. Pere Molas Ribalta, el seu successor, a les bibliotecàries i bibliotecaris, especialment a Mercè Colomer, a Carme Miquel i a Joan Amorós, i

molt especialment al Dr. Albert Corbeto, secretari d'aquesta institució i amic, que sempre m'ha donat suport, m'ha facilitat la tasca de recerca i m'ha donat consells molt útils.

Adreço el meu agraïment a la Fundació Kostas i Eleni Ourani de l'Acadèmia d'Atenes, i els seus directors Sr. Vasileios A. Vafiadis i el seu successor el Sr. Leontópoulos. La beca de quatre anys (2001-2004) concedida per aquesta fundació em va permetre fer el meu treball de DEA, començar la recerca per a la tesi i participar activament en activitats i publicacions sobre el surrealisme grec. Vull agrair especialment l'ajuda de Sofia Vafeiadou, Responsable de Càtedres d'Estudis Neogrecs i de Beques, que em va fer costat en tot moment durant la meva estada a Atenes, em va aconsellar i em va adreçar a especialistes.

Vull agrair també l'acollida durant tres setmanes l'any 2002 al Centre Internacional d'Escriptors i Traductors de Rodes.

Agraeixo a l'École française d'Athènes i al seu director Dr. Alexandre Farnoux la concessió de la beca d'un mes l'any 2013, així com a la Dra. Maria Couroucli i a la Dra. Lucile Arnoux-Farnoux l'ajuda i consell que m'hi van prestar.

Agraeixo el suport del Dr. Victor Ivanovici, que em va guiar i aconsellar durant tota la meva estada de 2001 a 2004 a Atenes, del poeta Nanos Valaoritis, que em va donar informacions imprescindibles per a la comprensió del surrealisme grec, em va honorar amb la seva conversa sobre el surrealisme i la poesia, i em va acollir a les reunions i a les activitats del seu grup. Adreço el meu agraïment a totes les persones que m'han ajudat en l'accés a la bibliografia i m'han aconsellat, al Dr. Constantin Makrís, a Sotiris Liontos, al Dr. Nikos Stabakis, a Sdrafka Michailova, al Dr. Michalis Anthis, al Dr. Iákovos Vourtsis, a la Dra. Rena Zamarou, i a Nikos Sigalas, que m'ha confiat, a més un dels seus treballs inèdits sobre Embirikos. A la Dra. Lena Sartori li agraeixo totes les converses que hem tingut sobre el surrealisme grec així com la lectura d'aquest treball.

Agraeixo igualment el suport de la família dels poetes, de Vivika Embirikou i de Lena Engonopoulou, que em van rebre per parlar dels seus marits poetes, i especialment l'ajuda dels seus fills, Enrietti Engonopoulou i Leonidas Embirikos, que m'han donat informacions precioses i m'han donat accés a documents inèdits. Leonidas Embirikos ha seguit, a més, tot el procés d'elaboració de la tesi, m'ha confiat treballs seus inèdits i m'ha donat un suport inestimable.

A Kleri Skandami li agraeixo els cursos de grec a l'Escola Oficial d'Idiomes, la seva amistat i el seu suport. Al Dr. Konstantinos Dimadis, els seus cursos de llengua i literatura a l'IMXA de Tessalònica. Vull agrair a la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet de París i a la Sra. Aube Elléouët-Breton l'accés a document inèdits en relació amb Andreas Embirikos, Nikos Engonópulos i André Breton.

Vull agrair l'ajut de tots els amics que han estat al meu costat aquests anys i m'han ajudat amb la seva paciència, amb les seves idees i, en el cas dels grecs, amb les respostes sempre pertinents a les

meves preguntes sobre el sentit dels textos. Un gran agraïment s'adreça a Dimitris Panagoulis, a Stavroula Kontonika i a Argyró Lavva, que, a més d'acollir-me múltiples vegades a casa seva, sempre han estat al meu costat i sempre han estat disposats a aclarir-me dubtes. Igualment agraeixo el suport del Dr. Spyros Venetatos, de Despina Kantikaki, de la Dra. Rania Moussouli, de la Dra. Valentina Karampagia, de Panagiotis Psychogiós, del Dr. Joan Josep Mussarra, de Jordi Raventós, del Dr. Raül Garrigassait, d'Imma Àvalos Marquès, de Neus Penalba, de Maria José Alastuey i de Sophie Carreto. Agraeixo molt especialment el suport dels meus companys neohel·lenistes Dr. Josep Maria Bernal, Albert Andrade i Francesc Morfulleda, que, entre altres coses, em va fer descobrir Engonópulos. Vull fer una menció especial a Mercè Trullén pel seu suport, per les nostres converses sobre Grècia i pels seus consells.

A Francesc Garreta, a Salvador Foraster Rovira, al Dr. Miquel Bassols, a Francesc Meseguer, a Lluís Solà i a Joan Marsó els agraeixo l'interès per Embirikos.

A Michaela Biddulph li agraeixo l'amistat i la traducció del resum d'aquest treball a l'anglès. A la Dra. Élodie Blestel, que hagi volgut llegir el resum i les conclusions en francès.

A la meua família els agraeixo la paciència, la confiança, les converses i el suport logístic. Vull mencionar la meua àvia Àngela Montané Bosom, que sabia molt d'amor, el meu pare Joan Badell Vives, que em va fer costat de totes les maneres possibles, la meua mare, Elena Giralt Montané, sense l'ajuda de la qual aquest treball no hauria arribat a port, els meus germans Anna, Mireia, Joan i Laura, i els meus cunyats, la Dra. Alice Van den Bogaert, el Dr. Albert Lamarca Marquès, Josep Maria Monill i David Curto. A Jofre Gispert Badell li agraeixo les seves rialles.

Agraeixo molt especialment al meu company Maiol Gispert Garreta les seves idees i la seva participació a l'hora de donar forma al treball. A Ton Gispert Mompert i a Eulàlia Garreta Torner, el seu suport.

L'objectif de cette thèse est d'analyser comment Embirikos et Engonopoulos, deux poètes grecs qui se réclament du surréalisme, construisent une poétique de l'amour. Considérant la découverte de l'amour comme étant liée à la découverte d'une poétique, dans cette étude on analyse la création d'une langue poétique qui forme les émotions liées à l'amour et l'image merveilleuse de l'autre.

Pour cette étude, nous partons d'une exigence philologique, c'est-à-dire, de la lecture attentive à la lettre des textes. En même temps, l'orientation de la thèse est nettement comparatiste : y sont étudiés les rapports du surréalisme grec avec le surréalisme français et aussi le rapport de la littérature avec d'autres sphères culturelles, spécialement celles dans lesquelles étaient immergés Embirikos et Engonopoulos, c'est-à-dire, la psychanalyse et la peinture.

Dans l'état de la question sont exposées les raisons probables pour lesquelles une étude comparative de l'amour chez les deux auteurs grecs généralement reconnus comme « Dioscures du surréalisme grec » n'a pas encore eu lieu. Quelques-unes de ces raisons ont à avoir au grand poids qu'ont eu d'autres questions pour la critique –comme l'« hellénité » ou la position politique des surréalistes– ainsi que la grande différence entre les deux auteurs par rapport à l'amour. Embirikos aspire à l'explosion du plaisir, de telle manière que l'érotisme est partout, tandis qu' Engonopoulos tisse une œuvre qui joue avec les contradictions et les énigmes en créant des images ambiguës de l'amour et de la femme.

Après cette introduction, sont analysés, dans une première partie, la possibilité de penser l'amour et l'amour surréaliste. Nous partons de la vision de l'amour comme manque, qui porte à voir dans l'objet imaginaire que constitue l'autre le siège de toutes les idéalizations. C'est ainsi que l'amour et l'autre deviennent, dans la poésie, une création langagière.

Les surréalistes considèrent l'amour comme la solution à tous les problèmes de la vie en même temps qu'ils l'identifient à la poésie même. L'amour et l'écriture deviennent une ouverture à l'autre. C'est sous ce prisme, donc, que sont étudiées les questions de la « voix surréaliste », de la mythologie qui se crée autour du « merveilleux » et de la « beauté convulsive » –c'est-à-dire, de tout ce qui peut remuer le plus profondément la sensibilité des poètes, dans la vie et dans le langage poétique–, pour passer ensuite à l'étude de l'image de la femme.

Dans la deuxième partie, l'analyse d'Embirikos et d'Engonopoulos part de la comparaison du surréalisme français avec les propositions poétiques élaborées dans son œuvre. Ce sont le « poème évènement » chez Embirikos, c'est-à-dire, la possibilité d'écrire le devenir même du poème, (et non pas une description ou une idée préconçue), ce qui est étroitement lié à l'« extériorisation », le processus de recherche dans l'inconscient qui se trouve dans la poétique d'Embirikos. Pour Engonopoulos, nous partons de l'idée d'une poésie métaphysique, liée à la pensée grecque comme recherche d'éternité ainsi qu' à la peinture métaphysique de De Chirico, qui prend corps dans la parole poétique d'Engonopoulos dans les distorsions spatiales et les contradictions avec lesquelles jouent ses poèmes. Ensuite sont étudiés les formes d'apparition des émotions chez Embirikos et chez Engonopoulos, en portant une attention spéciale à des concepts comme « *αγαλλίασις* » (« exultation »), « *ολοκλήρωσις* » (« complétude ») et « *χαρά* » (« joie »), pour passer ensuite à comment est ressentie la présence de la mort, si éludée, si moquée, mais si présente. Au dernier chapitre, nous retournons à la comparaison avec Breton, pour voir comment s'articulent en comparaison avec le surréalisme français la « poésie spermatique » d'Embirikos et l'amour ambivalent d'Engonopoulos, entre la « joie » et la « tristesse » dans « Dès que minuit sonne » et entre l'espoir et la violence dans « Orphée ».

Dans la troisième partie, l'analyse se centre sur la figure de l'Autre : de la parole et la langue dans un premier chapitre, de la femme dans un deuxième. La langue d'Embirikos et d'Engonopoulos, qualifiée comme « mixte » (c'est-à-dire, combinant de formes de la langue démotique et de formes de la « katharevousa » ou « langue pure ») avait provoqué un grand scandale au moment de l'apparition de leurs œuvres. Nous analysons ici comment cette langue est ressentie par les poètes comme une figure de l'autre, comme venue directement de l'inconscient chez Embirikos, comme un objet d'amour chez Engonopoulos. Nous analysons en même temps comment cette langue est créatrice de l'amour et comment elle s'identifie à l'autre grand objet d'amour, la femme. Dans l'étude de cette figure, de la femme, nous partons de la possible contradiction que pourrait supposer le fait de voir la femme comme autre, comme quelqu'un étranger qui vient « me donner de

mes nouvelles », selon les mots de Breton, et en même temps comme une création. Pour ce faire nous analysons l'image de la femme qui se dégage des textes où Embirikos et Engonopoulos se réfèrent à la poétique l'un de l'autre, pour passer à l'étude des conditions dans lesquelles ont lieu l'épiphanie de la femme et la rencontre avec elle, en premier, et sa construction littéraire, ensuite, en analysant les noms communs, les pronoms et les noms propres qui lui sont attribués. C'est ainsi que nous arrivons à l'image d'une femme présente et absente, la femme plongé dans son plaisir chez Embirikos, désirée, fuyante et parfois inquiétante chez Engonopoulos.

Le surréalisme amène les deux auteurs à une ouverture à l'autre, de laquelle naît la création d'une poétique de l'amour. Chez Embirikos, amour et poésie s'identifient à la recherche dans le psychisme. Toute la corporalité de son œuvre, l'érotisation de l'univers ainsi que son utopie du futur sont nouées à la psyché et à la parole, au « dire », à la possibilité d'« extérioriser ». Pour Engonopoulos les mots sont révélateurs des tourments de l'amour, la femme est révélatrice de la parole et, en même temps, image du secret qui, en étant indicible, devient salvateur.

INTRODUCCIÓ

1. Presentació.....	1
2. Estat de la qüestió.....	8
3. Problemàtica i objectius.....	33
4. Metodologia i pla	35

PART I: L'AMOR I L'AMOR SURREALISTA

1. Pensar l'amor.....	41
2. El surrealisme: la poètica i l' amor	
2.1. Introducció.....	53
2.2. La poesia i la veu surrealista.....	56
2.3. De la psicoanàlisi a la mitologia del “trouble”.....	59
2.4. El llenguatge poètic i els mecanismes creatius a la recerca del desig.....	66
2.5. La dona surrealista i la revolució de l'amor.....	71
2.6. Algunes conclusions i noves qüestions.....	78

PART II: LA CONSTRUCCIÓ D'UNA POÈTICA DE L'AMOR EN EMBIRIKOS I EN ENGONÓPULOS

1. Introducció: L'Amor, descobriment i recerca, en la poètica d'Embirikos i d'Engonópulos.....	79
2. El descobriment de l'atzar i la subjectivitat en la poètica d'Embirikos i d'Engonópulos	
2.1. Andreas Embirikos: gènesi i esdevenir del poema-esdeveniment	88
2.2. Metafísica, objectivació i creació en Nikos Engonópulos	103
2.3. Atzar objectiu i mecanismes poètics.....	131
2.3. Conclusions i noves qüestions	136
3. De l'atzar a la creació de les emocions de l'amor	
3.1. Introducció.....	137
3.2. Erotisme, messianisme i absolut en Embirikos: dels bellugueigs a l'“αγαλλίασις” i l'“ολοκλήρωσις” ..	139
3.3. Nikos Engonópulos: els objectes i la joia.....	160

4. Plenitud i joia vs la mort	
4.1. Introducció.....	186
4.2. Engonópulos i la mort.....	187
4.3. Embirikos i la mort.....	192
4.4. Eros, el trasbals i la mort: conclusions.....	204
5. El surrealisme i l'evolució de la poètica de l'amor	
5.1. Introducció	205
5.2. Engonópulos: de les “paraules d’amor” als sabres de les verges.....	206
5.3. Andreas Embirikos: de l’“exteriorització” al surrealisme utòpic i “espermàtic”.....	214
5.4. Algunes conclusions	223

PART III: LA CONSTRUCCIÓ DE L'ALTRE: LA LLENGUA I LA DONA

1. Introducció.....	226
2. La veu i la llengua: el propi i l'altre	
2.1. Introducció.....	226
2.2. La llengua, el sorgiment de l'Altre i l'amor en Embirikos	
2.2.1. Introducció: <i>Alts forns</i> i l'escriptura automàtica	231
2.2.2. Dir el dir, la dona i la desaparició del jo.....	234
2.2.3. Dir i no dir: el conflicte i els mecanismes d'exteriorització.....	239
2.2.4. La recuperació del material subjectiu.....	241
2.2.5. El sorgiment de la “katharevusa”: l'Altre	246
2.2.6. Llenguatge d'alliberació vs. llenguatge de repressió?.....	249
2.2.7. L'autoritat i la mort	253
2.2.8. La negació	254
2.2.9. D' <i>Alts forns</i> a <i>El Gran Oriental</i> : de l'exteriorització a l'obertura	259
2.3. La llengua, l'altre i l'amor en Nikos Engonópulos	
2.3.1. Introducció	266
2.3.2. El poeta-amant: la llengua com a Altre	267
2.3.3. La “llengua que parlo”	271
2.3.4. Les paraules dels altres	275

2.3.5. Les veus, eròtiques i tràgiques.....	277
2.3.6. Encontres, substitucions i identificacions amb la veu i amb la dona.....	281
2.3.7. Les veus dels morts i els descobriments eròtics.....	284
2.3.8. Objectes, enigmes i el descobriment de la joia.....	287
2.3.9. Les paraules inquietants	292
2.3.10. Conclusions.....	303
2.4. De la llengua a la dona. Conclusions i noves qüestions.....	303
3. La dona en el surrealisme, en Embirikos i en Engonópulos: una lectura comparada	
3.1. Introducció	305
3.2. La dona que arriba	
3.2.1. Introducció.....	308
3.2.2. Dona i poesia: el diàleg de dos poetes.....	309
3.2.3. Nikos Engonópulos: escenificacions i transformacions de l'encontre	318
3.2.3. Andreas Embirikos: la visió, l'encontre i l'emergència de la dona.....	331
3.3. La construcció de la dona: la nominació	
3.3.1. Introducció.....	346
3.3.2. Embirikos: d"ella" a la "dona multicomposta" i a la dona èpica.....	347
3.3.3. Engonópulos: la dona metafísica.....	363
3.4. Conclusions.....	390
CONCLUSIONS GÉNÉRALES	394
Bibliografia.....	398
Nota sobre transcripcions i traduccions.....	430
Agraïments.....	431
Résumé.....	434

