

J.V. FOIX O LA COTIDIANEIDAD DEL MISTERIO

María Isabel PIJOAN PICAS
Universidad Autónoma de Barcelona

«De lo sobrerreal a lo sobrenatural,
para los espíritus de excepción no
hay más que un aletazo.»
(Comentario de J.V. Foix sobre Max Jacob)

En este estudio, me propongo hablar del misterio que encierra la poesía foixiana, vehiculado por el uso del símbolo transmutador de la cotidianeidad (Badosa 1.988, 38-39) y ejemplificado en un poema en prosa hasta hace pocos años inédito, que ahora voy a comentar.

A continuación, reproduzco este poema en prosa que Enrique Badosa dio a conocer en el «Pliego de Poesía» dedicado por Lorenzo Gomis y Rosario Bofill a J.V. Foix como homenaje en la revista *El Ciervo*, en el año de la muerte del poeta y que posteriormente incluyó en la tercera edición bilingüe revisada y aumentada de la *Antología de J.V. Foix* publicada por Plaza & Janés en el año 1.988, considerando que pertenecía al ciclo de *L'Estrella d'en Perris (La Estrella de Perris)* (1.963) (Badosa 1.988, 48-49):

«La porta, estreta, era pintada de verd com les altres portes de les casetes populars que feien un carrer. Tenia als dalts, a tall de finestra, una obertura per fer claror a l'interior. La protegien quatre barrots pintats de negre que deixaven entreveure una cortina esfilagarsada de colors imprecisos menjats pel temps. La caseta, de teulada, no es distingia de les altres casetes del voltant. El carrer era costerut i pedregós sense botiguets ni trafegueig. Com si no hi visqués ningú. Només la mainada, nois i noies, ens aplegàvem al caure la tarda i, no sé pas per quin embuix, al peu de la caseta amb cortineta descolorida, jugàvem amb boles de vidres de colors. No hi havíem vist mai ningú passar el portal, i sense haver-ho comentat mai, la crèiem deshabitada. Un bell dia però ens adonàrem que la cortina no era la mateixa. Una de les noies empenyé la porta que cedí com si algú l'acompanyés de dins estant. Oh sorpresa! Hi havia una altra porta pintada quasi tota de negra, amb gruixudes franges blaves a l'indret on corresponia l'obertura rectangular i una taca groga a l'indret del pany. Ja un noi va gosar empenyer la segona porta i n'aparegué una altra llistada de dalt a baix amb verds, morats i blaus fosforescents, i com un ull terrós per obertura. Meravellats, cadascun de nosaltres empenyé porta darrere porta. Cap no era pintada igual i els colors s'entortolligaven i aparentaven navilis en mars fosques o personatges retallats damunt matèries que des-

coneixem. Quan ja el nombre de portes obertes era de mal calcular, un noi cridà: «No n'obriu cap més; darrere d'aquesta on jo hi veig com un mapa, i que em sembla que és la que fa quaranta, hi ha el mar.» Un altre noi digué: «M'hi jugo la baldufa que no.» Sentírem una veu rogallosa que ens deia: «Mar, llum i vent, en aquest joc infinit de portes són el mateix. Allunyeu-vos i no proveu mai més d'obrir el portal d'una casa on segons les aparences no hi viu ningú».

(págs. 400 y 402)

Seguidamente, transcribo su traducción al castellano por Enrique Badosa:

«La puerta, estrecha, estaba pintada de verde como las otras puertas de las casitas populares que formaban una calle. En la parte superior tenía, a modo de ventana, una abertura para iluminar el interior. La protegían cuatro barrotes pintados de negro que dejaban entrever una cortina deshilachada de colores imprecisos comidos por el tiempo. La casita, de tejas, no se distinguía de las otras casitas de los alrededores. La calle era empinada y pedregosa, sin tiendecillas ni tráfico. Como si nadie viviera en ella. Tan solo la chiquillería, niños y niñas, nos reuníamos allí al caer la tarde y, no sé por qué embrujo, al pie de la casita de cortinilla descolorida, jugábamos con bolas de vidrios de colores. Nunca habíamos visto que nadie traspusiera el portal, y sin haberlo comentado nunca, la creíamos deshabitada. Un buen día, sin embargo, nos percatamos de que la cortina no era la misma. Una de las chicas empujó la puerta, que cedió como si alguien ayudara desde el interior. ¡Oh sorpresa! Dentro había otra puerta casi toda ella pintada de negro, con gruesas franjas azules en el lugar que correspondía a la abertura rectangular y una mancha amarilla en el lugar de la cerradura. Un chico se atrevió a empujar la segunda puerta y apareció otra, listada de arriba abajo de verdes, morados y azules fosforescentes, y como un ojo terroso por abertura. Maravillados, cada uno de nosotros empujó puerta tras puerta. Ninguna estaba pintada igual y los colores se enroscaban y aparentaban naves en mares oscuras o personajes recortados sobre materias que desconocíamos. Cuando ya el número de puertas abiertas era de mal calcular, un chico gritó: «No abráis ninguna más; detrás de esta en donde yo veo como un mapa, y que me parece que es la que hace cuarenta, está el mar.» Otro chico dijo: «Apuesto la peonza a que no». Oíamos una voz ronca que nos decía: «Mar, luz y viento, en este juego infinito de puertas son lo mismo. Alejaos y no intentéis nunca más abrir el portal de una casa en donde según las apariencias no vive nadie».

(págs. 401 y 403)

En este poema en prosa, los elementos de la cotidianidad más absoluta adquieren un poético simbolismo que requiere -y casi me atrevería a decir que «exige»- un *método antropológico de hermenéutica simbólica*, el cual

se remonta, en última instancia, a Freud, Jung y a otros miembros de la denominada Escuela de Eranos y se basa en una *exploración de lo imaginario*, entendido como el conjunto de imágenes generadas por la imaginación, definidas como el producto del ego creador, de carácter simbólico, capaces de dar respuesta a la problemática existencial del hombre. Esta exploración de lo imaginario se hará desde *tres aportaciones* distintas, pero interrelacionadas.

La primera aportación es el *estructuralismo figurativo*, formulado por el antropólogo y sociólogo francés Gilbert Durand en el libro *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (-10- 1.984). El estructuralismo figurativo es fundamental en la búsqueda de la imagen (símbolo) (Durand -10- 1.984, 25) localizada en el texto convertido en espacio de lo imaginario, imagen que, simplificando aquí un proceso mucho más complejo, se insiere en una de las tres grandes constelaciones simbólicas que dan tres respuestas diferentes al problema del paso del tiempo y la muerte:

A) *Respuesta de lucha y victoria sobre el tiempo y la muerte*, vehiculada por el denominado *régimen diurno esquizomorfo* que reúne, por un lado, imágenes evocadoras del tiempo y de la muerte y, por el otro, las imágenes que se oponen a éstos en sus significaciones connotadoras de ascensionalidad, espectacularidad de la luz, singularización, individualización, separación, oposición, heroicidad, multiplicación, etc. (Durand -10- 1.984, 67-215).

B) *Respuesta de huida o evasión ante el paso del tiempo y la muerte*, sugerida por el llamado *régimen nocturno místico*, constelación que comprende imágenes evocadoras de inversión, confusión, eufemización, miniaturización, encajamiento de contenidos, adherencia a la materia (color), etc. (Durand -10- 1.984, 225-320).

C) *Respuesta de pacto o consenso con el tiempo y la muerte*, expresada por el denominado *régimen nocturno diseminatorio*, (Durand -10- 1.984, 399-410 / Durand 1.979, 28-29), constelación que abarca aquellas imágenes sugeridoras de superación del tiempo por repetición cíclica (connotadoras de conciliación de contrarios, comunicación, mediación armonizadora, guía) o por proyección hacia el futuro, en un progresismo lineal que augura el fin de los tiempos y la muerte de la muerte (evocadoras de transformación, adivinación prospectiva, etc.) (Durand -10- 1.984, 321-410).

La segunda aportación es la *poética de lo imaginario*, expuesta en la obra *Pour une poétique de l'imaginaire* del profesor francés Jean Burgos (1.982), que completa el estructuralismo figurativo durandiano. La poética de lo imaginario argumenta que a cada régimen le corresponde un *tipo de escritura* determinado, con sus características formales peculiares, tanto del plano lingüístico como del plano retórico (y también del métrico, en caso de tratarse de una obra en verso).

La tercera aportación es la *mitocrítica*, presentada en el libro *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, también de Gilbert Durand (1.979). La mitocrítica pretende encontrar el *mito* o los mitos -relatos compuestos de grandes grupos de imágenes que dan respuesta a la problemática de la

finitud humana- vertebradores del sentido de una obra a partir de sus «mitemas» (mínimas unidades míticas que pueden ser desde un personaje hasta un objeto, un escenario, etc.) ya patentes o latentes.

A continuación voy a hacer una exploración de lo imaginario (Pijoan 1.989, 1.991, 1.992, 1.995) del poema en prosa foixiano antes reproducido, desde la aplicación de estas tres aportaciones metodológicas complementarias.

1) Características figurativas (estructuralismo figurativo)

Este poema en prosa foixiano se estructura en *tres partes* en torno al *símbolo de la puerta pintada* (Chevalier 1.973; Durand -10- 1.984, 67-410)* -de una casita-, perteneciente al régimen nocturno diseminatorio, al evocar mediación conciliadora de dos mundos, el exterior y el interior, y obra de un artífice -«Pintor»- que la proyecta en el futuro de su realización. Así pues, la puerta deviene trasunto del símbolo, «símbolo» del símbolo, pues nos sugiere justamente lo que constituye la esencialidad de este último: la unión armonizada de lo visible (exterior) y de lo invisible (interior) (Pijoan 1.992, 28), en un proceso que va de la cotidianidad al misterio, de la «realidad» a la «sobrerrealidad» y a la «sobrenaturalidad» (Badosa 1.988, 20-24).

En la *primera parte* («La porta»...«deshabitada») («La puerta»...«deshabitada»), que nos presenta la realidad inmediata, se produce una oposición (régimen diurno esquizomorfo). Por un lado, se nos ofrece la multiplicación indiferenciada de las casitas de tejas, de verdes puertas, que conduce a su confusión (régimen nocturno místico), acentuada aquí por la miniaturización del espacio íntimo gracias al uso del diminutivo «casetes» («casitas») y a la destinación que poseen («populares»), para el pueblo, clase social «tradicionalmente ínfima»:

«(...) La caseta, de teulada, no es distingia de les altres casetes del voltant. (...)».

«La porta, estreta, era pintada de verd com les altres portes de les casetes populars que feien un carrer. (...)».

«(...) La casita, de tejas, no se distinguía de las otras casitas de los alrededores. (...)».

«La puerta, estrecha, estaba pintada de verde como las otras puertas de las casitas populares que formaban una calle. (...)».

Estas casitas constituyen una calle empinada que asciende hacia la cima del conocimiento que se consigue si muere, en un sueño iluminador, el mundo de las apariencias. Por eso, la calle tiene unos rasgos evocadores de muerte por ausencia de vida: es pedregosa (símbolo de la inmovilidad de la muerta piedra) y no se perciben indicios de vida comercial ni vecinal (régimen diurno esquizomorfo):

«(...) El carrer era costerut i pedregós, sense botiguetes ni trafegueig. Com si no hi visqués ningú. (...)».

* Autores estudiosos de la simbólica de las imágenes.

«(...) La calle era empinada y pedregosa, sin tiendecillas ni tráfago. Como si nadie viviera en ella. (...)».

Esta calle es, pues, un cementerio de casitas en el que cada una de ellas es miembro de una colectividad desolada.

Por otro lado, en este caos de apariencias por su pretendida igualdad y simbólica ambivalencia (vida-muerte) del color verde de sus pintadas puertas, emerge singularizada (régimen diurno esquizomorfo) la puerta de una de las casitas, estrecha, por el difícil acceso que otorga al conocimiento profundo de las cosas, connotado por el color verde y celado en la intimidad más recóndita de la casita, que comunica tímidamente con el mundo exterior a través de la alta abertura de la ventana, deseosa de luz (régimen nocturno diseminatorio aquí diurnizado):

«(...) Tenia als dalts, a tall de finestra, una obertura per fer claror a l'interior. (...)».

«(...) En la parte superior tenía, a modo de ventana, una abertura para iluminar el interior. (...)».

Sin embargo la ventana está doblemente protegida por dos tipos de elementos sugeridores de separación diferenciadora, que son: cuatro barrotes pintados de negro, número y color simbolizador de la tierra fértil en su significación de vida-muerte, y una cortina deshilachada, casi sin colores, devorados por Saturno, el dios del tiempo (régimen diurno esquizomorfo):

«(...) La protegíen quatre barrots pintats de negre que deixaven entreveure una cortina esfilagarsada de colors imprecisos menjats pel temps. (...)».

«(...) La protegían cuatro barrotes pintados de negro que dejaban entrever una cortina deshilachada de colores imprecisos comidos por el tiempo. (...)».

Curiosamente, esta casita, marcada aparentemente por la ausencia de vida humana (muerte) captada por la vista e implícitamente aceptada en un acuerdo tácito que impedía cualquier comentario al respecto (silencio, evocador de muerte), tiene un embrujo por el cual sólo los chiquillos, en medio de la muerte, pueden alianzar su vitalismo regenerador en el crepúsculo, hora de emergencia de lo mágico con la caída del sol y la muerte del día, en un simulacro de adivinación jugando con bolas de vidrios de colores, correlato refrescante del diario quehacer prospectivo y cuestionador del futuro (régimen nocturno místico-diseminatorio):

«(...) Només la mainada, nois i noies, ens hi aplegàvem al caure la tarda i, no sé pas per quin embruix, al peu de la caseta amb cortineta descolorida, jugàvem amb boles de vidres de colors. No havíem vist mai ningú passar el portal, i sense haver-ho comentat mai, la crèiem deshabitada. (...)».

«(...) Tan sólo la chiquillería, niños y niñas, nos reuníamos allí al caer la tarde y, no sé por qué embrujo, al pie de la casita de cortinilla descolorida, jugábamos con bolas de vidrios de colores. Nunca

habíamos visto que nadie traspusiera el portal, y sin haberlo comentado nunca, la creíamos deshabitada. (...)).

Esta chiquillería, entre la que se encuentra el propio autor, eufemizadora, en su pequeñez, de la muerte por su capacidad de revitalizar, en la novedad de sus escasos años, la cotidianidad de siempre, puede proyectarse en el tiempo futuro e incluso adivinarlo.

En la segunda parte («Un bell dia»...«matèries que desconcixíem») («Un buen día»...«materias que desconocíamos»), se produce un cambio que metamorfosea la realidad inmediata, impregnándola de misterio, en «sobrerrealidad». Esta transformación (régimen nocturno diseminatorio) afecta básicamente al símbolo de la puerta pintada, en un proceso que sigue diferentes fases:

A) *Primeramente*, esta transformación se opera, en el plano más evidente, con el cambio de la cortina y la «presencia» de alguien que, como guía hermético (Durand 1.979, 243-307), parece que les ayude a abrir la puerta desde dentro (régimen nocturno diseminatorio). Es la concreción «sobrerreal» de la fascinación del embrujo anteriormente citado:

«(...) Un bell dia però ens adonàrem que la cortina no era la mateixa. Una de les noies empenyè la porta que cedí com si algú l'acompanyés de dins estant. Oh sorpresa! (...)».

(«(...) Un buen día, sin embargo, nos percatamos de que la cortina no era la misma. Una de las chicas empujó la puerta, que cedió como si alguien ayudara desde el interior. ¡Oh sorpresa! (...)»).

Esta transformación conlleva también el cambio de la actitud de algunos chiquillos y chiquillas, los cuales adoptan una postura activa y heroica («empènyer la porta») («empujar la puerta») (régimen diurno esquizomorfo).

B) *Posteriormente*, se completa este cambio con la multiplicación de puertas (régimen diurno esquizomorfo), contenidas en el interior de la casita (régimen nocturno místico).

Estas puertas forman un juego infinito -como dirá la voz ronca- que eufemiza las etapas de la lucha cotidiana por la existencia. Para la chiquillería, se presentan en un número difícil de calcular, cifrado, tal vez, en el cuarenta, evocador de espera, preparación, prueba o castigo y también de final de un proceso que comporta el paso a algo radicalmente distinto:

«(...) Quan ja el nombre de portes obertes era de mal calcular, un noi cridà: «No n'obriu cap més; darrere d'aquesta on jo hi veig com un mapa, i que sembla que és la que fa quaranta, hi ha el mar». (...)».

(«(...) Cuando ya el número de puertas abiertas era de mal calcular, un chico gritó: «No abráis ninguna más; detrás de ésta en donde yo veo como un mapa, y que me parece que es la que hace cuarenta, está el mar». (...)»).

Estas puertas se caracterizan por un dominio absoluto del color (régimen nocturno místico), pintado siempre por un artífice y diversificado en

cada caso en una escala que va de lo múltiple y aparente a lo único y real, o mejor, «sobrerreal».

Así, la segunda puerta simboliza el acceso al mundo de los instintos -apariencias-, concretado en la tierra fértil, aludida por el color negro de su pintura, y la tierra fertilizada, evocada por la mancha amarilla de la cerradura, si bien se prefigura la plenitud espiritual (ideal), sugerida por gruesas franjas azules connotadoras del cielo-mar, que anuncian el interior, al ocupar, a guisa de ventana, el rectángulo de la abertura, símbolo de la tierra:

«(...) Hi havia una altra porta pintada quasi tota de negra, amb gruixudes franges blaves a l'indret on corresponia l'obertura rectangular i una taca groga a l'indret del pany. (...)».

«(...) Dentro había otra puerta casi toda ella pintada de negro, con gruesas franjas azules en el lugar que correspondía a la abertura rectangular y una mancha amarilla en el lugar de la cerradura. (...)».

La tercera puerta evoca, en la oscuridad de los instintos, la expansión de la luz, iluminadora del saber (fosforescencia) pero materializada en colores que se pluralizan en diferentes matices y se individualizan en listas verticales configuradoras de la pintura de la puerta (régimen diurno esquizomorfo). Estos colores tienen significaciones simbólicas connotadoras de tierra (verdes), cielo (azules) y de unión conciliada de ambos (morados, símbolo de la armonización de rojo -tierra- y azul -cielo-), mientras se perfila en la ventana el anuncio de la plenitud sensorial del ojo de la «diosa» tierra, en una unión oximorónica de contrarios (régimen nocturno diseminatorio):

«(...) Ja un noi va gosar empènyer la segona porta i n'aparegué una altra llistada de dalt a baix amb verds, morats i blaus fosforescents, i com un ull terrós per obertura. (...)».

«(...) Un chico se atrevió a empujar la segunda puerta y apareció otra, listada de arriba abajo de verdes, morados y azules fosforescentes, y como un ojo terroso por abertura. (...)».

En sucesivas puertas, las masas de colores se confunden enroscándose (régimen nocturno místico) y se formalizan e individualizan (régimen diurno esquizomorfo) en humanos microcosmos (régimen nocturno místico), que son naves, símbolo del hombre en camino por mares oscuras de la finitud teñida de muerte, o personajes recortados sobre desconocidas materias del caótico inconsciente:

«(...) Meravellats, cadascun de nosaltres empenyé porta darrere porta. Cap no era pintada igual i els colors s'entortolligaven i aparentaven navilis en mars fosques o personatges retallats damunt matèries que desconeixíem. (...)».

«(...) Maravillados, cada uno de nosotros empujó puerta tras puerta. Ninguna estaba pintada igual y los colores se enroscaban y aparentaban naves en mares oscuras o personajes recortados sobre materias que desconocíamos. (...)».

La multiplicación de puertas fascina a la chiquillería que se encuentra ante una multiplicidad de obstáculos que, en conjunto, vencen (régimen diurno esquizomorfo) al empujar cada una de las puertas contenidas en la casita escogida como espacio de la «sobrerrealidad», casi, casi mironiana, por el color que adquiere formas.

En la tercera parte («Quan ja el nombre»... fins al final) («Cuando ya el número»... hasta el final), se produce una trasmutación de la «sobrerrealidad» en «sobrenaturalidad» al llegar a la última puerta, quizás la número 40, que deviene un resumen cósmico de todas las anteriores en el mapa y es final del proceso de abrir puertas. Detrás de ella, hay el mar, símbolo de lo desconocidamente sobrenatural, que invierte la significación simbólica de la puerta (régimen nocturno místico), la cual pasa de ser conciliación de la realidad macrocósmica exterior y del microcosmos interior de la casita a ser armonización de la microrrealidad exterior de la calle y de la inmensidad del mar que se «aloja» en el interior:

«(...) Quan ja el nombre de portes obertes era de mal calcular, un noi cridà: «No n'obriu cap més; darrere d'aquesta on jo hi veig com un mapa, i que em sembla que és la que fa quaranta, hi ha el mar». (...)».

«(...) Cuando ya el número de puertas abiertas era de mal calcular, un chico gritó: «No abráis ninguna más; detrás de ésta en donde yo veo como un mapa y que me parece que es la que hace cuarenta, está el mar». (...)».

La presencia de la sobrenaturalidad vuelve cautos a los heroicos chiquillos que empujaban puertas, en un diálogo conciliador de posturas contrarias (régimen nocturno diseminatorio), que es un juego en el que sólo se apuesta un diminuto juguete, eufemización de la lucha diaria, acentuada por la infimidad de la peonza (régimen nocturno místico):

«(...) Un altre noi digué: M'hi jugo la baldufa que no. (...)».

«(...) Otro chico dijo: Apuesto la peonza a que no. (...)».

Finalmente, la sobrenaturalidad se concreta en la voz ronca -¿Dios?- que les revela que lo múltiple (mar, luz, viento -tal vez símbolo de la propia voz divina como aliento cósmico-) es lo uno, el todo, al que se accede después de haber traspuesto todas las puertas y, en especial, la última, la número 40, la muerte puntual (Thomas 1.975, 225) y absoluta. Por eso, a los chiquillos, en la flor de la vida, la voz ronca les recomienda que se mantengan en el mundo de las apariencias y se alejen de la muerte que puede acecharles en una casa aparentemente deshabitada pero ocupada por la eternidad:

«(...) Sentírem una veu rogallosa que ens deia: «Mar, llum i vent, en aquest joc infinit de portes són el mateix. Allunyeu-vos i no proveu mai més d'obrir el portal d'una casa on segons les aparences no hi viu ningú.»»

«(...) Oíamos una voz ronca que nos decía: «Mar, luz y viento, en este juego infinito de puertas son lo mismo. Alejaos y no intentéis

nunca más abrir el portal de una casa en donde según las apariencias no vive nadie.»»).

Por la engañosa multiplicidad de la Nada, se llega a lo Uno, al Todo del Infinito que nos encara con Dios desde el neoplatonismo-plotinismo cristiano.

En resumen, este poema en prosa foixiano plantea la esencialidad del conocimiento metafísico del hombre que le conduce inexorablemente al misterio de la eternidad, morada de Dios.

II) Características formales (Poética de lo imaginario)

Podemos distinguirlas en dos planos, en una auténtica hermenéutica de la forma:

A) Plano lingüístico

Encontramos características de los diferentes tipos de escritura:

1) *Escritura del rechazo*, por la actitud de construcción de espacios cada vez más reducidos en el espacio del texto, para huir del tiempo, y determinante del régimen del eufemismo (Burgos 1.982, 159-164) - régimen nocturno místico-.

Como características de este tipo de escritura, pueden citarse el *uso del estilo verbal* que se da a lo largo de todo el texto, como corresponde a un poema en prosa narrativo, combinado con una *adjetivación* cualificativa que expresa concreción material de la substancia, miniaturizadora del poder extensivo de ésta:

«*gruixudes franges blaves*» («*gruesas franjas azules*»)

«*ull terrós*» («*ojo terroso*»)

Miniaturización que viene también connotada por la utilización del diminutivo «*casetes*» («*casitas*»), antes referida.

2) *Escritura de la astucia*, por la actitud del pacto con el tiempo, determinante del régimen de la dialéctica (Burgos 1.982, 165-169) - régimen nocturno diseminatorio-.

Este tipo de escritura es evocado por el *uso de verbos en pasado*, en una clara asunción del paso del tiempo en todo el poema en prosa aquí comentado.

B) Plano retórico

Responde mayoritariamente a la *escritura del rechazo*, sugerida por características expresivas de relación vinculadora de elementos:

- *Símiles*:

«*Els colors (...) aparentaven navilis en mars fosques o personatges retallats damunt matèries que desconeixiem*».

(«*Los colores (...) aparentaban naves en mares oscuras o personajes recortados sobre materias que desconocíamos*»).

- *Metáforas*, de diferentes clases, como la siguiente, de naturaleza verbal:

«*una cortina esfilagarsada de colors imprecisos menjats pel temps*».

(«*una cortina deshilachada de colores imprecisos comidos por el tiempo*»).

En conclusión, este poema en prosa foixiano se expresa en la refrescante eufemización que le hace evadirse, en el texto poético, de la omnipresencia de los rostros de la muerte.

Mitocríticamente, este texto de J.V. Foix contiene elementos mitémicos latentes del dios *Jano* (Grimal 1.981, 295-296), en la mediación conciliadora de contrarios que supone la puerta, y del adivino *Tiresias* (Grimal 1.981, 518-519), en los chiquillos que juegan cerca de la casita elegida, de fascinante embrujo, con bolas de vidrios de colores. No obstante, es el mito latente de la *iniciación* (Pijoan 1.991, 233-246) el que estructura todo este texto, configurándolo como un viaje en que los chiquillos, entre ellos el propio autor, -mistos- parten de un estado de *ignorancia* (muerte) al residir en la realidad aparente e inmediata del mundo exterior a la puerta, a pesar de cierta intuición adivinadora que les hace diferenciar esta puerta de todas las demás. Pasan, después, con la ayuda de un guía desde dentro, por una *prueba iniciática* consistente en empujar y abrir puertas para penetrar en el misterio de la casita, en una multiplicidad (Pijoan 1.989) que les transporta al mundo «sobrerreal» de la materialidad y la espiritualidad conciliadas hasta llegar a la puerta cuarenta, número evocador del final y, por consiguiente, de muerte, donde la revelación de una voz ronca y «sobrenatural» -¿divina?- les anuncia el secreto tesoro tan celosamente guardado por las puertas: lo Uno, el Todo, lo Inmutable, la Eternidad, a la cual sólo se puede acceder después de la muerte. Curiosamente la voz les hace alejarse a los chiquillos de la puerta. Los mistos se convierten en neófitos al aprender a permanecer gozosamente en la inmediatez de la cotidianidad, en su *renacer* a la sabiduría.

En sugestivo viaje al fondo de sí mismo en búsqueda de la «Realidad» de las Ideas, después de la muerte, Foix, como uno de los chiquillos protagonistas, nos expresa su deseo de aferrarse, aún, a la «realidad» de las engañosas apariencias que le permiten seguir vivo.

OBRAS CITADAS

- 1.- Badosa, Enrique. 1.988. «Estudio» (*Antología de J.V. Foix*)-vers. bil.- Barcelona: Plaza & Janés.
- 2.- Burgos, Jean. 1.982. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Éd. du Seuil.
- 3.- Chevalier, Jean. 1.973. *Dictionnaire des symboles* (4 vols.). Paris: Seghers.
- 4.- Durand, Gilbert. -10- 1.984. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Durand, Gilbert. 1.979. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris: Berg International.
- 5.- Grimal, Pierre. 1.981. *Diccionario de la mitología griega y romana* (vers. cast.). Barcelona: Paidós.
- 6.- Pijoan-Picas, María Isabel. 1.989. *Espriu en la fi del laberint*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pijoan-Picas, María Isabel. 1.991. *Salvador Espriu o els itineraris de la poesia*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pijoan-Picas, María Isabel. 1.992. *Salvador Espriu i Bartomeu Rosselló-Pòrcel, en llunyanies de foc i de llum*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pijoan-Picas, María Isabel. 1.995. *Viatge per l'imaginari de Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 7.- Thomas, Louis Vincent. 1.975. *Anthropologie de la mort*. Paris: Payot.