

Si la destrucció de la lògica i la dissociació entre els significants i els seus referents és la bandera més cridanera dels dadaïstes, en Foix això esdevé una circumstància dramàtica que repercuteix sobre el pla existencial en una humiliant incapacitat de reacció. En el fragment de *KRTU* intitulat originàriament *Stoppage*, l'heroica resistència dels elefants, que reprenen una imatge usada per Lautréamont a *Les Chants de Maldoror* durant l'escena de la protesta dels gossos (cant I, estrofa 8),³⁴ és només un eco que no pot esborrar el sentiment d'impotència que sufoca la veu del protagonista en impedir-li de repetir la paraula «Stop» que figura escrita en una pissarra. En un altre lloc les lletres de l'alfabet s'apleguen convertides en uns objectes grossos i inquietants a causa del fet que, sepa-

rats de la paraula a la qual pertanyen, n'ofusquen la comprensió.³⁵ La crisi del llenguatge és advertida, en aquest sentit, també per Foix, encara que ell es manté al marge de les pràctiques més revolucionàries introduïdes per les avantguardes en aquest àmbit.³⁶ No destruirà la sintaxi ni suprimirà la puntuació, no usará paraules en llibertat ni desintegrarà la paraula —es diria, gairebé per una mena de responsabilitat envers la pròpia tradició literària renaixent que l'ensenyament d'Ors i Carner havien fet madurar en ell—, però manifestarà de tota manera la preocupació per la crisi de les formes tradicionals de comunicació literària.³⁷

GABRIELLA GAVAGNIN

34. Uns mesos abans de la publicació de *Stoppage* («L'Amic de les Arts», núm. 23 [març de 1928], p. 174), Foix havia traduït per a la mateixa revista aquest fragment de Lautréamont. Cito a continuació, en la traducció foixiana, la imatge a la qual he fet referència: «[...] i, de la mateixa manera que els orifany, abans de morir, llancen al desert una darrera mirada al cel, aixecant desesperadament llur trompa, deixant llurs orelles inertes, també els gossos deixen llurs orelles inertes [...] i es posen a bordar [...]» («L'Amic de les Arts», núm. 16 [juliol de 1927], p. 54). Confronteu ara amb el fragment de *Stoppage*: «I una altra veu més alta encara: —Les trompes dels orifany no cediran mai a cap de les temptacions de la vida moderna» (*OC*, II, p. 51). C. Brian Morris ha assenyalat, a propòsit de les contínues mutacions i metamorfosis, la influència de Lautréamont sobre Foix a *Gertrudis and the creative modesty of J. V. Foix*, «Catalan Review», núm. 1 (1986), p. 128.

35. Cf. les proses *On aniré tot sol i Pràctiques* 3 (*OC*, II, ps. 58-59 i p. 70).

36. Pel que fa a les experimentacions tècniques en l'àrea cultural catalana cf. Giuseppe GRILLI, *Poesia artificiosa e metametrica nella letteratura catalana*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza (Nàpols 1985), ps. 293-356.

37. *Vid.*, per exemple, les reflexions de Foix sobre les relacions entre avantguarda i tradició catalana a l'article *L'Avantgardisme*, «Monitor», I (1921), p. 7. Foix criticava sobretot els intents imprudents d'imitació de models i de corrents literaris estrangers i hi demanava un major rigor científic: «Qui escriu versos sense puntuació, o mots en llibertat, o gaudeix component un puz literari ha de saber escriure correctíssimament un sonet. Els atreviments, les innovacions només poden permetre's a temperaments excepcionals. Alguns pastixos de literatura d'avantguarda apareguts en català us fan acotar el cap avergonyits» (*Algunes consideracions sobre l'art d'avantguarda*, dins *OC*, IV [Barcelona 1990],

«By Natural Piety», de Gabriel Ferrater, i Els modes de la poesia de l'experiència, per Pere Ballart

En el seu contorbador diari *Il mestiere di vivere*, Cesare Pavese deixà escrit que cal veure un signe inequívoc d'amor en el fet de voler conèixer, de voler fins i tot *reviure* la infància d'aquell que estímem.¹ Es ben possible que Gabriel Ferrater, home d'unes lectures vastíssimes i bastant pròxim, estèticament parlant, a l'escriptor piemontès, tingués al pensament aquella dita men-

tre componia «By natural piety», un dels millors poemes dels que inclou *Da nuce pueris* (1960), primera de les seves col·leccions. En concedir-li avui una atenció especial, però, no serà pas el meu objectiu demostrar la plausibilitat —d'altra banda, evident— de cercar en Pavese un motiu inicial de redacció, sinó, traslladats a tot un altre ordre de coses, comprovar que aquest poema és un exponent notable d'aquella orientació que més bé defineix el signe de la lírica ferrateriana: l'anomenada «poesia de l'experiència». Mas-

1. Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere* (Diario 1935-1950) (Torí), p. 194.

sa sovint amb aquest terme s'ha volgut etiquetar de manera indiscriminada qualsevol tipus de poesia, només que s'intuïu que allò que s'hi buscava era el registre verbal d'una vivència quotidiana, sense parar esment que la categoria poètica a què la crítica anglosaxona donà, ja fa temps, aquest nom és bastant més restrictiva, formalment i qualitativament, del que podria fer pensar un de tants poemes circumstancials com ha calgut entre nosaltres veure batejar «de l'experiència». El nostre comentari, per tant, voldria fer paleses, amb el text com a base, algunes de les característiques més representatives d'aquest mode poètic de tanta incidència en la lírica moderna, i, en última instància, tanmateix, destacar l'habilitat de Ferrater a no ser l'àrid i servil reproduïdor d'un model previ i haver esmerçat el seu talent a fi de compondre un poema d'una gran peculiaritat formal i essencialment «divertit», virtut que l'autor de *Les dones i els dies* tenia per la més alta en matèria de creació literària —com declarà a l'epíleg, precisament, del llibre que contenia aquest «By natural piety». En cito tot seguit el text d'acord amb aquella primera versió, que d'altra banda restà pràcticament intocada, llevat d'un parell de mínimes esmenes, en l'edició del 1968 de *Les dones i els dies*.

BY NATURAL PIETY

Obra del sol instant, aquest fugaç
quilliedre diamantí: la llum
sobre el teu cap curt de cabell?
[No. Lent
a construir-se, i exigent, amb dura
5 finalitat. Cures dels dies, nits
de confiat oblit, moltes repeses
per sendes que s'enfilen a l'aurora,
i replans xafigosos dels migdies,
i colls de fred defici en els cap-
[vespres
10 embullats de marrades. El teu cos
ha pujat fins aquí.
Vull que ara em duguis
avall. Vull que m'ensenyis els in-
[drets
que tens a la memòria, i et contem
com has anat naixent. Mena'm als
[gorgs
15 on vas aprendre de nedar, a les
[balmes

2. Gabriel FERRATER, *Da nuces pueris* (Barcelona 1987), p. 74

que s'irisen de febre d'unes aigües
on tu t'has capbussat. Anem a
[perdre'ns
pel bosc de roures baixos de les
[teves
primeres pors. Seguim la carretera
20 per on et feien anar amb bici al
[poble
a comprar pa pels hostes imprevis-
[tos.
Ja som a la cruïlla on esperaves
l'autobús dels retorns a Barcelona.
Pugem-hi. Ens deixarà al bar sub-
[urbà
25 ple d'artificis importants: el pris-
[ma
de vidre llarg et lliurava xiclets,
la bàscula et marcava el benefici
de cada estiu. Dins de ciutat, cer-
[quem
el barri on hi ha més coses que
[ara són
30 corpuscles d'instint teu, i són en-
[cara
coses que jo puc veure. Descobreix-
[me
l'aparador prodigiós d'ampolles
de facetes difícils, que eren somnis
severs i alhora dúctils, com auguris
35 de quan podries abastar la teva
closa i total natura femenina.
Aquí, prenguem-hi un got de llet.
[O vols
un gelat de molts pisos, o algun
[líquid
d'aquests de color edènic, com les
[cames
40 blaves i roges d'aquestes noietaes
que et succeeixen? Han sortit, com
[tu
sorties, del portal regalimós
de llum de la innocent màgia ne-
[gra.
A peu, i a poc a poc, anem pujant
45 cap a carrers per on ara no hi
[passen
sinó figures teves, les més íntimes.
Els finestrons es tanquen. Una mica
de llum que encara hi ha, la tenim
[tota
per nosaltres, i anem vorejant
[murs
50 sense fanals, que es baden com un
[mar
roig de rajoles, i fa olor de fons
de mar, de fums podrits i, súbita,
l'exhalació verda d'un pi fresc.
Dóna'm la mà. Fes veure que tens
[por
55 de tornar enrera, de passar altre
[cop
la porta del col·legi, i de reprendre
l'estupefacció dels jocs antics

sota aquests pins fora del temps,
 [dessota
 del temps. Serà un moment molt
 [curt. És un
 60 moment, i ja s'esquinça, com la
 [seda
 marcida, que tapissa un sofà vell.
 No pots perdre-t'hi més. Dóna'm la
 [mà
 que és l'obra bona del passat, que
 [ets tu.³

El que proposo a continuació és un comentari del poema encara en un nivell purament descriptiu, després del qual, i un cop caracteritzada sumàriament la categoria «poesia de l'experiència», passaré a relacionar els temes i tons de la composició amb aquells aspectes que en certifiquen de manera més clara l'adequació a aquella modalitat lírica.

El poema, escrit en versos decasíl·labs (un únic vers, el 52, amb les seves vuit síl·labes, altera aquesta uniformitat) i sense rima, presenta una situació pragmàticament molt ben definida, en la qual entenem que el discurs del jo poètic va adreçat a una dona jove, que cal suposar unida per un notable lligam afectiu a la persona del poeta. La interrogació inicial, a banda de contenir implícitament, com es veurà tot seguit, el tema del poema, delimita l'espai objectiu des del qual parla la veu poètica, i que en si no pot ser menys extraordinari: el poeta contempla la noia que acompanya a la llum del sol. La constatació d'un detall sumament particular, com ho és el reflex de la llum en els cabells de la noia, és l'artifici de què se servirà el poeta per accedir al seu passat, a les experiències que, encadenades, han fet possible la presència actual, en les seves circumstàncies específiques i intransferibles, de la noia en qüestió. La simple percepció de l'efecte de llum ha permès d'oposar subtilment en els primers versos dos conceptes contraris, enemics: el representat pels mots *obra* i *quiltedre* i el d'*insistent* i de *fugaç*, és a dir, l'àmbit semàntic d'allò que roman i té una en-

titat perdurable i susceptible d'ésser valorada, i, com a contrapartida, allò que passa, fugisser. És el concurs de les dues nocions, enfrontades, el que sobta el poeta: ¿com pot ser fruit d'un efecte momentani l'objecte que brinda a la contemplació detalls tan rics com aquesta irisació d'uns cabells femenins? La contradicció entre la perfecció d'una imatge d'alt valor estètic (com ho és el reflex de mil matisos de la llum) i la seva fugacitat és allò que posa en marxa el raonament del poeta.

La idea central del poema és, doncs, enunciada als vs. 3-5, encara que no assoleix valor de judici fins que no torna a ser represa a la conclusió: les persones no són altra cosa que el total de la suma de tot allò que fins aleshores han estat. El mateix Ferrater escriví en un altre lloc: «Si es tracta de mi mateix, això que sóc ara és el resultat de tot allò que he estat, i provar d'imaginar-me diferent de tal com sóc fóra provar de saltar per damunt de la meua ombra.»⁴ Per una operació amb clar valor de sinècdoque, la menció de la llum en el cabell remet a la noia, en tota la seva contingència; un cop el poeta ha determinat que tot el que és ella és quelcom que ha estat «lent a construir-se», els versos següents (5-10) es presenten com un sumari comprimidíssim del que és, o ha estat, el passat de la noia. Després de referir-se en termes genèrics al pas dels *dies* (v. 5), el poeta molt eficaçment ha simbolitzat tota la seva història en quatre moments de la jornada: la nit, l'alba, el migdia i el capvespre, que es corresponen cadascun amb les etapes de la seva vida anterior i, alhora, amb les seves respectives emocions i estats d'ànim: la placidesa ignorant dels primers anys («nits de confiat oblit»); el moment auroral de la infantesa («sendes que s'enfilen a l'aurora»); el seu final, llarg i costós de tan gruut («replans xafogosos dels migdies»); i finalment l'adolescència, amb el seu «fred desfici» i les dificultats per assumir la pròpia identitat, en un laberint «embullat de marrades». Com s'observarà, l'elaboració d'autèntic orfebre d'aquests versos hi ha afegit, de més a més, la remarca-

3. *Ibid.*, ps. 66-67. En efecte, el poema no presenta a penes variacions en la versió definitiva (vid. *Les dones i els dies* [Barcelona 1979], ps. 53-54), llevat de dues correccions que palesen, com de costum, el proverbial rigor eufònic del poeta: v. 29 («el barri de les coses que ara són») i v. 39 («d'espès color edènic, com les cames»).

4. Resposta a un qüestionari del diari «Tele/Estel», publicat el 1970 i recollit a *Papers, cartes, paraules*, a cura de Joan FERRATÉ (Barcelona 1986), p. 502.

ble imatge física d'una ascensió, paral·lela al creixement real: «sendes que s'enfilen», «replans», «colls». La corba ascendent culmina amb la concisa comprovació final: «El teu cos / ha pujat fins aquí». D'aquesta manera es clou la primera part del poema i, de fet, la cosa podria acabar-se aquí, ja que la resta no és més que l'expansió del que proposen aquest onze primers versos: un recorregut per les experiències passades amb intenció de provar que hom neix permanentment com a producte necessari de tot allò que ha estat abans.

Però precisament un dels mèrits principals del poema rau en el canvi introduït pel vers 11 i les seves posteriors implicacions: la modulació brusca, marcada pel punt i a part i l'entrada imperativa de la primera persona, fan que el moviment del poema fins ara ascendent, esdevingui un camí de baixada: «Vull que ara em duguis / avall». La gran troballa formal del poema consisteix, a partir del vers esmentat i durant la llarga seqüència narrativa que pràcticament arriba al final del poema (vs. 11-59), en la superposició d'un viatge real, en el món físic, dels dos protagonistes avançant en el temps (en el dia), i el seu viatge simbòlic fent marxa enrere en el temps (en la història de la noia). La sincronia dels dos itineraris és perfecta, absoluta: com més avancen en el viatge real més enrere arriben en el temps. Una duplicitat molt clara que, tanmateix, no és la mateixa per als dos protagonistes: per a ella, els indrets que efectivament recorren són els que també conserva en la memòria, cas que no és el del poeta, que, tot i que pot «veure» els llocs, necessita l'ajut d'ella per tal de «descobrir-los» (v. 31). De tota manera, en el poema, la desigualtat que això podia representar queda plenament resolta mitjançant l'enorme capacitat del poeta per adoptar el punt de vista de la noia, amb la qual cosa també ell participa tant del viatge simbòlic com del real i, gràcies a la seva paraula, de retop, també nosaltres.

La referència al trajecte real no ofereix dubtes: d'un paisatge rural, dels afores, passem a la ciutat, on hi ha els indrets que han tingut un significat més profund al llarg de l'existència de la noia: un bar, una geladeria, un aparador en què «les ampolles de facetes difícils» (això és, de cosmètics i perfums) auguraven la pròxima pubertat (el moment d'abastar una «closa i to-

tal natura femenina»); i, per què no?, també un cine («el portal... de la innocent màgia negra»). El final del dia i de la caminada coincideixen amb l'entrada en el barri, en aquells carrers que en la infància han marcat els límits d'un petit món, entre la casa i el col·legi. Ferrater sap que ha de continuar donant constància del doble moviment, real i imaginari, i en un sol vers, el 44, és on deixa una petja genial que per un moment aboleix les condicions objectives d'espai i temps: «anem pujant / cap a carrers per on ara no hi passen / sinó figures teves, les més íntimes». És obvi que el deíctic no alludeix al temps real sinó al temps evocat, en el qual ara hem arribat als anys més llunyans de la vida de la noia. La mateixa referència al fet que «anem pujant» (v. 43) és el ressort irònic amb què Ferrater palesa de nou la superposició dels dos itineraris: la «pujada» té lloc per uns carrers que en realitat condueixen a la «baixada» definitiva, avall de tot de la memòria. És per això que el passeig i el record finalitzen allà on ja no és possible de continuar retrocedint, allà on la memòria ja no ho consenteix.

Els últims versos plantegen la consciència de tal impossibilitat, el forçós retorn al present i, en conseqüència, el final del cercle que ara és completat amb la resposta a la pregunta que obriria el primer vers: la noia (amb la referència ara a la mà: una sinècdoque per l'estil de la d'abans) no és pas l'«obra d'un sol instant», sinó, ben al contrari, «l'obra bona del passat». És ara quan la cita de Wordsworth (l'epígraf de la seva *Immortality Ode*) que dona títol al poema, pren tot el seu sentit:

*The Child is father of the Man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.⁵*

(El Nen és el pare de l'Home, i jo voldria que els meus dies fossin lligats l'un a l'altre per pietat natural.)

El desig del poeta és, doncs, que els homes puguin continuar durant molt

5. Devem aquesta referència a l'erudició d'Arthur Terry, que l'esmenta en el seu admirable pròleg a la traducció castellana de la poesia de Ferrater, *Mujeres y días* (Barcelona 1979), p. xxxiii. Cito Wordsworth per les seves *Poetical Works*, ed. de T. HUTCHINSON (Oxford 1975), p. 460.

de temps esdevenint resultat d'ells mateixos, però mai turmentadament, sinó de la mateixa manera com s'han d'escolar els anys que amb l'esforç diari empenyen: per pietat natural.

* * *

La poesia de l'experiència —com demostrà palmàriament Robert Langbaum en el que encara és avui el millor llibre dedicat a la matèria—⁶ va néixer a finals del segle XVIII, quan artistes i pensadors van adonar-se que el llegat que els deixava l'esforç científic de la Il·lustració era la descreença més profunda en un món completament desproveït de veritats. En un dels *Fragments* de Novalis es pot llegir: «És a l'interior cap on mena el camí misterios: dins nostre, o enlloc més, hi ha l'eternitat i els seus mons, el futur i el passat. El món exterior és l'univers de les ombres.»⁷ Un empirisme extrem havia deslligat els fets de la realitat —úniques quantitats mesurables— de les seves significacions. Davant el marasme, els romàntics, com demostren les paraules de Novalis, decidiren buscar la certitud perduda en la pròpia experiència, les dades de la qual passaven a tenir un veritable valor epistemològic. Aquest tomb i una indefugible cautela en l'escriptura, que ja no podia consentir que el poeta totalitzés axiomàticament la realitat, van ajudar a configurar una modalitat poètica enterament nova.

Més que imitar la realitat o exposar un ordre d'idees sobre el món, la poesia es proposà de reproduir en cada formulació una experiència (viscuda o imaginada) tot cospant el seu procés per derivar-ne, com a síntesi, un judici d'implicacions morals. El nou sistema de significacions basat en l'experiència obeeïa a una prudent operació fenomenològica: en un exercici d'*empatia*, el poeta s'identificava amb altres éssers,

coses o fets, els penetrava i els arribava a conèixer. L'experiència com a tal era, doncs, d'un valor incontrovertible, però tan limitada com el poema que havia de formalitzar-la: l'artista sabia prou bé que cap dels seus judicis no era extrapolable més enllà del marc de la seva creació literària. Com que tot havia esdevingut relatiu, la poesia havia de renunciar a oferir veritats; calia que s'accontentés a donar les condicions en què havia tingut valor de veritat «*quelcom* de concret per a *algú* en concret». Això volia dir donar compte que hom era conscient de la fractura entre fets i significacions o, dit d'una altra manera, que calia posar en joc la ironia si no es volia passar per retòric o maniqueu. Aquesta «humilitat» del poeta, que renunciava a qualsevol mena de dogma, comportà en el terreny més purament material diverses conseqüències: una particularització del material temàtic, cada cop més narratiu; una personalització de la veu poètica, que acostava la seva dicció a un registre més natural, al to, com ha dit W. H. Auden, d'una persona que parla directament a una altra; i, en últim terme, un reconeixement implícit que la vivència recreada no era cap experiència necessàriament unipersonal i privilegiada, sinó que en les seves limitacions, gràcies a l'honestat moral del poeta, podia esdevenir un coneixement compartible, comunicable —i aquesta virtualitat venia a ser el seu repte últim. Per poc que considerem aquests trets —forçosament esquemàtics— de la poesia de l'experiència, no ens costarà gaire d'acceptar que l'atribolat segle XX, més mancat encara de certes que cap dels precedents, hagi representat el consolidament d'aquesta modalitat poètica, que Langbaum qualifica d'autèntica «tradicció moderna».

Ja de retorn al text ferraterià, és evident en primer lloc que «By natural piety» neix de manera expressa com una voluntat de superar la desconexió existent entre un fet (la presència, l'existència mateixa de la noia), i la seva significació, que el poeta pretén desentrellar tot recorrent a l'experiència passada, una experiència quotidiana, d'esdeveniments ordinaris. És cert que no és la del poeta, però aquest presumible obstacle no fa sinó activar la seva capacitat per a l'empatia, a què abans hem alludit, i que aquí el subjecte poètic sap aplicar fins al punt que els escenaris del passat de la seva

6. Robert LANGBAUM, *The Poetry of Experience* (Londres 1957). Remeto calorosament el lector a aquest excel·lent treball, les consideracions del qual poden completar-se amb els escrits teòrics de Jaime Gil de Biedma (*El pie de la letra. Ensayos 1955-1979* [Barcelona 1980]), en què l'afinitat amb els pressupòsits ferraterians —no cal recordar l'amistat que els va unir— és molt ostensible.

7. Text inclòs en el volum *Les romantiques allemands* (París 1954), p. 207. La traducció és meua.

companya (que nosaltres i el poeta contemplem ja en el present, un cop perduda la seva significació potencial) són vistos des de les mateixes emocions que havien suscitat en aquella nena d'anys enrere: els artificis del bar suburbà (v. 25) són descrits com a «importants», i així mateix se'ns diu que l'aparador és «prodigiós» —talment com si fos a través dels ulls infantils que són revelades aquelles impressions antigues. En aquest sentit, doncs, l'esforç imaginatiu que suposa el poema és enorme, ja que no només salta les barreres del temps en un viatge a un món pretèrit, sinó que transcendeix els límits fins i tot de la pròpia subjectivitat i entra així en l'univers sensitiu de l'estimada.

Naturalment, es tracta d'un esforç amb què el poeta va a la recerca d'un doble coneixement: el de l'experiència viscuda i el de l'avaluació que provoca davant les repercussions del passat sobre el present. La resolució, però, no és gens fàcil: el poeta és conscient que sovint el record ens traïx, que les reconstruccions de la memòria són precàries, i que fatalment s'interposa entre el record i la voluntat de recordar una part d'invenció de nosaltres mateixos. Això explica que en el moment de màxima tensió del poema digui a la noia: «Fes veure que tens por / de tornar enrera». La consciència que és impossible ja recuperar «l'estupefacció dels jocs antics» (v. 57) i que l'evocació esdevé fictícia és allò que al capdavant fa que el poeta abandoni el seu intent: els records són massa llunyans i d'una naturalesa molt fràgil, que fa que s'esquincin «com la seda / marcida, que tapissa un sofà vell.» La possible efusió emotiva d'aquest vers queda contrarestada per l'objectivitat eixuda del següent: «No pots perdre-t'hi més.» (v. 62). La voluntat de valorar el present esdevé inequívoca. Conseqüentment, concurren en el text tant l'exposició d'una experiència i la seva finalitat cognoscitiva, com els senyals de l'empatia del jo poètic i de la seva objectivació crítica.

No cal emfasitzar, per obvi, el caràcter narratiu del poema, però pot ser pertinent fer atenció que l'habitual procés analític, inherent a l'exposició de tota experiència, pren aquí un significat tan formidable que fa elevar el mateix procés a la categoria de tema de preocupació central: en efecte, el poema no pretén contar sinó «com has

anat naixent» (v. 14), un vers decisiu per la relació que estableix entre el procediment en què ha de ser explicada l'experiència i l'experiència mateixa, que de ser poc més que un catàleg d'instants desconnectats passa a entendre's com una progressiva evolució de la consciència. Una evolució que fins i tot sembla transposar-se a la sintaxi: la concatenació de la darrera frase («...la mà / que és l'obra bona del passat, que ets tu») vol precisament ser un reflex formal de la successió que nua, moment a moment, la nostra vida. Pren tanta importància aquesta concepció que un esdeveniment ben puntual com ara el naixement adquireix, segons que acabem de veure, una connotació de marcat signe moral que fa el seu abast extensiu al lapse sencer de la nostra existència, entesa com un procés obert, en desenvolupament i aprenentatge constants.

El final del poema —i del procés— no poden ser més coincidents: la noia a qui s'adreça el poeta i que té al davant, la seva mà entre les d'ell, és l'emblema mateix del judici moral que es desprén del poema i que aquí, magnificat per l'original perspectiva que ha triat Ferrater, pren forma material, humana: una noia de la qual sabem ara el passat, i que ens demostra que si no disposàvem del grapat de circumstàncies que «per una pietat natural» han conformat la seva identitat, no podríem arribar a conèixer d'una manera efectiva.

També mereix comentari la simulació de l'experiència real, a propòsit de la qual val a dir que l'extrema singularitat del poema fa augmentar considerablement la il·lusió de realitat. En allunyar-se un grau més de la nostra situació mundana de lectors, exterior al poema, mitjançant les referències al viatge simbòlic temps enrere (en un curiós nivell meta-narratiu), el poema aconsegueix que l'experiència primera, és a dir, el trajecte físic dels personatges, sembli una instància dotada d'un indiscutible valor de realitat. No és sobrerera al respecte l'observació que en el pla formal l'experiència primera és narrada en present, cosa que delimita encara amb més exactitud la separació, des del punt de vista objectiu, dels dos nivells.

Quant a l'aspecte de la seva comunicabilitat, el poema respon també satisfactòriament. No hi falta la consciència que l'experiència d'aquesta jove pot ser la de molta altra gent (per

exemple, les d'«aquestes noiètes que et succeeixen» [vs. 40-41]) i que per tant ni la posició lúcida del poeta ni la de la noia protagonista poden ser interpretades com les d'un individu unigènit, divers dels altres. Més: com es pot comprendre, la personalització de l'experiència amb tots els seus detalls —dels quals no està precisament mancat el poema— confereix una «vida» als fets que els atorga un valor superior al merament individual: tothom ha tingut el seu «bosc de roures baixos» de les primeres pors, que encara que no es correspongui amb el descrit, les nostres predisposicions de lectura, la nostra empatia en definitiva, fa visible, real, d'alguna manera propi. Una empatia que no en va és provocada també pel fet que el poeta es dirigeix a un «tu», creant sàviament la impressió que ens parla a nosaltres, gairebé incorporant-nos a la seva situació.

Finalment, val la pena de distingir les equilibrades condicions en què el discurs ens arriba, amb una remarcable justesa de to, atès que el poeta no es deixa endur per cap dels arravataments nostàlgics a què el signe de l'experiència que narra podria abocar-lo. Molt serenament, en el registre col·loquial que la naturalesa dialogada del discurs fa indispensable, el poeta ha assolit l'objectiu projectat havent-se mantingut més a prop de l'humor que desperten alguns records infantils (mencions als xiclets, la bàscula, els gelats de molts pisos) que del patetisme. Si aquest últim apareix, suscitat per la irrecuperabilitat del passat (vs. 59-61), ho fa en qualsevol cas amb una

perfecta contenció, i, d'altra banda, amb una imatge que no dissona gens de la plasticitat amb què són descrits els records que omplen el poema.

Si ara rellegim «By natural piety», crec que convindrem que res del que concerneix la poesia de l'experiència no deixa de ser-hi present. L'esplèndid poema de Ferrater, però, pot encara desvetllar una reflexió d'ordre més abstracte a la llum del seu sentit global. Si recordem el que escriví l'autor de *Lavorare stanca*, és molt probable que admetem que l'individu que diu aquest poema ha provat a bastament el seu amor per la noia. Si, a més, pensem que el mateix Ferrater declarà en una entrevista que l'únic que li interessava literàriament era el passat, «saber d'on vinc i com he arribat a on sóc»,⁸ apreciarem la coherència absoluta d'aquest poema respecte aquells dos temes que marquen la poesia ferrateriana fins al punt de ser-ne la divisa: les dones i els dies. Perquè aquest poema, present d'amor a una dona, vol sobretot girar la vista enrere i ser una crònica del treball dels dies sobre la nostra existència per explicar el que som a partir del que hem estat. I si en realitat és així, que devem tot allò que ara som al patrimoni intransferible del nostre passat, ¿caldria buscar cap més raó per explicar el conreu d'una poesia de l'experiència?

PERE BALLART

8. Cf. Federico CAMPBELL, *Infame turba* (Barcelona 1971), p. 385. La traducció és meua.