

«A L'INREVÉS» : L'ANVERS I EL REVERS

Joan Manuel Homar

Ho diré a l'inrevés. Diré la pluja
frenètica d'agost, els peus d'un noi
caragolats al fil del trampolí,
l'agut salt de llebrer que fa l'aroma
dels lilàs a l'abril, la paciència
de l'aranya que escriu la seva fam,
el cos amb quatre cames i dos caps
en un solar gris de crepuscle, el peix
llisquent com un arquet de violí,
el blau i l'or de les nenes en bici,
la set dramàtica del gos, el tall
dels fars de camió en la matinada
pútrida del mercat, els braços fins.
Diré el que em fuig. No diré res de mi.

Gabriel Ferrater (1922 - 1972) va escriure tota la seva obra poètica entre els 36 i els 46 anys. Poc abans de fer els 50, traspassà «la porta oberta» a què es refereix Epictet i se suïcidà. «A l'inrevés» aparegué en el seu primer llibre, *Da nuces pueris*, el 1960. Tenia 38 anys.

Dos anys abans de la publicació de *Da nuces pueris*, Albert Camus (1913-1960) escriu en el prefaci de la segona edició de la seva obra *L'Envers et l'Endroit*: «*Nous ne vivons vraiment que quelques heures de notre vie, a-t-on dit.*» Dos anys més tard, Ferrater sembla manifestar la mateixa idea en el

poema «A l'inrevés», on expressa que li fugen les hores de la vida viscuda intensament⁴³ i on juga amb l'oposició de contraris, l'endret i l'enrevés, *l'envers et l'endroit*. En el mateix pròleg, l'escriptor francès al·ludeix a l'equilibri entre «*ce que je suis et ce que je dis*». Més endavant recordarem aquesta frase per preguntar-nos si, en el cas del poema, podem afirmar que allò que el jo diu és allò que el jo és. Aquestes similituds temporals serveixen d'accés al poema.

«A l'inrevés» té una estructura discursiva molt senzilla. El jo enunciator segueix quatre passos:

1. Anunci del procediment que utilitzarà: *Ho diré a l'inrevés*.
2. Exposició d'allò que aparentment està dient a l'inrevés: *Diré...* seguit d'una enumeració de deu sintagmes nominals que són l'objecte directe de «diré».
3. Aclariment de què realment està expressant l'enumeració anterior: *el que em fuig*.
4. Explicació de per què es pot considerar que ha construït el poema a l'inrevés: perquè no ha parlat d'ell sinó de les coses que li fugen: *No diré res de mi*.

En definitiva, el poema es pot parafrasejar explicant que el jo líric anuncia que dirà alguna cosa a l'inrevés, després la diu extensament, a continuació puntualitza a què es refereix allò que ha dit i clou el text amb una proposició que es pot interpretar com la conclusió d'un argument. El propòsit de l'enunciator es manifesta en tres clàusules que es reparteixen entre el primer i el darrer vers: *Ho diré a l'inrevés. (...) Diré el que em fuig. No diré res de mi*. I, entremig, l'enumeració de deu elements. El poema es pot considerar una argumentació, de manera que la darrera clàusula és el raonament que demostra la primera. Utilitzant una paràfrasi, vindria a ser això: l'habitual en poesia lírica consisteix a expressar els propis sentiments i jo, en canvi, no he dit res de mi *perquè* he parlat de coses exteriors a mi mateix.

No obstant això, és natural que en algun moment el lector tendeixi a identificar aquest jo del poema amb el jo biogràfic i a fer-ne una lectura autoreferencial. Diversos autors han remarcat que els versos «el tall / dels fars de camió en la matinada / pútrida del mercat» poden estar relacionats amb una anècdota narrada en una carta de Ferrater a Gil de Biedma datada el febrer de 1956: «[...] *nos hemos lanzado a la busca del dichoso bar abierto; pero resulta que ahora lo hay, junto al*

⁴³ Blai Bonet ja apuntava en aquesta direcció quan va escriure: «En Gabriel Ferrater bevia per recordar, per poder recordar molt, tot, i per augmentar d'intensitat.» (Blai BONET: *Els ulls i la mirada*. El Gall editor, Pollença, 2014, 2a edició revisada, p. 488).

*mercado del Born. [...] Luego hemos recorrido el mercado y sus alrededores, sorteando camiones que vomitaban cajones de naranja...».*⁴⁴

I encara que és legítim fer aquesta lectura autoreferencial, també és possible i desitjable fer una lectura immanent, centrada en el poema, en la literalitat i en la literarietat del text. Potser convé recordar aquí les paraules de Joan Ferraté, germà de Gabriel: «Tota obra literària és un artefacte lingüístic que comporta (suposa i, de fet, proposa), inevitablement, la ficció d'una referència.»⁴⁵

El primer vers comença així: **Ho diré a l'inrevés**. Aquesta afirmació inicial planteja dues qüestions: primera, què dirà (*ho*) l'enunciador i, segona, a quina manera de dir directament els fets s'oposa aquesta manera de dir «a l'inrevés».

L'autor dosifica la informació que va subministrant fins al punt que ajorna fins al darrer vers el sentit del poema. Comença afirmant: *Ho diré a l'inrevés*. Però no sabem a què es refereix aquest pronom catafòric *ho*, ja que el seu veritable referent i, per tant, la seva explicació, no apareix fins a l'últim vers, quan el poema es tanca. Per tant, ens trobem amb una estratègia discursiva que juga amb l'ambivalència i que pot induir, momentàniament, al desconcert. Un cop llegit el poema, el podríem reconvertir en prosa de la següent manera: *Faré un poema a l'inrevés del que és habitual, ja que no centraré l'atenció en allò que sento davant del pas del temps sinó que em limitaré a enumerar allò que el pas del temps em sostreu. I afirmaré que, en conseqüència, fer això no és parlar de mi*.

Un esquema molt habitual de la poesia lírica és el següent:

Jo [*dic que*] em sento així [*estat d'ànim...*] perquè es produeix això [*elements causants de l'estat d'ànim*]

Una manera de procedir a «l'inrevés» pot ser aquesta:

S'expressen elements que pertorben el jo enunciator però *no* s'especifica *de quina manera* l'afecten. Aquestes conseqüències hauran de ser inferides pel lector. És a dir: es produeix això però no expresso ni com m'afecta ni com em sento.

Es pot considerar que l'anvers d'un objecte de dues cares és aquella part que està destinada a ser vista, mentre que el revers és aquella destinada a ser-ne la cara oculta. Què és el que està destinat a ser el revers del poema i, per tant, a no ser expressat, a no ser vist? Potser la clau rau tant en el que l'autor diu com en el que no diu. I això comporta reflexionar sobre què deixa de dir i per què, i sobre quins efectes poètics comporta aquesta supressió.

El subjecte líric manifesta la intenció de dir alguna cosa d'una manera determinada: a l'inrevés del que habitualment es faria. Per tant, el poema s'inicia amb una declaració d'intencions

⁴⁴ *Album Ferrater*. A cura de Jordi CORNUDELLA i Núria PERPINYÀ. Quaderns Crema, Barcelona 1993, p. 100.

⁴⁵ Joan FERRATÉ. «Pròleg» a: Josep CARNER. *La primavera i el poblet*. Edicions 62, 1979, p. 10.

que es reprèn —paradoxalment, perquè ja ha realitzat allò que deia que pretenia fer— en el darrer vers, com veurem més endavant.

Per què aquest gir involutiu en l'expressió del «dir»? Per què no dir les coses directament en comptes de dir-les «a l'inrevés»? Per motius psicològics, velar en lloc de revelar les emocions de l'enunciador? O estètics, d'acord amb la convicció que ja no és acceptable expressar directament les emocions personals en el poema?

El verb «dir» és un verb declaratiu, és un verb de parla que designa una acció comunicativa de manera genèrica. En el poema el verb apareix en futur —un futur que en aquest cas indica una acció que es desenvolupa en un moment *immediatament* posterior— i s'ha de llegir com si la frase estigués encapçalada per un connector textual de continuïtat: [*A continuació*] diré...

«Dir», expressar, enumerar tot allò que desapareix i fer entendre que el temps és irreversible —«irrevocable», escriuria Rilke—, podria considerar-se un tòpic literari. Però aquest tòpic adquireix valor poètic per un doble motiu: un, per l'eficaç —en el sentit de ser poèticament expressiva, original i amb ressonàncies emotives— selecció dels elements de l'enumeració i, dos, pel qüestionament irònic —des d'una perspectiva estètica— de l'afirmació del *tempus fugit*.

Els estudiosos de l'obra de Ferrater han localitzat i comentat totes les seves manifestacions sobre els versos on expressa allò que se li escapa. Més amunt, hem comentat la carta a Gil de Biedma. També han contribuït a fixar totes les referències intertextuals que hi apareixen. Algunes es dedueixen de les notes que Ferrater mateix va escriure al marge dels versos. Així, al costat de «la paciència / de l'aranya que escriu la seva fam», hi trobem escrit «Frost», escaridament. Sense cap més observació. Immediatament s'ha relacionat aquesta nota amb el poema «Design», que comença amb aquest vers «I found a dimpled spider, fat and white». Però aquesta paciència de l'aranya també pot fer pensar, per exemple, en el poema «A noiseless, patient spider» de Whitman; al costat d'«el cos amb quatre cames i dos caps / en un solar gris de crepuscle» s'hi troba escrit «Cocteau» i més avall la citació de dos versos del poema «Plain-Chant»: «*Son nid d'où notre corps à deux têtes s'allonge / par quatre pieds fins*»;⁴⁶ «el blau i l'or de les nenes en bici», Ferrater el remet a la següent anotació: «pintura sienesa». D'altra banda, molts estudiosos han relacionat inevitablement els «lilàs a l'abril» amb els dos primers versos de *The waste land*: «*April is the cruellest month, breeding / lilacs out of the dead land.*»

⁴⁶ Aquest cos duplicat en plena còpula ja es troba al capítol 3 del *Gargantua*, quan Rabelais el metaforitza en una bèstia de dos lloms que es freguen joiosament els greixos: «*À l'âge d'homme, il épousa Gargamelle, fille du roi des Parpaillons, un beau brin de fille de bonne trogne, et souvent, tous les deux, ils faisaient ensemble la bête à deux dos, se frottant joyeusement leur lard.*»

Fins aquí, algunes de les aportacions de la crítica. Però què atreu la mirada de l'observador que escriu el poema? Ferrater no és un observador extern que anota allò que li és aliè. Al contrari, és un observador que anota allò que l'ha concernit en diferent grau i que ara no pot retenir. I és aquesta mirada compromesa la que uneix els deu punts de l'enumeració que formen allò observat fins a dibuixar el negatiu del retrat de l'observador. El revers del rostre, la trama del dibuix, el jo a l'inrevés.

S'esmenten les accions i s'omet la manifestació dels sentiments que la seva pèrdua provoca. Aquest procediment pretén ocultar la dimensió subjectiva de l'experiència expressada, dimensió que, malgrat tot, no deixa d'expandir-se en el poema. La intuïda presència del jo enunciator dins d'aquest desplegament de situacions impedeix la desaparició de la subjectivitat. Aquesta estratègia per impedir l'accés al jo constitueix, en realitat, una el·líptica i complexa via d'accés a aquest «jo» aparentment inabastable.

El lector no pot evitar pensar que aquesta successió d'imatges no és arbitrària, sinó testimoni d'alguna cosa. D'allò que li fuig, diu el jo enunciator. Allò que Joan Ferraté denominava el pretext del poema. Sí, són l'anècdota d'allò que li fuig, d'allò que s'allunya. Goethe ja va deixar escrit: «*Alles Nahe werde fern*» («Tot el que és a prop s'allunyarà»).

Però, què hi ha per sota d'aquestes anècdotes, què les unifica? La intensitat. El seu conjunt configura una determinada experiència del món en què es percep una intensa vitalitat, que es manifesta en la vivacitat de les accions i de les escenes, en «la sensació viva de les coses», com escrivia Ortega y Gasset.⁴⁷ En definitiva, la intensitat de sentir-se viu pròpia de la joventut.

Ferrater descriu un món transitiu, en el sentit que es transfereix de l'exterioritat a la interioritat. L'anècdota —el pretext— d'allò que li fuig possiblement serà diferent de l'experiència concreta de la persona que llegeix el poema, però això no és cap obstacle perquè qualsevol lector s'hi identifiqui. Aquest lector hi podrà reconèixer la intensitat de les experiències lligades a la inseguretat adolescent, a l'admiració de la turgent bellesa de les noies, a la pràctica clandestina del sexe, a l'ànsia —la fam i la set— d'alguna cosa indefinida, a la necessitat de vagarejar de matinada a la recerca de no se sap què...

Tot allò que se li escapa són experiències positives que qualsevol persona lamentaria perdre. L'activitat de la memòria hi és molt selectiva. No diu que li fuig el tedi de les jornades inacabables del col·legi, per exemple. Però el subjecte poètic no lamenta mai la pèrdua, i el fet que no hi hagi cap plany provoca que el lector incorpori uns valors de serenitat i d'estoïcisme a la seva actitud continguda, com si ens trobéssim davant d'una antielegia o, a tot estirar, d'una elegia

⁴⁷ José ORTEGA Y GASSET: *Obras completas*. Revista de Occidente, Madrid, 1966, p. 348.

«amb sordina», per emprar una imatge de Pere Ballart.⁴⁸ Ha quedat ben establert —i Ballart ho recorda—⁴⁹ que Gabriel Ferrater creu en «la necessitat d'excloure de les creacions literàries un excés de participació ideològica o sentimental». Es podria pensar en una relació d'identitat negativa que reproduïx la història del mateix jo com ho fa el negatiu d'un motlle.

Més amunt afirmàvem que la intensitat unifica els elements d'aquesta enumeració. Aquesta intensitat la podem relacionar amb el desig en el sentit que apunta Josep Maria Esquirol quan afirma que desitjar és voler viure i que això comporta l'anhel d'intensificar la vida. De manera paral·lela, el poeta argentí Roberto Juarroz confessa que somnia aconseguir una vida viscuda amb tanta força que aquesta es pugui reduir al trasllat d'un punt d'intensitat a un altre punt d'intensitat.

Les situacions enumerades són una doble sinècdope: per un cantó, de tot allò que li fuig, Ferrater n'escull una part que vol evocar un tot representat en les deu clàusules de l'enumeració, i, per l'altre, de les coses contingudes en aquestes clàusules, en mostra un aspecte que també al·ludeix a l'experiència sencera.

La sinècdope global que pren la part pel tot, essent el tot allò «que li fuig», es compon de deu sinècdopes parcials: una expressió temporal de les hores de l'inici del dia —la matinada—, dues referències a mesos de l'any —agost i abril— amb modificadors que n'acoten el sentit, tres metaforitzacions a través d'animals —l'aranya, el peix i el gos— i quatre designacions de persona —el noi, els amants, les nenes i les noies.

Si examinem cada element de l'enumeració, trobem en cada clàusula alguna unitat lèxica que incorpora el component intensificador *molt*, atès que les vivències de la joventut «que fuig» són *molt* intenses, de manera, doncs, que cada element porta subjacent la idea d'intensitat o d'excés. La presència d'un o més sentits corporals en cada clàusula n'augmenta l'aspecte sensorial.

(1) *la pluja frenètica d'agost*. *Frenètic*: que està *molt* excitat i nerviós. Els sentits en joc són la vista i l'oïda. I potser l'olfacte. Sinècdope: de l'agost, en destaca la pluja frenètica, la intensitat d'un xàfec inusual. És obvi que la pluja d'agost es continuarà produint i que, per tant, no l'abandona. Potser l'abandona l'especial manera de viure aquesta pluja durant les vacances juvenils de l'estiu. També cal tenir present que la pluja de l'agost representa la precipitació d'aigua que apaivaga la calor extrema de l'estiu i aquesta precipitació *frenètica* per atenuar l'ardor es pot llegir en clau sexual. Una interpretació no exclou l'altra.

⁴⁸ Pere BALLART: *El riure de la màscara*. Quaderns Crema, Barcelona, 2007, p. 80.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 82.

(2) *els peus d'un noi caragolats al fil del trampolí. Caragolar: retorçar. Retorçar: torçar en excés.* És a dir, *molt* retorçats. Els sentits en joc són la vista i el tacte. Sinècdoque: del noi, en remarca els peus *caragolats*, en tensió, quan és a punt de saltar el trampolí. Li fuig aquesta commoció de l'adolescent que oscil·la entre el desig de llançar-se i el temor que aquesta acció li provoca. Un conte de David Foster Wallace, «A dalt per sempre», inclòs en el llibre *Entrevistes breus amb homes repulsius*, descriu molt bé una situació similar, les vacil·lacions d'un noi de tretze anys en el moment d'enfilar-se escales amunt i, arribat a dalt, de llançar-se per primer cop des del trampolí d'una piscina pública. El temor a llançar-se al buit s'ha interpretat com una metàfora del salt a la vida adulta.

(3) *l'agut salt de llebrer que fa l'aroma dels lilàs a l'abril. Agut: una sensació és aguda quan és molt intensa i curta. El sentit en joc és l'olfacte. Sinècdoque: de l'abril, en destaca la fragància del lilàs que es difon i s'impulsa amb una energia que recorda l'impetuós salt d'un llebrer. La metàfora de l'agut salt del llebrer remarca la intensitat extrema de l'aroma dels lilàs. El jo líric potser ha perdut la puixança associada al mes d'abril i que aquí és concreta en l'aroma dels lilàs, que al seu torn remet en als primers versos de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, en què afirma que abril és «el mes més cruel» perquè barreja «records i desig»: «April is the cruellest month, breeding / lilacs out of the dead land, mixing / memory and desire.» És una observació molt sagaç qualificar de cruel un mes que s'associa, entre d'altres coses, amb l'emergència del desig quan aquest desig només es pot projectar cap a un fantasma, cap al record, cap a allò que ja ha fugit.*

(4) *la paciència de l'aranya que escriu la seva fam. Paciència: qualitat de qui suporta amb calma l'espera d'una cosa que tarda. És a dir, tenir molta calma. Fam: desig molt fort de menjar. El sentit en joc és la vista. Sinècdoque: de l'aranya, en valora la paciència per capturar la presa i associar la seva fam. Quina paciència li fuig? Es podria pensar en una interpretació metafòrica que identifiqués el jo amb l'aranya que escriu pacientment la seva «fam», fam que podria consistir en la metàfora de la necessitat juvenil de menjar-se el món. També pot al·ludir al fet que se li escapi la paciència, en el sentit que el temps dilatat del jove se li acaba i, per tant, es torna més impacient.*

(5) *el cos amb quatre cames i dos caps en un solar gris de crepuscle.* Aquí l'intensificador no està en cap unitat lèxica en concret sinó en la hipèrbole de la imatge, que en sentit literal seria monstruosa, però que en sentit figurat remet a la urgent i vivaç activitat de la còpula en un entorn molt desolat i molt enfosquit. Els sentits en joc són la vista i el tacte. Sinècdoque: del cos, duplica les cames i el cap per donar la sensació de fusió de dos en un. Aquí la metaforització és transparent: li fugen aquest tipus de relacions sexuals, marcades per la clandestinitat, en indrets inhabitats i solitaris.

(6) *el peix llisquent com un arquet de violí. Lliscar:* moure's sobre una superfície llisa d'una manera *molt* suau. Els sentits en joc són la vista, el tacte i l'oïda. Sinècdoque: del peix, la facilitat de relliscar entre les mans de la mateixa manera com s'esmuny el temps. També es pot referir al fet que se li escapa l'agilitat, la capacitat de moure's amb rapidesa, d'escapolir-se d'una manera suau i ràpida, tal com ho fa un peix.

(7) *el blau i l'or de les nenes en bici. Or:* metall *molt* valuós. El sentit en joc és la vista. Sinècdoque: de les noies en bici, el blau i l'or, dos colors que poden remetre a molts referents. Al color del vestit o al color del cabell i dels ulls, per exemple. Les noies en bici són un altre element que s'escapa del seu món.

(8) *la set dramàtica del gos. Set:* moltes ganes i molta necessitat de beure; *dramàtic:* capaç d'interessar i commoure vivament. Una cosa dramàtica és trista i commou *molt*. Sinècdoque: del gos, la set intensa. Continua amb les metàfores de les necessitats nutricionals —menjar, beure— expressades a través de la seva mancança —fam, set— i les personificacions en un animal —l'aranya, el gos. Potser és la imatge més ambigua de l'enumeració. Si no es llegeix en clau metafòrica, no té gaire sentit. I si el subjecte poètic ha passat a ser el gos amb un set dramàtica, és a dir, intensa, cal conjecturar amb què està identificant aquesta set. Cada lector pot identificar moltes sets —necessitats— diverses en funció de la seva experiència.

(9) *el tall dels fars de camió en la matinada pútrida del mercat. Pútrid:* *molt* corromput i podrit. Els sentits en joc són la vista i l'olfacte. Sinècdoque: de la matinada al mercat, l'olor —pútrida— i el con de llum dels fars d'un camió. Més amunt ja s'ha comentat que aquesta clàusula pot tenir relació amb un fet biogràfic narrat pel mateix Ferrater en una carta a Gil de Biedma, on narra com uns quants amics allarguen la nit fins a la darrera copa. Això també li fuig al subjecte poemàtic.

(10) *els braços fins. Fi:* que és **molt** llis o **molt** suau. Els sentits en joc són la vista i el tacte. Sinècdoque: dels braços, la suavitat. De les dones, els braços. Dir que l'abandonen els braços fins crec que s'explica per si sol.

L'enumeració és la representació d'una pèrdua. I el record de la pèrdua d'un element valuós ve acompanyat sempre d'una emoció negativa. I expressar-la pot ser una manera d'exorcitzar-la. No solament es tracta que el subjecte de l'enunciació enumeri tot allò que no pot retenir, sinó que aquest subjecte de l'enunciació sent la necessitat de dir-ho. I això també és molt significatiu. És una veu que no vol estar sotmesa a la melangia i, en efecte, no hi està. No obstant això, la melangia sobrevola el poema i es diposita en l'esperit del lector. Les imatges de les coses viscudes es tornen llenguatge a través de l'enunciació, llenguatge que ressona en el lector amb les

emocions i les sensacions associades a les experiències que aquelles imatges evoquen. I el lector copsa totes aquestes tonalitats emotives.

El subjecte líric posa l'accent en les experiències que han afectat el jo, les quals es converteixen en l'agent actiu: són elles les que li escapen. L'acció és duta a terme pels elements de l'enumeració i el jo és un agent passiu que en rep les conseqüències. Aquest procediment —aquest expressar-se a l'inrevés— atenua el dramatisme que hauria produït una manifestació del tipus «Jo no puc retenir tot allò que se m'escapa a causa del pas del temps o de les circumstàncies de la vida».

És factible de creure que tota aquesta exterioritat de l'enumeració es tracta, al capdavall, d'una manera d'expressar obliquament la interioritat del jo: un dels sentits del poema és la constatació que el pas del temps comporta pèrdues que tenen a veure amb la intensitat de la vida experimentada.

Arribats al darrer vers, constatem que el poema té una estructura circular, atès que el primer vers i el darrer se sustenten en el verb declaratiu «dir», que apareix en quatre ocasions amb la forma de la primera persona del singular del futur d'indicatiu. Si recordem el primer vers —*Ho diré a l'inrevés. Diré la pluja [...]*— i el comparem amb el darrer —*Diré el que em fuig. No diré res de mi*— veurem que presenten una clara simetria —sintàctica i retòrica— provocada per l'asíndeton —aquest punt i seguit que uneix les dues clàusules dels dos versos— i pel paral·lelisme sintàctic.

El darrer vers basa la seva contundència en l'asíndeton —en lloc d'una conjunció consecutiva que uneixi les dues clàusules hi posa un punt— i en el paral·lelisme sintàctic d'aquestes dues clàusules, reforçat per una anàfora —la repetició de «diré» a l'inici de la clàusula— i la contraposició entre una expressió afirmativa (*diré*) i una de negativa (*no diré*). Un altre cop l'anvers i el revers.

Vindria a ser això:

[**Sí que**] *Diré el que em [= a mi] fuig. [el punt=per tant] No diré res de mi.*

En resum: «[Sí que] diré el que em fuig [i per tant] no diré res de mi».

D'entrada no sembla que aquest darrer vers es pugui entendre com una afirmació contradictòria. I, malgrat tot, s'hi pot entendre. Perquè es mou en l'oposició dins / fora: allò que em fuig pertany a l'àmbit exterior (fora) i, en canvi, allò que em resta dins a conseqüència d'allò que em fuig, m'ho callo. De nou, l'anvers i el revers.

El present apareix aquí tensat pel passat i pel temps en fuga: *em fuig*. Entre els usos propis del present, hi trobem que a vegades designa situacions que es produeixen durant un període de temps que inclou el moment de l'enunciació. Cal remarcar el valor imperfectiu del present, que es refereix a situacions que estan «en procés de realització»; «allò que em fuig es refereix a allò que

m'està fugint», és a dir, el temps i les experiències vinculades a l'esdevenir d'aquest temps. Podem fer una analogia amb un rellotge de sorra, en què la sorra que s'escola per l'orifici tant és el temps com les vivències transcorregudes durant aquest temps. En aquest cas, la sorra continua fluint del receptacle superior a l'inferior. En canvi, si hagués escrit «diré el que m'ha fugit», el temps compost comportaria un aspecte perfect, que associem amb situacions finalitzades i vinculades al moment de l'enunciació. En aquest cas, el jo líric presentaria una clausura de l'experimentació de vivències intenses.

Per tant, la contraposició del darrer vers és més aparent que real. Suposadament contraposa allò que diu el jo enunciator a allò que no diu. Però això no és del tot exacte. Perquè no és que no digui res d'ell mateix, sinó que ho diu obliquament. S'ha d'entendre com «Jo no diré res directament de mi, comestic afectat per les coses, sinó que, obliquament, em limitaré a mostrar les coses que m'afecten.» Tot plegat té molt a veure amb la noció de correlat objectiu que havia descrit T. S. Eliot. Però és obvi que el subjecte de l'enunciació té consciència d'ell mateix i d'allò que l'afecta. I així ho manifesta. Naturalment, l'accés a la intimitat d'aquest jo és restringit. Però, poc o molt, aquesta intimitat velada apareix en el poema d'una manera que recorda tant aquella activitat infantil que consisteix a unir punts numerats fins que amb el darrer apareix la silueta d'una figura, com la tècnica de l'estergit practicada per artistes contemporanis com Bansky.

No diré res de mi: no ho dirà perquè no pot i no vol alhora. No pot perquè aquest jo del qual ha de dir alguna cosa es perd, es dilueix, deixa de ser; i no vol perquè el jo líric —aquell que hem apuntat que es pot confondre amb el jo empíric— assumeix una actitud estoica, no es vol plànyer, i aquest rebuig del lament coincideix amb l'actitud estètica de l'autor implícit, que no vol que el seu vers aparegui *tot podrit de queixes*, com escriu a «A través dels temperaments». Xavier Macià i Núria Perpinyà corroboren la idea que el plany pel temps que fuig hi apareix implícitament: «Ferrater és molt conscient que la seva joventut és perduda per sempre [...] el plany pel temps perdut —la joventut— és defugit sistemàticament pel poeta. Hi és implícit, però controlat.»⁵⁰ Es podria dir que el poema fa de mediador entre l'oblit i la supervivència del record.

Viure és un constant acomiadar-se, com recorda Rilke en el darrer vers de la vuitena elegia de Duino: «Així vivim, prenent sempre comiat.» Però, expressada així, aquesta afirmació comporta un grau més gran d'implicació emocional del jo líric que en el poema de Ferrater. Si el poeta utilitzés la fórmula de «no tornarà» o «no tornaré a» —fórmula que, en darrer terme, remet a la irreversibilitat de la mort, real o simbòlica—, això provocaria una implicació emocional absoluta. És el cas del poema «Ya no», d'Idea Vilariño, en què l'autora uruguaiana enumera totes

⁵⁰ Xavier MACIÀ i Núria PERPINYÀ: *La poesia de Gabriel Ferrater*. Edicions 62, Barcelona, 1986, p. 83-84.

les coses que ja no podrà fer després de la ruptura amb el seu amant, i clou el poema amb aquests dos versos lapidaris: «*No volveré a tocarte. / No te veré morir.*»

El darrer vers del poema de Ferrater té una doble projecció, cap enrere i cap endavant. Cap enrere perquè en realitat podria aparèixer en mig del primer vers, després de la primera clàusula, perquè aquest darrer vers no és més que una explicació del contingut de l'enumeració que s'estén des de la meitat del primer vers fins al penúltim. Però l'autor difereix aquesta explicació fins al final del poema.

I aquest darrer vers també es projecta cap endavant, més enllà del poema on es troba, en el sentit que és una afirmació metapoètica en futur, que no solament es refereix al poema en el qual apareix, sinó a la resta de poemes que el seguiran.

I així, a partir del text, però fora del text, el lector identifica i comparteix l'experiència emocional del poema, que ultrapassa la simple anècdota biogràfica i esdevé una manera singular d'expressar la comuna experiència del sentiment de la pèrdua irreversible de la joventut.