

ARTHUR TERRY

RAMON XIRAU: DIR I DESCRUIRE

Al final de *Poesía y conocimiento* (1978), Xirau, poeta i filòsof ell mateix, es pregunta per què la poesia i la filosofia haurien d'ésser complementàries. I contesta: «Acaso porque la filosofía —quiero decir la metafísica— y la poesía son dos formas de una expresión más alta: la expresión religiosa» (p. 141). Igual que els seus llibres de poesia anteriors, *Les platges* (1974) i *Graons* (1979), *Dit i descrit* (1983) representa un intent d'explorar les conseqüències d'aquesta convicció, no solament en termes temàtics, sinó com a part d'una investigació més àmplia del mateix llenguatge poètic. Si hom parla d'«investigació», no és, evidentment, en cap sentit acadèmic; és més aviat una manera de suggerir la lucidesa amb la qual Xirau s'exposa a uns riscos que evitaria, segurament, un poeta més convencional. Fins a un cert punt, tals riscos són un aspecte essencial de les seves creences religioses i del tipus de llenguatge que aquestes li imposen. La connexió entre les dues coses, com ell sap, queda ben evident en les mateixes Sagrades Escripures. El triple procés que aquestes descriuen —creació, caiguda i recreació— ens ofereix a cada etapa un concepte diferent del llenguatge: al començament, el llenguatge emprat per Adam en anomenar les criatures encara reflecteix el *Logos* diví mitjançant el qual el món fou creat; després de la caiguda de l'home, el mateix llenguatge queda «caigut» —allunyat, si no totalment divorciat, de la seva relació original amb la creació; finalment, hi ha la promesa d'un llenguatge «restaurat», exemplificat pel miracle de la Pentecosta, que correspon al «cel nou» i a la «terra nova» de l'*Apocalipsi*.

Tals vastes perspectives, descrites fins i tot d'una manera tan sumària, ja suggereixen la natura de les dimensions dins les quals funciona la poesia de Xirau. Així, «L'Anyell», el poema extens que forma el

nucli del nou llibre, presenta una interpretació de l'Apocalipsi que mira cap al *Llibre del Gènesi* i, almenys implícitament, vers la caiguda de l'home. I, com espero demostrar, l'estructura alternant del poema, que fluctua entre unes imatges d'harmonia natural i les intervencions de l'amenaça apocalíptica, sembla correspondre al concepte pascalià de la «doble natura» de l'home, a la «grandesa» que deriva de la seva creació original i a la «misèria» que resulta del pecat d'Adam. Allò que preocupa Pascal no és cap dualisme fix, com, per exemple, la divisió entre una natura «superior» i una altra d'«inferior», sinó un conflicte progressiu i dialèctic, en què l'home caigut conserva unes memòries de la seva condició anterior que l'impelleixen vers un estat futur —el de l'«home nou» de sant Pau— que ha de començar aquí i ara. I, igual que l'home, la mateixa natura caiguda és contradictòria; Déu no és clarament present ni absent, o, segons la frase de Pascal: «la natura (...) pertot indica un Déu perdut, dins i fora de l'home».

El mateix tipus de contradicció afecta el llenguatge. Quan Adam anomena les criatures, els noms que els dona són, en un sentit molt especial, uns noms «apropiats», com si hi hagués una connexió directa entre els mateixos mots i la natura d'allò que indiquen. Amb la caiguda de l'home, aquesta connexió queda trencada: el llenguatge ara pot ésser ambigu o fals (com el llenguatge de la Serp), o bé li resulta difícil crear unes significacions autèntiques. Al mateix temps, queda marcat per la memòria de l'estat anterior i per la idea d'una possible renovació. Un cop som conscients de les fissures que separen els mots i els objectes i de la falta de congruència que en resulta, és possible que la nostra imaginació comenci a respondre a les indicacions d'una realitat diferent, que porta amb ella els fragments d'un parlar nou. En un cert sentit, això implica un retorn a la situació original: la renovació del llenguatge, que també significa una renovació de la realitat, vol dir un «anomenar de nou», igual com la creació, mitjançant la caiguda de l'home i les seves conseqüències, mena a la recreació.

La importància que dona el mateix Xirau a l'acte d'«anomenar» és evident. A *Poesía y conocimiento*, descriu la imatge poètica com «la forma directa de nombrar que a veces emplea el poeta». I prossegueix:

La mejor poesía es, para mí, la que es capaz de nombrar directamente lo que el poeta ve: mar, pino, Soria, aire (...) la imagen remite direc-

tamente a su objeto; pero remite a él con un temblor rítmico, con una alusión emotiva que tampoco es la del lenguaje común. También la imagen nos deja —aun cuando también nos *diga*— en el universo de lo dicho-sugerido; es ella y es más de lo que ella misma es.

(*Poesía y conocimiento*, p. 138)

Allò que crida l'atenció aquí és la idea segons la qual una imatge, en ésser incorporada a la textura d'un poema, queda en certa manera «redimida» del discurs quotidià. Al mateix temps, segons demostra la seva pròpia pràctica com a poeta, Xirau considera que un tal acte resta difícil d'aconseguir, ja que la mena de connexió que pressuposa demana la superació de les tendències arbitràries del mateix llenguatge. Amb tot, el més interessant és la manera com Xirau entén la relació entre imatge i metàfora. Per Xirau, la metàfora, com ja he explicat en un altre article,<sup>1</sup> és la figura essencial que distingeix el llenguatge poètic del llenguatge conceptual. Més d'una vegada, parla del poder que té la metàfora de crear el tipus d'unitat que mai no pot expressar-se en termes racionals —unitat metafísica, en tant que afecta les nostres nocions de la pròpia realitat—. Tanmateix, aquesta fusió que s'acompleix en un instant de temps troba la seva justificació més pregona en la permanència relativa de la imatge:

Ciertamente, la metáfora es un momento; es también una intención, un tender hacia la imagen, finalidad de la metáfora misma (...) el universo entero, iluminado por la imagen, gravita pluralmente, hacia la unidad de Dios.

(*Poesía y conocimiento*, p. 69)

Vist des d'aquesta perspectiva, el títol del nou llibre —*Dit i descrit*— assumeix una complexitat que queda confirmada pels poemes mateixos. «Dir» una cosa, evidentment, mai no pot constituir un acte autosuficient: qualsevol cosa que hom digui serà dita sempre en un cert to, en un cert moment de temps i en certes circumstàncies determinades, i allò que hom diu representa tan sols una part del que existeix en la seva ment a l'instant de parlar. En altres mots, l'acte de «dir» s'ha

1. «Pensament i cant en la poesia de Ramon Xirau», *Actes del sisè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Montserrat, 1983, pp. 353-372.

d'acomplir forçosament dins un context, per bé que una gran part d'aquest resulti inexpressable en termes verbals. I si hom creu en la possibilitat d'un llenguatge «caigut», el problema consisteix no tant a parlar amb sentit, sinó a descobrir algun principi d'ordre entre les veus de la confusió. Idealment, això voldria dir tornar a la situació edènica: tot i que ens inclinem a considerar el llenguatge com una forma de comunicació, crida l'atenció que Adam, en anomenar les criatures, se serveix del llenguatge no per comunicar, sinó per respondre a la realitat. Així, el que «diu» no solament depèn d'un context determinat, sinó que també participa d'aquell context, el qual contribueix a definir, segons un procés que es pot aplicar al mateix llenguatge poètic.

En això no es diferencia gaire de la descripció. «Descriure» una cosa pot representar un intent de comprendre la natura d'aquella cosa o bé de donar notícies d'ella a una altra persona. Per altra banda, podria ésser una manera d'implicar el llenguatge en la pròpia essència de les coses per tal de reduir la divisió entre els mots i els objectes. En els dos casos, «descriure» significaria un intent de conformar-se amb les coses, per bé que, en el segon cas, la justesa de la descripció dependria del poder que té el mateix llenguatge d'adaptar-se a la natura de l'objecte.

Una part d'allò que intento suggerir queda expressada, amb una economia extraordinària, en la primera secció del poema que dona títol al llibre:

Dit i sentit  
                                   mireu  
 la fulla.

Dit i sentit  
                                   la verda  
 fulla.

Dit, sentit, dit  
 la fulla en el pou clar.

Dit i descrit  
 la fulla  
                                   verda fulla.

A primera vista, aquests versos semblen alludir molt directament a la tercera secció de «L'Anyell», que comença: «No puc descriure aquesta fulla verda (...)». En aquest últim poema, com hem de veure, és com si Xirau es preguntés: «Què ha de tenir lloc, abans que sigui possible la descripció?». Aquí, en canvi, l'assaig de descripció dóna lloc a una estructura verbal que, ella mateixa, imita d'una manera gairebé física el procés que incorpora. Una part d'aquesta és visual: la mateixa forma que pren el poema en la pàgina. Amb tot, el més essencial és la manera com aquesta forma visual acaba per subratllar el mateix moviment de les paraules a força d'insistir en certes transicions decisives. De totes aquestes transicions, la més colpidora, sens dubte, és la que fa possible el passatge de «Dit i sentit» a «Dit i descrit». En un cert sentit, el poema sencer gira entorn d'aquesta transició: la frase inicial («Dit i sentit») alhora presenta i resumeix un acte de comunicació («mireu / la fulla»); després d'això, la segona persona («mireu») desapareix del poema —no cal descriure allò que podem indicar directament— i els elements d'una possible descripció («la verda / fulla (...) la fulla en el pou clar») comencen a prendre forma. Això no obstant, aquest moviment queda truncat per la transició a «Dit i descrit», que ens torna a la imatge senzilla de la fulla. Si ara és possible de parlar de «descripció», no és evidentment en un sentit realista, i això, en certa manera, és el punt essencial: fins i tot la descripció més minuciosa no deixaria d'ésser selectiva i no depassaria la superfície de les coses. Aquests últims versos, en canvi, suggereixen quelcom de molt diferent: «descriure» autènticament una fulla seria emprar el mot «fulla» com si fos capaç d'expressar tot el que mai es podria dir de la fulla real, o sigui, de la seva natura intrínseca i de les seves relacions amb la resta de la creació. Això explica per què Xirau parla en un altre lloc de la descripció com «una forma de descifrar el mundo» (*Poesía y conocimiento*, p. 121), com si cada objecte, descrit amb justesa, es presentés com a «signe» d'un ordre superior. O bé, com ell mateix ens diu, parlant de la poesia d'Octavio Paz, un tipus de descripció que ultrapassaria el realisme superficial, per tal de suggerir la natura del mateix ésser:

Descripción de apariencias (...) pero descripción de apariencias que con-

duce a la descripció y, en última instància, a la intuïció, de las evidèncias.<sup>2</sup>

Aquí cal subratllar el paper que té el llenguatge mateix en aquest procés. En els versos que acabo de comentar, la transició d'una frase a l'altra s'hauria pogut descriure igualment en termes de metamorfosi, vist que afecta no solament les significacions sinó també els sons dels mots. Així, la repetició de «dit» en «Dit, sentit, dit», tot donant una èmfasi diferent al mot mateix, també anticipa acústicament l'aparició del mot crucial «d(escr)it» dos versos més tard. I en la segona secció del poema, els mots clau del començament —«dit» i «sentit»— tornen a aparèixer, ara transformats en substantius: «En el sentit dels dits i de les branques / blanquegen vents de vols i vols i dols (...)». Aquí, com sovint en Xirau, hom pot pensar en la recomanació de Mallarmé de «céder l'initiative aux mots», com una manera de superar els límits de la subjectivitat, de crear la il·lusió que allò que es diu ve tant de la natura del llenguatge mateix com dels càlculs mentals de l'escriptor.

Què ocorre quan un tal poeta concentra la seva atenció en quelcom que ja ha estat «dit» o expressat en un altre mitjà? Certs poemes de *Dit i descrit* són dedicats a les altres arts —pintura, arquitectura, música— i més que res a la manera com aquestes influeixen sobre l'experiència del qui observa o escolta. El més complex d'aquests poemes és «La dama de l'unicorn», meditació poètica sobre la famosa tapisseria del segle xv del Museu Metropolità de Nova York. Igual que la majoria dels poemes d'aquest tipus, constitueix, per una banda, un intent de recrear l'objecte original a través d'unes descripcions detallades i, per l'altra, un mitjà de suggerir el sentit més pregon que unifica les diverses imatges visuals. Comença així:

Ja han mort els trobadors. Aquesta Dama  
 esvelta lliura joies a la noia atenta.  
 No han mort ocells ni flors ni castells  
 tots imatge.

D'aquestes tres frases, cada una ens ofereix una perspectiva diferent de l'objecte al qual es refereix. Només la segona constitueix una simple

2. Octavio Paz: *el sentido de la palabra*, Mèxic, 1970, p. 104.

descripció, tot i que tingui importància per a la resta del poema el fet que l'acció que descriu sigui vista en termes del present. L'afirmació de la frase inicial, en canvi, és d'un ordre diferent: allò que declara ve, en primera instància, de la ment del poeta. A més, el mot «Ja» presenta una certa ambigüitat: els trobadors són «morts», evidentment, des de la perspectiva del present, però també els podríem considerar com «morts» en relació amb la Dama del tapís; «morts», és a dir, en termes històrics, malgrat que en un altre sentit siguin «vius», com si diguéssim: «Els trobadors són morts —som al segle xv— per bé que la tapisseria representa un estil de viure —una manera d'entendre les coses— que seria inconcebible sense ells». Quant a la tercera frase, ens recorda que allò que es contempla no és la vida real, sinó una obra artística: a diferència dels trobadors, els ocells, etc., que decoren el tapís «no han mort»; es tracta, evidentment, d'«imatges» que, ben considerades, no són ni mortes ni vives.

De fet, una gran part de la resta del poema depèn del tipus de perspectives canviant que demostren aquests versos inicials. Repetidament, l'escena del tapís és descrita com si tingués lloc *ara*, tan sols per recordar-nos que es tracta d'un artefacte, d'una combinació de fils teixits i de colors sàviament calculats. Així, en els versos que segueixen, el fons de la tapisseria és descrit alhora com a imatge i com a objecte material:

El teixit del palau —tela de llacs i llums—  
s'enfila; no és palau, és corona  
indicadora punta d'or, immòbil cap al cel.  
És l'unicorn? N'és la imatge, segurament (...).

És a dir, el palau es converteix en una mena de joc visual: la imatge d'una imatge, creada fins a un cert punt per les relacions espacials que omplen el conjunt del quadre. Un cop més, ens adonem de les il·lusions de l'art: «immòbil cap al cel» representa un moviment congelat, una sensació de moviment que, paradoxalment, resta suspès gràcies a la natura estàtica de la imatge. S'insisteix en aquesta paradoxa en altres moments del poema: «Voleu ocells immòbils (...) No volen els ocells clavats» i, finalment, la frase que arrodoneix la seqüència sencera: «gelats espais bellíssims».

Per veure la plena força d'aquesta estratègia, cal esperar la conclusió del poema. Mentrestant, la descripció se centra en les bèsties heràldiques —el lleó i l'«unicorn vertader»— presentades alhora com a imatges visuals i com a símbols tradicionals de la fortalesa i del sacrifici. El punt decisiu del poema ve un moment després i, característicament, implica una transició de la descripció a la interpretació:

Aquí, en aquest país, tu, l'unicorn  
mires les joies i records virginals?  
La Dama esvelta mira, clara,  
mira i no hi veu.

Dit en altres mots: és possible que l'unicorn miri les joies; la Dama sí que les *mira* —el mateix quadre ens ho demostra—, però —segons el poeta— no les *veu*. (Allò que veu en realitat —sempre dins la imaginació del poeta— tan sols se'ns revela en els últims versos del poema.)

Les preguntes que segueixen són més especulatives:

Qui és? Ho sabrem mai? Llegim  
encara gòtiques les tres paraules d'or  
«Mon seul désir». Ets el món del desig?

A primera vista, es tracta d'un tipus d'especulació que se li podria acudir a qualsevol persona que contemplés els indicis que sembla oferir el mateix quadre. Dins llur context, però, fan l'efecte de prolongar el contrast entre la imatge i la realitat ja establert als versos inicials. El «desig», aquí, es relaciona, sens dubte, amb el «desig» de l'amor cortès, o sigui, amb una manera de viure, els primers exponents de la qual ja són «morts», per bé que llur influència encara «viu» en les imatges del tapís. Això no obstant, el poema ens fa conscients una altra vegada dels límits de tals imatges, ara associades més estretament amb la «mort» de llurs inventors:

No volen els ocells clavats, i ja són morts  
Petrarca, els trobadors, els Minnesänger.



Ja abans d'aquesta etapa del poema, la frase inicial —«Ja han mort els trobadors»— s'ha convertit en una mena de refrany que indica la fi de cada estrofa i al mateix temps es perllonga fins a abraçar la totalitat del món trobadoresc. Aquest procés cumulatiu, com hem de veure, afecta directament el final del poema. Mentrestant, en les tres estrofes d'entremig, la descripció del tapís continua, amb una insistència creixent en la noció d'espai. Evidentment, els diversos components de l'escena —«les dues aus, els arbres, quatre, tots diferents (...)»— existeixen dins un espai determinat, o sigui dins l'«espai molt íntim i secret» de la mateixa tapisseria. Aquest «espai», però, arriba a poc a poc a diversificar-se: «íntim i secret» sembla indicar el mateix jardí que representa el tapís, però a la fi acaba per convertir-se en els «grans espais silenciosos i tranquils» que contrasten amb la precisió minuciosa de les imatges centrals.

D'aquest punt endavant, la resta del poema ve a centrar-se un cop més en la Dama, ara d'una manera molt menys visual. Allò que motiva aquesta transició és un altre tipus de pregunta —«Aquesta màgia, què és? Ens diu calleu»— que té a veure no amb la possible natura de la Dama, sinó amb l'efecte concret de l'obra artística. En els versos següents, la Dama és descrita d'una manera que resulta gairebé impossible de transposar en termes visuals, com si el sentit es derivés dels mateixos sons dels mots:

La Dama és alta i delicada i rica  
de flor i d'or i de totes colors  
unides, reunides: la blancor.

D'una manera estranya, el procés d'abstracció segons el qual els colors rics de la descripció anterior queden incorporats a aquesta «blancor» final sembla correspondre's amb el silenci imposat, paradoxalment, per la «veu» que parla des de l'enigma del quadre. I en els versos que segueixen, aquest silenci es presenta com a qualitat de la mateixa tapisseria: «Aquí quietud d'un Paradís i fruites fines» i, més directament, «no lladra cap dels gossos, no canten vents». Al mateix temps, si el «missatge» del tapís és el silenci, l'encís de la seva «màgia» està associat amb la immobilitat:

Res no es mou quan el temps encisat  
es torna espai.

Dins aquest món silenciós i congelat, res no pot «morir» ni moure's del seu lloc. (Per a un lector anglès, la semblança amb l'«Oda a una urna grega» de Keats, poema que tracta igualment de les consolacions i dels límits de l'expressió artística, és molt colpidora.) Això no obstant —i aquí resideix la gran sorpresa del poema— és cert que la Dama acaba per «moure's», almenys dins la imaginació del poeta, i d'una manera que ja ha estat preparada, molt subtilment, en el curs del poema.

Un cop més, es tracta d'interpretació, i no de descripció. L'allusió al Paradís («quietud d'un Paradís») suggereix una nova manera d'entendre la Dama, ara no com a possible representació del «desig», sinó com a símbol de bellesa que domina i intensifica l'espai intemporal del tapís. Això no obstant, aquesta nova interpretació queda substituïda un moment després per una altra:

Paradís? No sents esverament  
en aquesta pau d'un sillogisme groc?  
No Dama, això no és Paradís, és Primavera.  
No viu a prop de tu inútil un Adam.  
Han mort els trobadors, gelats espais bellíssims.

«Esverament» és l'emoció al·ludida a «Jan van Eyck», un altre poema escrit entorn d'una obra d'art, en aquest cas el cèlebre retrat dels Arnolfini a la National Gallery de Londres. En ambdós poemes, sembla indicar una pèrdua de compostura o d'equilibri, relacionat aquí potser amb els versos en què la Dama «mira i no hi veu». Qualsevol que sigui la connexió, és evident que quelcom de dins el quadre ha posat en dubte una interpretació que ara sembla massa fàcil. La Dama no solament és autosuficient —la seva bellesa és central i aïllada, i no necessita cap Adam per complementar-la— sinó que la seva emoció imaginada (potser com els impulsos de la mateixa Primavera?) sembla torbar la idea d'una pau immòbil i edènica.

Tot això contribueix a crear una divisió entre la Dama i el seu àmbit visible, la qual fa possible la inversió que té lloc en els versos finals:

En el fons dels teus ulls meravellats  
 un castell invisible  
 i els trobadors ja canten  
 miraculosament  
 en les albes possibles.

En un cert sentit, això «explica» el que he anomenat el «punt decisiu» del poema: «ulls meravellats» recorda «esverament» i, més remotament, «mira i no hi veu» —o sigui, la Dama no veu el que té davant dels ulls, sinó tan sols allò que és present a la seva imaginació—. A més, des del punt de vista de la imaginació de l'*escriptor*, se la imagina vivint encara en el món dels trobadors, un món encara «viu» de possibilitats i «miraculosament» ple de sons. Tanmateix, en un altre sentit més pregon, aquests versos ens tornen al contrast entre la vida i l'art que alhora inicia i unifica les perspectives canviant del poema. En la resta del poema, com ja hem vist, el qui parla (que és també un observador) ha explorat la natura de les imatges en relació amb el temps i la història. Des d'aquest punt de vista, l'obra d'art, com era de preveure, és alhora més perfecta i més limitada que la vida real. És en aquest punt que la comparació amb el poema de Keats ajuda a aclarir les intencions del mateix Xirau. En termes generals, l'«Oda a una urna grega», com ja he indicat, és un poema que tracta dels límits de l'art i del pensament abstracte; més concretament, se centra en el contrast entre la perfecció morta de l'urna i la imperfecció viva de l'existència humana i, tot admetent les possibles consolacions de l'art, acaba donant la preferència a aquesta última. En el poema de Xirau, igual que a l'oda de Keats, l'al·lusió a la vida queda projectada dins la mateixa obra artística mitjançant la imaginació del qui parla. Tanmateix, arribats a aquest punt, els dos poemes divergeixen: allà on l'urna de Keats adreça un missatge final i enigmàtic a les generacions futures —«Bellesa és Veritat, Veritat és Bellesa»— Xirau «dóna vida» a la imatge de la Dama i ens proposa com a veritat imaginativa que *en la imaginació d'ella* el món dels trobadors és encara «viu». I al cap i a la fi això vol dir que el món de l'art, malgrat que sigui atemporal, estàtic, etc., també és capaç —de dins de la mateixa obra artística— de suggerir el seu contrari, amb el ple consentiment de l'espectador.

Malgrat les associacions cristianes de l'unicorn, «La dama de l'uni-

corn» no és de cap manera un poema religiós, per bé que la seva tècnica i el tipus de llenguatge que emprà es corresponen òbviament amb la resta de l'obra de Xirau. Més que res, és un poema que tracta del «veure», i de la manera com «veure» i «dir» se sostenen mútuament per donar lloc a un tipus de coneixement que ultrapassa el llenguatge conceptual. En aquest procés, evidentment, el ritme i les imatges tenen un paper decisiu; com ha observat el mateix Xirau, en relació amb la poesia d'Octavio Paz:

[Su] poesía (...) es también poesía del conocimiento siempre que esta palabra se amplíe, como debe ampliarse, y signifique canto —el ritmo es una forma de conocer— y también imagen —que es una forma de ver.

(*Poesía y conocimiento*, p. 120)

No cal dir que, per a Xirau, tal coneixement, en el fons, és religiós i, en el seu propi cas, específicament cristià. I això, com ja he intentat explicar, té certes conseqüències que afecten el llenguatge mateix, la història del qual reflecteix la mateixa seqüència de creació, caiguda i re-creació.

És aquesta seqüència la que determina l'estructura bàsica i un gran nombre dels detalls de «L'Anyell», el poema llarg que, segons ha explicat el mateix Xirau, fou escrit abans de la resta del llibre. Igual que el seu poema anterior, «Graons», «L'Anyell» té per tema la recerca de Déu en un món on la seva presència només es deixa sentir d'una manera intermitent, per mitjà d'un llenguatge «caigut». En els dos poemes, la pregunta crucial, «On Ets?», torna més d'una vegada, i cada poema, a la seva manera, intenta una resposta que, donada la natura de les coses, mai no pot ésser concloent. Allò que presta una urgència especial al poema nou és la manera com s'aproxima directament al tema de l'Apocalipsi: el «Tu» de la pregunta no és simplement Déu, sinó una manifestació particular de Déu, o sigui l'*Agnus Dei* de la visió de sant Joan.

A primera vista, l'estructura general del poema sembla molt senzilla: una escena d'harmonia natural queda interrompuda contínuament per una visió de les forces destructores de l'Apocalipsi, tan sols per a reafirmar-se una altra vegada en la secció final. Quedar-se en aquest nivell, però, seria perdre una gran part de l'efecte del poema, que depèn d'en-

tendre la manera com les dues visions es combinen per produir una visió final que difereix fonamentalment de l'una i de l'altra.

El començament del poema és un bon exemple de la col·laboració, tan característica de Xirau, de sons i sentits:

Bestioles, bestioles en les herbes,  
 les gerbes, bestioles verdes, verdes,  
 aràcnids en les fulles molles.  
 Plovinegen els vents,  
 tot sembla molt tranquil, tot sembla  
 pau i calma de calmadosa escorça  
 humida de costums venials (...).

Aquests versos semblen recordar uns versos anteriors de la segona secció de «Graons»:

(...) i Déu on és, on és?  
 Bé ho saben herbes verdes, verdes,  
 (...)  
 bé ho saben les orugues en les herbes  
 que Déu és Déu en cada tros del món (...).

Aquí, en canvi, no hi ha encara cap dimensió religiosa, i la lleugera incertesa de «tot sembla», subratllada per la repetició, serà recordada més endavant.

De moment, les possibles implicacions d'aquesta descripció inicial queden sense desenvolupar; allò que segueix, sense cap interrupció sintàctica, representa una transició abrupta cap al món ideal del romanticisme alemany:

i blavaflor, Novalis, què cercaves  
 quan tocaven les músiques de la teva mort,  
 la teva dolça mort?

L'efecte es podria comparar a l'entrada d'un tema nou dins una composició musical: quelcom aparentment d'imprevist, però que al capdavall serà incorporat a l'estructura total de manera que sembli una part inevitable del conjunt. La mateixa al·lusió és a *Heinrich von Ofterdin-*

*gen*, la novella inacabada de Novalis, el protagonista de la qual es dedica a la recerca de la «flor blava», emblema de la poesia i de la revelació religiosa. La idea de revelació, evidentment, es pot associar amb l'Apocalipsi, i el mot inventat «blavaflor» («la flor blavosa; no, la blavaflor») torna a aparèixer com a *leitmotiv* en certs moments decisius del poema.

Els versos que segueixen ens tornen a la descripció inicial, ara enriquida per la «blavor» novaliana:

Tot doncs ens sembla pau,  
silenciosa pau,  
 barca barca d'or i peixosmar, tot blau.

Això no obstant, tot just quan el poema sembla a punt d'avançar des del món diminutiu dels insectes cap a les imatges celebradores de les barques i del mar, el seu progrés queda interromput per la primera visió apocalíptica:

Esfereïdament apropa't bestiola  
 —els àcids llepen murs i contramurs—  
 la neu no cau, és tota gel i foc i crema  
 no, no, no ets la bestiola, ets Babilònia (...).

Dit d'una altra manera, allò que respon a la crida no és la «bestiola» poruga de la descripció inicial, sinó la Bèstia de l'Apocalipsi. Més endavant, en la secció sisena, aquestes imatges vindran a associar-se amb la fi del món; aquí, en canvi, serveixen per a introduir una visió de destrucció i de negror, regida per «ombrívols Prínceps» i poblada d'esquelets i d'«animals de fúria». Inevitablement, es tracta d'unes forces mortals:

i ens volen mort, eterna mort, eterna:  
 cercle d'eternitat malbec i mort.

És a dir, allò que representen és la mort sense possibilitat de resurrecció, una mort infinita simbolitzada per la imatge del cercle. (Més endavant, en la secció sisena, la noció de circularitat queda associada amb

els rius que «serpegen» mentre esperen la fi del món: «els rius serpents, serpentejants, / són cercles, cercles ...».)

De seguida, la visió de l'harmonia torna a aparèixer —la continuïtat ha estat realment trencada?— al costat de la primera al·lusió directament cristiana:

Ara el camp és tranquil, ara el vent és tranquil,  
tranquil és ara el camp record del Fill,  
del fill de l'altre Fill.  
Les bestioles són remes  
de les petites fulles (...).

Abans, en la segona secció de «Graons», s'havia referit als «fills del món, els fills del Fill»; aquí, el «record» és de Jesucrist com a presència, alhora com a figura històrica i com a advertència constant de l'origen diví de l'home. I aquesta memòria fa l'efecte d'introduir una sensació d'exploració espiritual: «remes» suggereix «antenes», i al mateix temps uneix els insectes amb la imatge de les barques ja alludides en el passatge anterior, i que figura d'una manera central a «Graons».<sup>3</sup>

Aquests versos van a parar a unes imatges senzilles de creixença i de fecunditat que tornen a sortir al final del poema: «raïms, raïms, raïms, / brins i raïms». Malgrat això, tals imatges no són merament decoratives: indiquen amb una economia extraordinària la manera com totes les coses es compenetren, tema que Xirau torna a tractar en la tercera secció del poema. A més, l'evocació de l'harmonia a la qual contribueixen també inclou l'amor humà («amor de la parella a prop de l'aigua»), vist aquí com a part d'un procés universal que, un moment després, arriba a abraçar l'art i la poesia.

Un cop més, l'efecte és com l'entrada d'un nou tema musical:

Vermeer escriu un missatge secret.  
La lletra és invisible. Ella, silenci,  
beu el secret. Les ombres són lleugeres  
«et mes amours», amic de ponts i rius,  
«faut-il qu'il m'en souviennne»?

3. Sobre el simbolisme de les «barques», vegeu el meu article esmentat (n. 1), p. 366.

El poeta en qüestió és Apollinaire —associat amb «ponts i rius», igual com els amants dels versos anteriors estaven associats amb l'aigua— i la citació ve del poema «Le Pont Mirabeau». L'altra al·lusió és al quadre de Vermeer, «Dama llegint davant d'una finestra oberta», obra que el mateix Xirau ha comentat en un assaig recent:

El hecho de que Peter de Hooch o Vermeer puedan utilizarse como «documentos» o «vestigios» no atañe directamente la obra de uno ni de otro. Ambos pintan su ámbito y su ambiente, pero, en él y más allá de él —hasta nuestros días— hay un misterio (un no saber qué lee la lectora de cartas de Vermeer, un no saber si el que pasa por la calle es una sombra de Spinoza en Peter de Hooch) que no es historia, sino tal vez precisamente lo que estas obras tienen de esencial y de transhistórico.<sup>4</sup>

Evidentment, cap llista de referències podria explicar el teixit delicat de significacions que uneix aquests versos a la resta del poema. (Podem notar, per exemple, com la frase «Les ombres són lleugeres» fa l'efecte de «redimir» la imatge sinistra de les «ombres supurants» del passatge apocalíptic.) Al mateix temps, allò que diu Xirau de la història indica una connexió entre el transhistòric i l'apocalíptic que constitueix, al meu parer, un aspecte essencial del poema; que, segons l'observació de Northrop Frye: «L'home es crea allò que se'n diu història com a pantalla que li ha d'ocultar les funcions de l'Apocalipsi».<sup>5</sup>

En els versos següents, aquesta sensació d'un misteri atemporal queda enfocada en termes específicament religiosos:

#### Rellotge

t'has detingut. Tot pau, tot pau del Sempre?  
Ho sembla, pots dubtar-ne? L'Anyell blanc  
neix per sempre d'ànim salvament.

És a dir, la «pau» del començament s'ha convertit en un emblema de l'eternitat, així com, un moment després, la llum de la posta de sol suggereix l'Aliança entre Déu i l'home. Al mateix temps, allò que al

4. *Epigrafs y comentarios*, Mèxic, 1985, p. 54.

5. *The Great Code: the Bible and Literature*, Londres, 1982, p. 136.



començament no era més que una lleugera incertesa («tot sembla ... tot sembla») ara torna amb més insistència («Ho sembla, pots dubtar-ne?»), i la visió de la «flor blava» resulta ésser una il·lusió:

Blavament, blavament, la flor viueja.  
 No. Poc. Miratge. Els cavalls sang i negres  
 els pots veure en les herbes grises de la tarda,  
 negres cavalls,  
                                   cavallims  
                                   cavainferns  
 cavadament inferns.

Un cop més, crida l'atenció el joc verbal per mitjà del qual la identitat dels cavalls és presentada com una força activa. Efectivament, són els «cavalls del Mal»; a més, el fet que llur nom sigui una «absència» pot suggerir quelcom de la natura del mal mateix: el sentit segons el qual constitueix una condició negativa, o, en termes tomistes, una privació del bé. Potser per aquesta raó, el mal resulta difícil de localitzar: els cavalls «caminen i no caminen»; llurs aparicions poden durar tan sols un moment —«Res, res, no res. Instant de mort i morimort»— per bé que aquest moment pugui tenir unes conseqüències infinites. En la quarta secció de «Graons», Xirau ja havia parlat en termes semblants: «El mal? / És en el món i no és el món»; en un sentit estricte, tan sols Déu és capaç d'«ésser el món», però el mal, com aquí, pot «ésser *en* el món», alhora com a forma de privació i com a font de «contagi». Molt característicament, res d'això no s'afirma directament, sinó que es comunica a través de les mateixes imatges del poema i dels ritmes fluctuants del parlar humà. Així, tot recordant les prèvies imatges apocalíptiques, els cavalls «semblen flames i glaç en les congestes» i, en els versos finals d'aquesta secció, la negació és vista com l'anihilació del color:

El blau és negre, és negre el groc  
 el temps del goig és negre,  
 negra la nit, on Ets, on Ets,  
 Anyell blanquíssim, blanc Anyell,  
 on és, on és l'Anyell?

Aquesta pregunta crucial es repeteix en el curs de la segona secció, ara associada amb la memòria:

Però, l'Anyell? La Memòria m'ho diu,  
 escumejadament  
   blanques  
   molt blanques  
 creixen les fulles pures de la vida,  
 i lentament davallen, voluntat de la mar,  
 els grans rius, les veus del riu de l'alegria  
 malgrat el desconhort, el desamor, el desamat.

Els versos que ens menen a aquest punt —«Ja hem viscut i mort tantes i tantes coses (...)»— tenen un to elegíac, com si el paisatge harmoniós del començament fos ara el resum de totes les coses que han vingut a confondre's dins la memòria d'una vida col·lectiva. El clímax ve amb la frase «i tot és Ara», que condueix directament a la pregunta «Però, l'Anyell?». Es tracta, evidentment, d'un altre moment fora del temps; amb tot, el que crida l'atenció és la manera com el paisatge, ara més abstracte i idealitzat, assumeix la «blancor» de l'Anyell mateix. La memòria, és clar, continua treballant en el present; al mateix temps, en un sentit més pregon, la memòria pot tenir la qualitat religiosa que el mateix Xirau ha descrit en relació amb sant Agustí:

En la memoria está presente Dios mismo... Es verdad que, para San Agustín, Dios se revela en el mundo que ha creado. Pero Dios se revela, sobre todo, en cuanto regresamos a nosotros mismos y vemos que nuestra conciencia memoriosa es una imagen —la única que *tenemos*, la única que *estamos* mientras vivimos— de la eternidad.<sup>6</sup>

És la consciència d'aquesta funció divina de la memòria el que transfigura el mateix paisatge i fa possible el to de celebració dels versos següents. Tot al llarg d'aquest passatge, hom pot notar com el mateix llenguatge arriba a suggerir simultàniament la terra i l'aigua: el doble sentit de «bous» («Els bous fan lleus camins de pols, / els bous fan lleus camins de mar»), les implicacions metafòriques d'«escumejant», i

6. *Introducción a la historia de la filosofía*, Mèxic, 1964, p. 136.

finalment l'acció dels «rius de goig» que «caven la llum endins del cel». I els versos que tanquen la secció comencen amb un joc de paraules que sembla anul·lar el joc semblant («cavalls, / cavallims») de la visió apocalíptica:

Cavallum, cavem llum.  
 Anyell, Anyell del veure, ara et veiem,  
 ara que les esferes viren, ara que giren  
 els astres i les fulles,  
 de la Vida.  
 Ja res no és fals  
 ens diu el teu secret:  
 ja res no és fals.

Aquests versos recorden la conclusió d'una seqüència anterior, «Del Mateix i de l'Altre», que forma part de *Graons*:

Tot és clar, tot senzill,  
 Mireu:  
 el món és tal i com es veu.

La significació, en els dos casos, és la mateixa: la visió clara representa l'última garantia de l'autenticitat; si Déu és un «Déu del veure», també és la visió de Déu el que confereix el poder de veure —de veure clarament i amb justesa— sobre el mateix home. Així, la visió clara depèn de la consciència dels processos naturals de l'univers, els quals, a llur torn, són una manifestació de la vida, tal com la sanciona Déu. Un cop més, tenim la sensació que el lluny i el pròxim («astres i fulles») s'impliquen mútuament, que l'univers sencer, segons la frase de William Blake, queda inclòs en els seus «particulars minuciosos».

Aquesta noció d'implicació mútua torna a aparèixer dues vegades en la pròxima secció (III): «La fulla de la fulla de la fulla» i «el temps del temps del Temps». Els versos inicials —«No puc descriure aquesta fulla verda / de venes verdes i de venes grogues (...)»— introdueixen d'una manera molt directa el problema de la «descripció». Després de les al·lusions al «veure», la transició cap a la «descripció» sembla prou natural: l'un complementa l'altra, i la necessitat de «veure amb justesa» ens inclina a demanar què constituiria una «descripció justa». En un

cert sentit, el poema representa un intent de respondre a la pregunta; el problema consisteix no a descriure la fulla com a objecte independent, sinó a descobrir els mots exactes que la «situarien» en la seva relació autèntica amb la resta de la creació o, alternativament, de trobar una manera d'emprar el mot «fulla» per tal d'expressar l'essència d'allò que indica. De fet, una part de la resposta queda suggerida en els versos que segueixen. Si la fulla és «tot un món», llavors el món mateix, inversament, ha d'implicar la fulla, i una de les possibles maneres de descriure aquesta relació consistiria a transferir la verdor essencial de la fulla a la resta de l'univers: «Verdíssim mar, verdíssim vent / focs i naus de vent blaves i verdes».

Els versos que tracten del temps —«Sí, és clar, però el temps del temps / (...) del Temps?»— es deixen entendre d'una manera semblant. Si la fulla es pot veure en termes d'una regressió infinita que reflecteix el «desplegament» del món mateix, el temps també es pot considerar de la mateixa manera, com si el conjunt del temps lineal fos contingut dins la simultaneïtat del Temps diví. Vist des d'aquesta perspectiva, el món seria «tot esperit», un món governat per la providència divina —«Ocell que cau?» es refereix, amb tota seguretat, a l'*Evangelí segons sant Mateu* (X, 29-31)— en el qual totes les criatures, bo i conservant llurs pròpies natures, estarien orientades vers Déu.

Així, les «bestioles de la tarda» participen ara en l'ascensió vers el «Món dels mons» —el «Món» que serveix de model als «mons» minúsculs de les fulles—. Si recordem el comentari de Xirau a la poesia de Paz, podríem dir que aquí la «descripció» s'ha traslladat de les «aparences» a les «evidències», al sentit de «presència» que ell mateix ha investigat amb tanta insistència a *Graons*. Igual com a l'obra de Paz, per bé que en un sentit més estrictament cristià, la «presència» mena als orígens o, més exactament, a allò que a *Poesia y conocimiento* se'n diu la «presencia de los orígenes» (p. 121). Així la quarta secció del poema comença:

Bestioles, bestioles retorneu al Començ,  
al comerç de les plantes i paraules,  
dels dofins-home, dels defícis nit,  
de papallones mesclades d'or i fusta  
d'àngels de mort navegants en la matèria  
flamejant de tot riu, cap a l'origen.

Les reverberacions d'un passatge tal són gairebé infinites. Per una banda, ens presenta una recreació brillant del món tal com podria aparèixer a la mentalitat primitiva: una visió de l'Edèn amb una suggestió de l'Edat Primera de Vico, l'època dels déus i de la poesia. I per altra, evoca un món de transformació i de procés: la relliscada verbal de «Començ» a «comerç» sembla indicar una transacció contínua que emana dels orígens, un procés constant en què els moviments endarrera i endavant arriben a coincidir, i en el qual la memòria i el renovellament són indistingibles.

Això no obstant, un cop més la visió d'harmonia queda aparentment anul·lada per les imatges de l'Apocalipsi, i la secció termina, igual com el passatge corresponent de la primera secció, amb la perspectiva d'una mort eterna:

Món dofi fi de món et cerca, et cerca, et vol  
 el camí fi i precís de la nau blava.  
 Però el desert de la mort sembla un desert etern  
 en el no-res, el Res, en el No de No-Res.

Allò que ha produït aquest canvi és la transició de «presència» a «absència»:

Del fons de l'horitzó, la Bèstia, Babilònia,  
 s'ajau obscena en el pou de la fosca,  
 (...)  
 mentre és absent l'Anyell; absent  
 o bé sembladament tan sols absent?

És aquesta última incertesa, evidentment, allò que fa possible la continuació del poema. Com ja hem vist, la visió autèntica, dins un món caigut, resta sempre precària. Aquí, però, amb la nova al·lusió a «Babilònia», s'hi presenta un perill molt més precís, la comprensió del qual és essencial a la resta del poema. Allò que se suggereix en aquest punt, amb tota seguretat, és que el mateix home pot ésser responsable de la seva pròpia destrucció, o sigui, que la visió apocalíptica, més que una intrusió des de fora, pot representar una projecció de les seves pròpies forces internes.

Això, com hem de veure, acaba per afectar la visió total de l'Apo-

calipsi. Els versos que segueixen aquesta quarta secció constitueixen una mena d'interludi, un breu poema líric adreçat a una noia que dansa. Crida l'atenció sobretot la seva senzillesa absoluta, la sensació d'estar en contacte amb els orígens de la creació artística que recorda *l'Elogi de la dansa* de Maragall. A més, situat en aquest punt de la seqüència, fa l'efecte de concentrar certs temes que es presenten separats en altres moments del poema: el goig, la precisió —sempre per a Xirau un signe de la bellesa ideal— i el poder del cant. Això no obstant, aquesta perfecció senzilla queda subjecta a la mort: «Si tot és tan senzill, / per què la mort?». Com qualsevol manifestació de la bellesa dins un món caigut, la figura de la dansaire és vulnerable i transitòria, per bé que, com les imatges de la mateixa natura, és capaç de suggerir un ordre més permanent en el qual la mort finalment queda transcendida.

Aquesta última possibilitat ens torna al tema de l'Apocalipsi i al contrast que presenten les dues seccions finals del poema. La primera d'aquestes (VI) descriu la mort gradual de la natura mentre el món sencer corre a la seva fi:

Voltablanc el paper en el fur de No-Res,  
els joncs pàl·lids s'inclinen lentament  
cap a la terra seca, cap als àcids llepaïres  
de murs i contramurs.

I la joia, la joia?

Aquesta última pregunta mena a unes altres: «Vira l'aire, regira, narongeix la taronja?» i «El peix, corculla, el blau, el blanc del blau?». La implicació, evidentment, és que totes aquestes coses han cessat; les imatges que abans eren una font d'energia i de visió ara queden perdudes o deformades, com els «joncs» que es converteixen en «serps fredes» en el curs de la destrucció general. I la resposta a la pregunta final ens torna a la imatge que va ésser el punt de partida de tot el poema: «es moren bestioles / les herbes verdes ja nues sense remes».

Segons les aparences, el vers que tanca aquesta secció —«acaba de morir el firmament»— sembla d'una finalitat absoluta. Això no obstant, l'última secció comença, d'una manera molt sorprenent, amb una altra visió d'harmonia:

Lents, lents, amples, suaus,  
 els bous retornen cap al port,  
 bous xarxadors de mar.  
 Tot és silenci; les gavines  
 les petjades neu blanca el cérvol  
 els magraners oberts, olives olivaires.

Com és possible una tal transició? La resposta, al meu parer, depèn de la manera de comprendre l'Apocalipsi que determina el caràcter essencial del poema. Una altra vegada, cal tenir en compte la seqüència divina de creació-caiguda-recreació. El mateix *Llibre de l'Apocalipsi* acaba amb la visió d'un «cel nou» i d'una «terra nova» i, més concretament, amb la restauració de l'arbre i l'aigua del *Gènesi*. Al mateix temps, com ha observat Northrop Frye, la visió apocalíptica, en realitat, té dos aspectes. El primer té a veure amb l'«Apocalipsi panoràmica», o sigui amb la visió dels esdeveniments que anuncien la fi del temps. Malgrat que aquests esdeveniments condueixen al triomf de l'Anyell, la majoria de llurs imatges és de natura demoníaca, i són aquestes imatges les que dominen les «intervencions apocalíptiques» del poema. L'altre aspecte concerneix l'efecte que té tot això sobre el creient individual. Des d'aquest punt de vista, l'Apocalipsi no s'ha de considerar simplement com una sèrie d'esdeveniments espectaculars que tindran lloc en un futur imminent, sinó com la forma interior de tot el que està passant ara. Com observa Frye:

La visió de l'Apocalipsi és la visió del sentit total de les Sagrades Escripures, i li pot ocórrer a qualsevol individu en qualsevol moment (...). Allò que està simbolitzat com la destrucció de l'ordre natural és la destrucció de la manera de veure aquell ordre que fa que l'home continuï essent presoner dins el món del temps i de la història tals com els concebem.

(*ibid.*, p. 136)

Assolir aquesta visió seria vèncer les tensions entre el diví i l'humà i transcendir la divisió acostumada entre subjecte i objecte. Així, com conclou el mateix Frye: «L'Apocalipsi vol dir l'aspecte que té el món després de la desaparició del jo» (*ibid.*, p. 138).

Vista des d'aquesta perspectiva, la secció final de «L'Anyell» no

solament recorda certs passatges anteriors, sinó que també ofereix una nova síntesi, difícil de preveure, de la resta del poema. Un cop més, hom pot pensar en una analogia musical: en aquests versos finals, moltes de les imatges centrals del poema tornen a aparèixer, per bé que en una clau diferent. Així la fulla senzilla de la tercera secció ve ara a prendre el seu lloc dins el context universal:

La música del món, matabec, matamort,  
 canta el fullam de les galàxies,  
 canten a prop i lluny campanades,  
 les bestioles en les herbes verdes,  
 les escumes en el goig del mar (...).

La música de què es tracta, evidentment, és una música de celebració, de participació a la creació divina; també és una música que supera la mort i el perill de la destrucció apocalíptica. Tot això queda indicat no en termes conceptuals, sinó a través d'unes connexions verbals molt subtils: així, «matabecs» fa l'efecte d'anul·lar mots com «malbec» i «matanyells»; d'una manera semblant, la juxtaposició de «bestioles» i «escumes» recorda la doble funció d'«escumejament» a la primera secció. De fet, una gran part de l'efecte d'aquests versos ve de la manipulació subtilíssima del llenguatge, per exemple, dels verbs actius («s'enfonsen ... creixen ... escumegen») i de les possibilitats dels jocs verbals: «giravolt, girafior d'ocells blancs, d'ocells blancs». Dins els límits de l'expressió verbal, seria difícil produir més directament la sensació d'un món en l'acte de creació, d'un món en el qual, com a la creació original, les coses queden unides amb llurs noms, mitjançant un joc de metamorfosi constantment renovellat. Al cap i a la fi, la mateixa ment arriba a formar part del procés: «Creixen les flors immenses, escumegen els pensaments, les plantes i les platges». Tot recordant l'observació de Frye que parla de la desaparició del jo, podem veure aquesta participació mental com una de les darreres manifestacions de l'Apocalipsi, o sigui, com una indicació que la ment, com qualsevol entitat, ha vingut a incorporar-se a un món nou, on la «visió clara» finalment és possible.

En els versos finals, l'èmfasi cau, apropiadament, en la naixença i en la claredat:



Tot neix, naixença clara  
i les paraules callen  
i neixes Tu, ja morta tota mort,  
neixes Anyell  
en els raïms  
del port.

També hi és apropiada la manera com suggereixen la fecunditat i el retorn a la casa —l'última conjunció de les imatges marines i terrestres que porten una tan gran part del sentit del poema—. I el poema acaba allà on havia d'acabar, o sigui, en el punt en què els mateixos mots no poden sinó callar. És a dir, els mots han fet el que han pogut, a força de conduir-nos fins als límits de l'indicible, i de portar la nostra imaginació més enllà d'allò que ells mateixos són capaços de formular. Allò que han «dit» i allò que han «descriu» en el curs del poema forma part, com espero haver demostrat, de les condicions del mateix llenguatge poètic. Com ha dit el mateix Xirau: «El poema no trata de significados; es el significado; no trata del mundo: es el mundo transfigurado en lengua y habla» (*Poesía y conocimiento*, p. 124). El que vol dir una tal transfiguració i la manera com implica alhora el llenguatge i la comprensió que hom té de la situació humana constitueixen potser el tema essencial de tota poesia; tema al qual Xirau ha recorregut constantment, i que continua explorant, amb passió i intel·ligència, en alguns dels poemes més remarcables que s'han escrit darrerament en català.